



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE ARTES

**RENATO MICHELIN SANCHES DE OLIVEIRA BORGHI**

NORDESTINO E UNIVERSAL: MODALISMO MELÓDICO E HARMONIA  
NÃO-FUNCIONAL EM DOIS CADERNOS DE *LEADSHEETS* DE HERMETO  
PASCOAL

CAMPINAS

2020

RENATO MICHELIN SANCHES DE OLIVEIRA BORGHI

NORDESTINO E UNIVERSAL: MODALISMO MELÓDICO E HARMONIA  
NÃO-FUNCIONAL EM DOIS CADERNOS DE *LEADSHEETS* DE HERMETO  
PASCOAL

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

ORIENTADOR: PAULO JOSÉ DE SIQUEIRA TINÉ

ESTE TRABALHO CORRESPONDE À VERSÃO  
FINAL DA DISSERTAÇÃO DEFENDIDA PELO  
ALUNO RENATO MICHELIN SANCHES DE  
OLIVEIRA BORGHI, E ORIENTADO PELO PROF. DR.  
PAULO JOSÉ DE SIQUEIRA TINÉ.

CAMPINAS

2020

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

B644n Borghi, Renato Michelin Sanches de Oliveira, 1985-  
Nordestino e universal : modalismo melódico e harmonia não-funcional em dois cadernos de leadsheets de Hermeto Pascoal / Renato Michelin Sanches de Oliveira Borghi. – Campinas, SP : [s.n.], 2020.

Orientador: Paulo José de Siqueira Tiné.  
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Pascoal, Hermeto, 1936-. 2. Modalismo. 3. Fricção de musicalidades. 4. Jazz. 5. Música nordestina. I. Tiné, Paulo José de Siqueira, 1970-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

**Título em outro idioma:** Northeastern and universal : melodic modalism and non-functional harmony in two leadsheet books by Hermeto Pascoal

**Palavras-chave em inglês:**

Pascoal, Hermeto, 1936-

Modalism

Friction of musicalities

Jazz

Brazilian northeastern music

**Área de concentração:** Música: Teoria, Criação e Prática

**Titulação:** Mestre em Música

**Banca examinadora:**

Paulo José de Siqueira Tiné [Orientador]

Suzel Ana Reily

Paulo de Tarso Camargo Cambraia Salles

**Data de defesa:** 26-11-2020

**Programa de Pós-Graduação:** Música

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

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0001-6961-8130>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/8720054971391059>

## **COMISSÃO EXAMINADORA DA DEFESA DE MESTRADO**

RENATO MICHELIN SANCHES DE OLIVEIRA BORGHI

ORIENTADOR: PAULO JOSÉ DE SIQUEIRA TINÉ

### **MEMBROS:**

1. PROF. DR. PAULO JOSÉ DE SIQUEIRA TINÉ
2. PROFA. DRA. SUZEL ANA REILY
3. PROF. DR. PAULO DE TARSO CAMARGO CAMBRAIA SALLES

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

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

DATA DA DEFESA: 26.11.2020

*A todos os irmãos e irmãs de som,  
Viva o Som!*

## **AGRADECIMENTOS**

À minha companheira, Pia, minha mãe, Maria Teresa, e meus filhos Ana Luna e Pedro Camilo, pelo apoio e paciência no transcurso da pesquisa.

Ao professor Paulo Tiné pela orientação, apoio e ensinamentos ao longo desta pesquisa, nas disciplinas do Programa de Pós-Graduação em Música da UNICAMP e no Programa de Estágio Docente (PED) em Harmonia.

À professora Suzel Reily, pelos ensinamentos em suas disciplinas do Programa de Pós-Graduação em Música da UNICAMP e pelas valiosas sugestões na banca de qualificação. Ao professor Paulo de Tarso Salles pelas valiosas recomendações e pela atitude encorajadora na banca de qualificação.

Aos meus mestres em Tatuí, André Marques, Fábio Leal e Cléber Almeida, pelos ensinamentos que ecoaram, quase 20 anos depois, na produção desta dissertação.

Aos irmãos de som Guilherme Degani, Jota P, Tiago Mecatti, André Grella, Oscar Aldama, Maicon Araki, Pedro Martínez, Álvaro Ponce de León, Flora Milito, Ariane Rodrigues, Bruno Cavalcante; aprendi com vocês a conviver sempre procurando o som!

Ao amigo de sempre Daniel Lage, pela leitura atenta e conselhos para a produção desta dissertação.

À minha irmã Carolina Michelin, pela revisão do texto e pelas conversas de sempre.

Ao amigo Gustavo de Medeiros, por seu auxílio na preparação do pré-projeto e por estar sempre à disposição, seja para a pesquisa ou para o som.

À amiga Flora Milito, pelas conversas e opiniões sobre a pesquisa.

Ao amigo André Grella, por sugerir que é o universo de Hermeto Pascoal a referência em sua música universal; essa sugestão terminou sendo o pontapé inicial desta pesquisa.

## RESUMO

Este trabalho pretende investigar a construção da estética de Hermeto Pascoal, denominada por este como *música universal*. Analisando seis obras deste compositor, compiladas em formato *leadsheet* por Jovino Santos Neto nos cadernos de partituras *Tudo é Som* e *15 Scores*, buscamos compreender de que maneira este compositor lança mão de elementos de duas musicalidades, entre as muitas incorporadas em sua trajetória como músico profissional: o modalismo melódico da música nordestina e a harmonização não-funcional do *jazz* pós-bebop da década de 1960. Utilizando ferramentas provenientes dos campos da etnomusicologia e da antropologia, realizamos uma revisão da trajetória profissional de Hermeto Pascoal, buscando entender os contextos em que incorporou através da prática as musicalidades que aborda em sua obra madura. Sua música *misturada* (em situação de *fricção de musicalidades*) é vista como resultado de escolher a sua *intuição* como critério principal para a tomada de decisões na composição e improvisação. Em sua trajetória migrante, motivada pela necessidade de buscar melhores condições materiais de vida e espaço para desenvolver-se artisticamente, Hermeto fez-se *polimusical*, incorporando através da prática distintas musicalidades: em sua produção madura, estas musicalidades convivem, simultânea e/ou sequencialmente, em suas obras. Na análise destas, buscamos entender como o compositor emprega de maneira simultânea os elementos característicos do modalismo melódico nordestino e da harmonia não-funcional jazzística, gerando uma síntese que extrapola os procedimentos encontrados em cada uma das musicalidades de origem. Desta forma, sua *música universal brasileira* consegue comunicar-se com uma grande comunidade de músicos e ouvintes ao redor do globo, tanto pela adoção de práticas oriundas das músicas participativas de sua infância como por fazer referência a elementos musicais presentes na memória musical-cultural de cada uma das comunidades de origem das musicalidades que põe em jogo.

**Palavras-chave:** Hermeto Pascoal; modalismo; fricção de musicalidades; jazz; música nordestina.

## ABSTRACT

This work intends to investigate the construction of Hermeto Pascoal's aesthetics, called by him *universal music*. Analyzing six works by this composer, compiled in leadsheet format by Jovino Santos Neto in the score books *Tudo é Som* and *15 Scores*, we seek to understand how this composer makes use of elements two musicalities, among the many incorporated through his career as a professional musician: the melodic modalism of Brazilian Northeastern music and the non-functional harmonies of post-bebop jazz from the 1960s. Using tools from the fields of ethnomusicology and anthropology, we conducted a review of Hermeto Pascoal's professional trajectory, seeking to understand the contexts in which he incorporated through practice the musicalities he addresses in his mature work. His *mixed* music (in a situation of *friction of musicalities*) is seen as a result of choosing his *intuition* as the main criterion for making decisions in composition and improvisation. In his migrant trajectory, motivated by the need to seek better material conditions of life and space to develop artistically, Hermeto became poly-musical, incorporating different musicalities through practice; in their mature production, these musicalities coexist, simultaneously and/or sequentially, in their works. In the analysis of his compositions, we seek to understand how this composer simultaneously uses the characteristic elements of northeastern melodic modalism and non-functional jazz harmony, generating a synthesis that extrapolates the procedures found in each of the original musicalities. In this way, his universal Brazilian music manages to communicate with a large community of musicians and listeners around the globe, both by adopting practices from participatory music from his childhood and by making reference to musical elements present in the musical-cultural memory of each of the communities of origin of the musicalities it puts into play.

**Keywords:** Hermeto Pascoal; Modalism; Friction of Musicalities; Jazz; Brazilian Northeastern Music.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

<b>Figura 1:</b> Acordes modalmente saturados.....	88
<b>Figura 2:</b> Acordes construídos a partir dos <i>grips</i> de Miller.....	89
<b>Figura 3:</b> Acordes d.. sobreposição de tríades.....	93
<b>Figura 4:</b> Análise melódica da primeira frase de “Balaio” (c. 1-5).....	110
<b>Figura 5:</b> Análise melódica da segunda e terceira frases de “Balaio” (c. 6-13).....	111
<b>Figura 6:</b> Análise melódica da quarta à sexta frase de “Balaio” (c. 14-25).....	111
<b>Figura 7:</b> Análise melódica da última frase de “Balaio” (c. 26-33).....	112
<b>Figura 8:</b> Análise harmônica de “Balaio”.....	114
<b>Figura 9:</b> Relação entre notas da melodia e do baixo em “Balaio”.....	117
<b>Figura 10:</b> Análise melódica de “Música das Nuvens e do Chão”.....	119
<b>Figura 11:</b> Análise melódica do <i>vamp</i> final de “Música das Nuvens e do Chão”....	119
<b>Figura 12:</b> Análise harmônica da primeira harmonia de “Música das Nuvens e do Chão”.....	120
<b>Figura 13:</b> Análise harmônica da segunda harmonia de “Música das Nuvens e do Chão”.....	122
<b>Figura 14:</b> Análise harmônica do <i>vamp</i> final de “Música das Nuvens e do Chão”..	123
<b>Figura 15:</b> Relação entre notas da melodia e do baixo na primeira harmonia de “Música das Nuvens e do Chão”.....	123
<b>Figura 16:</b> Relação entre notas da melodia e do baixo na segunda harmonia de “Música das Nuvens e do Chão”.....	125
<b>Figura 17:</b> Relação entre notas da melodia e do baixo no <i>vamp</i> final de “Música das Nuvens e do Chão”.....	126
<b>Figura 18:</b> Análise melódica de “Candango”.....	127
<b>Figura 19:</b> Análise harmônica de “Candango” (c. 1-25).....	129
<b>Figura 20:</b> Análise harmônica de “Candango” (c. 26-51).....	131
<b>Figura 21:</b> Relação entre notas da melodia e do baixo em “Candango” (c. 1-25)..	133
<b>Figura 22:</b> Relação entre notas da melodia e do baixo em “Candango” (c. 26-51) .....	135
<b>Figura 23:</b> Análise melódica de “Forró em Santo André”.....	137
<b>Figura 24:</b> Análise harmônica das seções A, B e C de “Forró em Santo André” ...	139

<b>Figura 25:</b> Análise harmônica das seções D e de improviso de “Forró em Santo André” .....	140
<b>Figura 26:</b> Relação entre notas da melodia e do baixo em “Forró em Santo André” (c. 1-24).....	142
<b>Figura 27:</b> Relação entre notas da melodia e do baixo em “Forró em Santo André” (c. 25-28).....	143
<b>Figura 28:</b> Análise melódica de “Lá na Casa da Madame Eu Vi” .....	144
<b>Figura 29:</b> Análise harmônica de “Lá na Casa da Madame Eu Vi” .....	147
<b>Figura 30:</b> Análise harmônica do <i>vamp</i> de improvisos de “Lá na Casa da Madame Eu Vi” .....	148
<b>Figura 31:</b> Relação entre notas da melodia e do baixo em “Lá na Casa da Madame Eu Vi” .....	149
<b>Figura 32:</b> Análise melódica da “Suíte Norte, Sul, Leste, Oeste” .....	152
<b>Figura 33:</b> Análise harmônica da “Suíte Norte, Sul, Leste, Oeste” (c. 1-24).....	154
<b>Figura 34:</b> Análise harmônica da “Suíte Norte, Sul, Leste, Oeste” (c. 25-50).....	155
<b>Figura 35:</b> Realização do cifrado da seção E da “Suíte Norte, Sul, Leste, Oeste”.157	
<b>Figura 36:</b> Relação entre notas da melodia e do baixo na seção A da “Suíte Norte, Sul, Leste, Oeste” .....	160
<b>Figura 37:</b> Relação entre notas da melodia e do baixo nas seções B e D da “Suíte Norte, Sul, Leste, Oeste” .....	161

## SUMÁRIO

Introdução.....	13
Capítulo 1: Entendendo a estética de Hermeto Pascoal.....	20
1.1 Para entender a mistura, primeiro é preciso separar.....	20
1.2 Revendo o que se escreveu sobre Hermeto Pascoal.....	22
1.3 Música sem preconceito é música de direito.....	31
1.4 A prática musical como forma de ser-no-mundo.....	35
1.5 As ferramentas da Etnomusicologia.....	38
1.6 O formato <i>leadsheet</i> .....	45
1.7 A notação musical e os mapas.....	47
1.8 Notação prescritiva e descritiva e a análise de um <i>leadsheet</i> .....	53
1.9 Musicalidades, estruturas musicais e a compreensão de uma estética baseada na intuição.....	55
Capítulo 2: As práticas musicais de Hermeto Pascoal.....	56
2.1 A infância de Hermeto Pascoal: musicalidade nativa e práticas participativas.....	57
2.2 Migração ao centro e profissionalização.....	60
2.3 Ida à capital, novos instrumentos e primeiras gravações.....	63
2.4 EUA: o jazz e a consolidação como artista.....	66
2.5 A Escola Jabour e a estética madura de Hermeto Pascoal.....	69
2.6 Conclusões parciais.....	72
Capítulo 3: A música modal nordestina e a harmonização não-funcional jazzística..	75
3.1 Estruturas e musicalidades.....	75
3.2 Tonalidade e funcionalidade.....	77
3.3 O modalismo nordestino.....	79
3.4 A harmonização não-funcional jazzística.....	83
3.5 Os <i>leadsheets</i> de Hermeto Pascoal e a cifragem universal.....	90
3.6 Jovino Santos Neto e o acervo de composições de Hermeto Pascoal.....	93
Capítulo 4: Análise das obras.....	96
4.1 Do Corpus.....	96
4.1.1 <i>Tudo é Som</i> .....	96
4.1.2 <i>15 Scores</i> .....	110

4.2 Da Metodologia de Análise.....	107
4.3 Balaio (Macia).....	108
4.3.1 Análise melódica.....	110
4.3.2 Análise harmônica.....	112
4.3.3 Relação entre notas da melodia e acordes.....	114
4.4 Música das Nuvens e do Chão.....	117
4.4.1 Análise melódica.....	118
4.4.2 Análise harmônica.....	119
4.4.3 Relação entre notas da melodia e acordes.....	123
4.5 Candango.....	126
4.5.1 Análise melódica.....	126
4.5.2 Análise harmônica.....	128
4.5.3 Relação entre notas da melodia e acordes.....	132
4.6 Forró em Santo André.....	136
4.6.1 Análise melódica.....	136
4.6.2 Análise harmônica.....	137
4.6.3 Relação entre notas da melodia e acordes.....	141
4.7 Lá na Casa da Madame Eu Vi.....	143
4.7.1 Análise melódica.....	144
4.7.2 Análise harmônica.....	145
4.7.3 Relação entre notas da melodia e acordes.....	148
4.8 Suíte Norte, Sul, Leste, Oeste.....	150
4.8.1 Análise melódica.....	151
4.8.2 Análise harmônica.....	153
4.8.3 Relação entre notas da melodia e acordes.....	159
4.9 Conclusões parciais.....	162
Conclusão.....	166
Referências bibliográficas.....	169
Referências discográficas.....	174

## Introdução

A música de Hermeto Pascoal, objeto desta dissertação, tem uma relação longa e influência profunda sobre minha vida como músico e pesquisador. Ingressei no curso de Trompete MPB/Jazz do Conservatório Dramático-Musical “Dr. Carlos de Campos” de Tatuí em 2003, em um momento em que a influência da Escola Jabour de Hermeto Pascoal fazia-se notável no ambiente musical da cidade, tanto entre os docentes quanto entre os alunos. O baterista Nenê (Realcino Lima Filho), integrante do Quarteto Novo logo da saída de Aírto Moreira e do grupo de Hermeto Pascoal durante a década de 1970, havia deixado recentemente de ser docente de bateria do Conservatório; Vinicius Dorin e André Marques, membros do grupo de Hermeto nesse momento, eram docentes de saxofone e piano e prática de conjunto, respectivamente. Rubinho Antunes, César Roversi, Fábio Leal, Fabio Gouvea e Cléber Almeida (os dois últimos também integrantes do Trio Curupira, junto com André Marques), membros da Big Band de Hermeto Pascoal, eram docentes de trompete, saxofone, guitarra, contrabaixo elétrico e bateria, respectivamente, sendo Fábio Leal também professor de prática de conjunto e Cléber Almeida, de percussão complementar. Jota P. (João Paulo Ramos Barbosa), atual saxofonista do grupo de Hermeto Pascoal e de sua Big Band, era colega do curso de MPB/Jazz, assim como os demais trompetistas da Big Band (Raphael Sampaio, Diego Garbin e Reynaldo Izeppi), os trombonistas Fábio Oliva e Bruno Pereira e o saxofonista Dô de Carvalho.

Pode-se dizer, então, que a sonoridade criada por Hermeto Pascoal era muito forte na produção musical de alunos e docentes do curso de MPB/Jazz. Diversos grupos foram formados dentro daquele contexto, alguns com produção discográfica e duração mais estendida no tempo, outros mais efêmeros e restritos a ensaios (tipicamente longos e frequentes, emulando a rotina do grupo de Hermeto Pascoal nos anos 1980). Entre os que perduraram e geraram produção discográfica, podemos citar Trio Curupira, Mente Clara, a Vintena Brasileira (que teve origem em um curso ministrado por André Marques de Ritmos Brasileiros), Cincado, Fábio Leal Quarteto e Trio Jabour. Em meu período em Tatuí como aluno do Conservatório, participei de alguns grupos que compartilhavam com os citados a busca pela sonoridade criada por Hermeto Pascoal e a rotina de ensaios longos e frequentes, conforme dito, e com o grupo Engenho, participamos de um documentário que

retratava os grupos de música instrumental brasileira de Sorocaba e região, onde se encontra Tatuí<sup>1</sup>. A predominância de ritmos brasileiros (em especial nordestinos), o uso frequente de compassos irregulares, como 7/8, e as texturas contrapontísticas eram características musicais exploradas por todos os grupos citados; a concepção harmônica de Hermeto Pascoal, com suas sobreposições não-funcionais de tríades, era algo que buscávamos compreender e imitar. A abordagem dos docentes, em especial de André Marques e Fábio Leal, era, no entanto, voltada à prática: nossa compreensão destas práticas compositivas (e da concepção harmônica) provinha da execução, em aulas, de diversas composições e arranjos do próprio Hermeto e dos professores, que muitas vezes utilizavam o expediente de compôr e arranjar durante a própria aula, à maneira de Hermeto Pascoal.

Em 2009, depois de concluir meus estudos no Conservatório de Tatuí, ingressei no curso de Composição com Orientação em Música Popular da Universidad Nacional de Villa María, em Córdoba, na Argentina. Tendo entrado em contato com a música argentina através de alunos provenientes desse país<sup>2</sup> no curso de MPB/Jazz do Conservatório de Tatuí, decidi prosseguir com meus estudos nesse país para aprofundar-me no estudo de sua música – mas também com o objetivo de incorporá-la à estética de Hermeto Pascoal que havia aprendido em Tatuí, incluindo-a na *mistura* que caracteriza a música universal<sup>3</sup> de Hermeto Pascoal. Assim, meu trabalho final de graduação, *Abrindo o jogo: utilización de la Escuela Jabour de Hermeto Pascoal en distintas músicas americanas* (BORGHI, 2015) consistiu na composição de 45 minutos de música original, com seu caderno de partituras e gravação no CD *Abrindo o Jogo* (Renato Borghi Cuarteto, 2016), e um volume teórico, dedicado a explicar os procedimentos adotados na composição

1 Lançado em DVD como *A música instrumental em Sorocaba* (2007).

2 Assim como do Paraguai, Peru, Chile e Uruguai: havia uma presença grande de alunos estrangeiros em Tatuí, que compartilhavam suas músicas entre si e com os alunos brasileiros.

3 *Música universal* é a denominação que Hermeto Pascoal dá à sua estética musical. Neste trabalho não discutiremos a validade do conceito de universalidade em música, que tem uma longa trajetória, inclusive no senso comum de que a música é uma *linguagem universal* e associações à universalidade dos compositores da música europeia de concerto. Raphael Ferreira da Silva, em sua tese *Improvisação e interação na "Escola Jabour"*, realiza uma discussão interessante sobre o termo e sugere que *música universal brasileira*, conceito aparentemente contraditório que aparece no *Calendário do Som* (PASCOAL, 2000), é mais preciso na definição da estética de Hermeto Pascoal (SILVA, 2016, p. 27), e que suas definições confusas podem ser parte de sua estratégia de inserção no mercado cultural. No âmbito deste trabalho, no entanto, tomaremos *música universal* como um conceito nativo do compositor, e nos dedicaremos a entender de maneira mais precisa como se caracteriza a *música universal* de Hermeto Pascoal.

das obras. A metodologia desenvolvida por André Marques em seu curso de Ritmos Brasileiros do Conservatório de Tatuí – por sua vez adaptada da metodologia usada por Hermeto Pascoal nos ensaios de seu grupo – foi utilizada para a incorporação de distintos gêneros musicais sul-americanos à estética criada por este compositor, e buscou-se, nas composições produzidas, a convivência de características rítmicas e melódicas próprias dos gêneros abordados com a harmonização e práticas de arranjo da Escola Jabour de Hermeto Pascoal.

A compreensão de que muito da estética de Hermeto Pascoal devia-se a uma combinação entre um tipo de melodia próprio de cada gênero e um tipo não-funcional de harmonização jazzística característica de Hermeto foi o ponto de partida para a pesquisa de mestrado que deu origem a esta dissertação. Motivado por entender em maior profundidade como se dá esta relação entre melodia e harmonia na obra de Hermeto Pascoal, optei por um recorte de análise sobre as obras cuja melodia pertencesse à musicalidade nordestina e cuja harmonização apresentasse as características não-funcionais comuns na música desse compositor. Estas características exemplificam como Hermeto é ao mesmo tempo *nordestino e universal*, fazendo conviver simultaneamente em uma obra musicalidades distantes geográfica e temporalmente, inclusive em sua trajetória pessoal.

A harmonização não-funcional que Hermeto emprega é jazzística, mas, ao mesmo tempo, apresenta algumas particularidades: na revisão bibliográfica, encontramos a sugestão de Jovino Santos Neto (pianista do grupo de Hermeto Pascoal entre 1977 e 1992), recolhida por Luiz Costa-Lima Neto em sua dissertação, de que a explicação para essa idiosincrasia encontra-se na infância de Hermeto, quando buscava reproduzir a sonoridade de pedaços de ferros percutidos em seu acordeon diatônico, recorrendo à sobreposição de tríades para esse fim (COSTA-LIMA NETO, 1999, p.9). Apesar de suas particularidades, de forma geral podemos enquadrar a prática harmônica de Hermeto dentro da harmonia do jazz modal pós-bebop da década de 1960 em diante, como a de compositores como Wayne Shorter, Herbie Hancock e Chick Corea. Seu uso de formas muito mais estendidas, no entanto, permite um desenvolvimento maior do discurso harmônico, com uso

maior de modulações entre regiões<sup>4</sup> distantes, por exemplo, como veremos em nossas análises do capítulo 4.

O percurso desta pesquisa partiu, então, da definição das características musicais do modalismo melódico nordestino e da harmonização não-funcional jazzística, para logo realizar as análises dos *leadsheets* das obras que incluíssem ambas características presentes em dois cadernos de partituras compilados por Jovino Santos Neto: *Tudo é Som* (SANTOS NETO, 2001) e *15 Scores: For educational use only – in celebration of Hermeto's 70th birthday* (SANTOS NETO, 2006). O pensamento harmônico de Paulo Tiné, caracterizado pela união entre o arcabouço conceitual da harmonia do jazz e os conceitos sobre harmonia tonal de Arnold Schoenberg, expresso em seu livro *Harmonia: Fundamentos de Arranjo e Improvisação* (TINÉ, 2014a), serviu como fio condutor de nossas análises sobre as obras de Hermeto Pascoal. Buscamos compreender separadamente os planos melódico e harmônico de cada composição, usando para isso as ferramentas próprias de cada musicalidade – nordestina e jazzística; além disso, buscamos analisar a relação entre o plano melódico e harmônico dentro de cada obra, tentando compreender exatamente de que maneira procedimentos provenientes das duas musicalidades trabalham simultaneamente em cada obra.

Ao mesmo tempo, o contato com o arcabouço teórico proveniente da etnomusicologia<sup>5</sup> permitiu que desenvolvesse as hipóteses relacionadas à construção da estética *misturada* de Hermeto Pascoal, observando como o compositor incorporou as distintas musicalidades que lança mão em suas obras ao longo de sua trajetória como músico profissional, e como essa trajetória foi guiada pela tensão entre a necessidade de ter melhores condições materiais de vida e seu desejo de expressão individual através de sua música. Por outro lado, o contato com

---

4 Adotamos o conceito de *região* de Arnold Schoenberg (1969), entendendo regiões como “segmentos de uma tonalidade que são conduzidos como tonalidades independentes” (SCHOENBERG, 1969, p. 19 – tradução do autor); para este compositor, as modulações para distintas tonalidades dentro de uma obra não configuram mudanças de tonalidade, senão caminhos entre diferentes *regiões* subordinadas à tonalidade central da peça, dentro de seu conceito de *monotonalidade*.

5 Em duas disciplinas cursadas dentro do programa de Pós-Graduação em Música da UNICAMP com a Prof. Dra. Suzel Ana Reily, *Fundamentos da Etnomusicologia e Seminário Experimental: o musical local*. Agradeço profundamente à professora Suzel pela generosidade com que compartilha seu conhecimento, e ao meu orientador Prof. Dr. Paulo Tiné pela indicação de cursar essas disciplinas, consciente de que a compreensão da construção da estética de Hermeto Pascoal seria beneficiada pelo aporte conceitual dessa disciplina.

o pensamento de Tim Ingold<sup>6</sup> forneceu um caminho para a compreensão de algo que está muito presente no discurso de Hermeto Pascoal: o uso da intuição como guia do processo de tomada de decisões musicais, tanto no contexto da composição como da improvisação.

Desta maneira, pudemos chegar a uma proposta mais ampla sobre sua música: Hermeto Pascoal desenvolveu uma música *misturada* (em situação de *fricção de musicalidades*<sup>7</sup>) como consequência de tomar a sua *intuição* como critério principal para a tomada de decisões na composição e improvisação; a intuição é aqui entendida como um tipo de entendimento baseado na sensibilidade e responsividade que emerge a partir do refinamento de sua percepção e desenvolvimento de suas habilidades musicais ao longo de sua trajetória de interações com o seu meio. Em sua trajetória migrante, motivada pela necessidade de buscar melhores condições materiais de vida e espaço para desenvolver-se artisticamente, Hermeto fez-se *polimusical*, incorporando através da prática distintas musicalidades e ampliando progressivamente seu prestígio, primeiro como instrumentista, logo como arranjador e por último como compositor, consagrando-se como *artista*; em sua produção madura, estas musicalidades convivem, simultânea e/ou sequencialmente, em suas obras. Desta forma, apesar de sua originalidade e idiossincrasias, sua *música universal brasileira* consegue construir diálogos e mobilizar sentimentos em seu público, tanto pela adoção de práticas oriundas das músicas participativas<sup>8</sup> de sua infância como por fazer referência a elementos musicais presentes na memória musical-cultural de cada uma das comunidades de origem das musicalidades que põe em jogo.

No capítulo 1 desta dissertação, “Entendendo a estética de Hermeto Pascoal”, definimos os critérios do recorte sobre o objeto de estudo – os dois cadernos de *leadsheets* editados por Jovino Santos Neto – e realizamos uma revisão da bibliografia utilizada no transcurso desta pesquisa, tanto os escritos acadêmicos sobre Hermeto Pascoal quanto o arcabouço conceitual empregado na revisão

---

6 Agradeço novamente à Profa. Dra. Suzel Ana Reily pela sugestão, feita na qualificação desta pesquisa de mestrado, de buscar no pensamento deste autor algumas chaves que auxiliassem na compreensão da incorporação das práticas musicais de Hermeto Pascoal através do desenvolvimento de habilidades (*enskillment*) e refinamento da percepção.

7 Conceito desenvolvido por Acácio Piedade; a discussão sobre musicalidade e fricção de musicalidades será abordada no capítulo 1, cf. p. 40-42.

8 Conceito tomado de Thomas Turino, tratado no capítulo 1, cf. p. 42-44.

biográfica da trajetória profissional deste compositor. Buscamos esclarecer de que maneira Hermeto Pascoal construiu uma proposta estética baseando suas decisões musicais em sua *intuição*. Recorremos ao conceito de *enskillment*, proposto pelo antropólogo Tim Ingold, para entender como através da prática de distintos instrumentos e músicas o compositor efetivamente incorporou estas musicalidades, tornando-se *polimusical*. Também debatemos o formato prescritivo de notação em *leadsheet*, entendendo-o como algo análogo a um mapa esquemático da música, de tipo mais simbólico que linear, que exige um acúmulo grande de experiência prévia com o tipo de música notada para interpretá-lo: sua utilidade reside em auxiliar a memória dos intérpretes ou como forma de comunicação rápida em situações onde não há ensaio prévio.

No capítulo 2, “As práticas musicais de Hermeto Pascoal”, realizamos um repasso de sua trajetória profissional, buscando situar historicamente os contextos em que Hermeto adquiriu as musicalidades que lança mão em suas composições. A partir da definição de sua musicalidade nativa, observamos como seu trajeto foi orientado por migrações a localidades cada vez mais centrais na indústria de produção musical e, ao mesmo tempo, as constantes tensões geradas entre seus desejos de expressão artística individual e as exigências impostas por esta indústria. Assim, o caminho de Hermeto Pascoal até sua consagração como artista de renome internacional incluiu uma série de conflitos e preconceitos sofridos (por ser albino, por sua deficiência visual, por ser nordestino), que ajudam a explicar distintos aspectos de sua estética madura. Por outro lado, a incorporação das distintas musicalidades presentes em sua obra deu-se em contextos de adaptação às imposições do mercado de trabalho da música profissional em cada localidade e etapa de sua vida.

No capítulo 3, “A música modal nordestina e a harmonização não-funcional jazzística”, realizamos uma definição de aspectos musicais próprios das duas musicalidades abordadas na pesquisa. Considerando que ambas caracterizam-se pela alteridade em relação ao sistema predominante na música ocidental – o tonalismo e sua harmonia funcional – partimos da definição destes dois conceitos, para logo debater de que forma o modalismo nordestino e a harmonia não-funcional jazzística divergem deste sistema, e quais são os procedimentos que as definem, seguindo as definições de Paulo Tiné (2008) e Ron Miller (1996). Incluímos também

uma breve descrição das adaptações originais feitas por Hermeto Pascoal ao sistema de cifrado, denominado por Itiberê Zwarg como *cifragem universal*, e um breve comentário sobre o papel de Jovino Santos Neto como *arquivista* do acervo de composições de Hermeto Pascoal.

No capítulo 4, “Análise das obras”, definimos os critérios de seleção dos *leadsheets* presentes nos dois cadernos a serem analisados: apresentar características modais nordestinas na linha melódica, utilizar procedimentos harmônicos não-funcionais e contar com registro fonográfico realizado por Hermeto Pascoal que permitisse o cotejamento da realização sonora do texto musical notado na partitura. Procedemos então a analisar individualmente os planos melódico, harmônico e de relação entre melodia e harmonia das obras “Balaio”, “Música das Nuvens e do Chão”, “Candango”, “Forró em Santo André”, “Lá na casa da madame eu vi” e “Suíte Norte, Sul, Leste, Oeste”, buscando observar as recorrências e pontos em comum que demonstrassem de que forma Hermeto Pascoal realiza a imbricação entre estas musicalidades nestas composições.

## Capítulo 1

### Entendendo a estética de Hermeto Pascoal

Hermeto Pascoal é um dos maiores representantes da música popular brasileira fora do âmbito da canção – a dita música instrumental brasileira. Conta com uma produção realmente significativa de composições – cerca de 1200 compiladas por Jovino Santos Neto até 1993, ano em que deixou o grupo de Hermeto Pascoal (COSTA-LIMA NETO, 1999, p. 13), e um *Calendário do Som* (PASCOAL, 2000) com 366 composições, uma para cada dia do ano, além do inestimável número das que compôs desde então; tem se apresentado em festivais e turnês por todo o mundo de forma contínua desde a década de 1970; teve suas composições gravadas por músicos brasileiros, argentinos, colombianos, estadunidenses, portugueses, austríacos, japoneses, como podemos observar nas referências discográficas desta dissertação; e tem sido objeto de estudo de uma produção acadêmica que, se não é em si numerosa, não deixa de ser significativa dentro do contexto da pesquisa sobre música popular brasileira.

Esta dissertação, portanto, busca contribuir com o estudo da produção musical deste importante compositor brasileiro. Através da análise das obras compiladas por Jovino Santos Neto em dois cadernos de partituras, *Tudo É Som* (SANTOS NETO, 2001) e *15 Scores* (SANTOS NETO, 2006), tentaremos avançar na compreensão da estética intuitiva de Hermeto Pascoal, apoiados por uma revisão de sua trajetória como músico, desde sua infância até a sua consagração como artista reconhecido. Utilizando como recorte as composições presentes nos dois cadernos que apresentam características melódicas do modalismo nordestino e harmonizações jazzísticas que apontam à dissolução da funcionalidade tonal, buscaremos entender a *mistura de tudo* que caracteriza a estética deste compositor, chamada por ele de *Música Universal*.

#### 1.1 Para entender a mistura, primeiro é preciso separar

No transcurso desta pesquisa de mestrado em Música, que culminou nesta dissertação, tomamos como ponto de partida a análise musical de obras que contas-

sem com esta convivência de musicalidades de forma simultânea; como já dito, as características modais nordestinas na linha melódica e a harmonização jazzística tendente à dissolução da funcionalidade<sup>9</sup>. Os dois cadernos editados por Jovino Santos Neto foram escolhidos por terem sido compilados por um autor muito próximo ao compositor<sup>10</sup>, que trabalha com partituras transmitidas diretamente por Hermeto Pascoal, em lugar de transcrições; por sua ampla disponibilidade, sendo *Tudo É Som* um livro editado (Universal Edition) e disponível para compra, e *15 Scores* um caderno digital distribuído gratuitamente pelo autor através da Internet; e por contarem, em sua maioria, com obras que já foram gravadas em disco por Hermeto Pascoal, o que possibilita uma referência auditiva da realização musical daquelas partituras pelo próprio compositor. Considerando que a obra musical é percebida como um fenômeno acústico, e no âmbito da música gravada o suporte para isto é o fonograma, as partituras são uma representação gráfica esquemática deste fenômeno, com múltiplas possibilidades de uso – como será posteriormente discutido neste trabalho. Para nossos objetivos, então, somente poderiam ser úteis as partituras que representassem a forma em que Hermeto Pascoal representa graficamente suas obras, que deveriam ter sido gravadas por ele mesmo, já que, pelas distintas possibilidades que o próprio formato *leadsheet* destas partituras abre, qualquer gravação realizada por outro músico levaria a uma realização sonora distinta<sup>11</sup>. Sendo o objetivo desta pesquisa avançar na compreensão da estética de Hermeto Pascoal, estas não seriam apropriadas para este fim.

Por essa mesma razão decidimos descartar o vasto e rico material contido no livro *Calendário do Som* (PASCOAL, 2000). Apesar de contar, entre suas 366 composições, com várias obras que cumpririam com os requisitos do recorte adotado nesta pesquisa – melodia modal nordestina e harmonização jazzística não-funcional, estas obras não foram gravadas ainda por Hermeto Pascoal em sua produção discográfica. Itiberê Zwarg, baixista que toca com Hermeto Pascoal desde 1977 e até a data deste trabalho, gravou 27 obras em seu disco *Calendário do Som* (2005) com

9 Dedicaremos o capítulo 3 desta dissertação à definição de tonalidade, modalismo, funcionalidade e procedimentos não-funcionais.

10 Jovino Santos Neto foi integrante de Hermeto Pascoal e Grupo entre os anos de 1977 e 1992 (COSTA-LIMA NETO, 1999, p. 57), dedicando-se depois de sua saída do grupo, além de sua carreira solo, a difundir a obra de Hermeto Pascoal, principalmente nos Estados Unidos, onde reside desde a década de 1990.

11 Como podemos observar nas diversas gravações realizadas por outros músicos das obras analisadas que são apontadas no capítulo 4.

sua Itiberê Orquestra Família. Porém, no cotejamento do fonograma com as partituras, podemos observar que Itiberê realizou diversas transformações em seus arranjos, incluindo novas introduções, seções de improviso e pontes que não constavam da partitura escrita por Hermeto. Assim, apesar de apresentar uma interessantíssima realização fonográfica, arranjada para um grande grupo contendo sopros, cordas e uma seção rítmica jazzística, de uma série de *leadsheets* que contêm somente informações estruturais – podendo ser em si mesmo objeto de uma pesquisa acadêmica – e ter sido realizado por um músico com a proximidade de 43 anos tocando com Hermeto Pascoal (28 na data da gravação), não nos serve para a presente pesquisa.

## 1.2 Revendo o que se escreveu sobre Hermeto Pascoal

Com o objeto da pesquisa claramente definido, foi necessário construir o arcabouço conceitual que utilizaremos neste trabalho. O levantamento bibliográfico foi realizado em várias frentes; inicialmente, partimos dos trabalhos já realizados sobre Hermeto Pascoal, nos quais encontramos, além das conceptualizações sobre sua trajetória e sua música, amplo material biográfico e de entrevistas, realizadas entre as décadas de 1990 e 2010, que nos possibilitaram a construção da hipótese exposta neste trabalho sobre a estética musical de Hermeto Pascoal. A quantidade de entrevistas e relatos biográficos encontrados foi tão grande que motivou a decisão de não realizar novas entrevistas para a realização desta pesquisa. Meu contato pessoal anterior com Hermeto Pascoal, nas oportunidades que tive de conversar com ele, não revelou nada que não fosse possível encontrar nestas entrevistas já realizadas e transcritas em livros, dissertações, teses, artigos e material jornalístico.

O trabalho acadêmico pioneiro dedicado exclusivamente a Hermeto Pascoal foi a dissertação de José Carlos Prandini intitulada *Um estudo da improvisação na música de Hermeto Pascoal: Transcrições e análises de solos improvisados* (1996). Nesta dissertação, o autor tem como objetivo a definição de estruturas (motivos, frases, grupos de frases, repetições, variações, desenvolvimentos) observáveis na transcrição de quatro solos improvisados gravados por Hermeto Pascoal em três discos diferentes (*Brasil Universo*, *Só Não Toca Quem Não Quer* e *Festa dos Deuses*). Seu referencial teórico provém da chamada *Jazz Theory*, utilizando a metodologia

de análise criada por autores estadunidenses em sua análise de solos de *jazz*, como Lennie Niehaus, Harry Miedema, David Baker e Bill Dobbins (PRANDINI, 1996, p. 9), ainda que a critique pela, em sua visão, falta de profundidade na análise das intenções compositivas do improvisador (PRANDINI, 1996, p. 19), e utilize alguns conceitos provenientes de teóricos da música europeia como John White e Arnold Schoenberg em conjunção com as ferramentas da *Jazz Theory*.

Em sua análise dos solos, o autor não propõe uma ideia totalizante que dê conta da diversidade de elementos musicais encontrada nos quatro solos analisados, limitando-se a apontar descritivamente as estruturas musicais que considera relevantes. Ainda assim, aponta uma tendência à tonalidade expandida em “Ginga Carioca”, assim como à dissolução da funcionalidade, chamada pelo autor de “caráter geral de fraca definição tonal” (PRANDINI, 1996, p. 70). Porém, deixa de notar o mesmo caráter na peça “Surpresa”, ao decidir focar sua análise somente na harmonia da seção de solos improvisados, obviando a análise da harmonização do tema da peça. Da mesma maneira, faz algumas relações entre os gêneros abordados (samba em “Surpresa” e “Ginga Carioca”, forró em “O Tocador Quer Beber” e ciranda em “Ilha das Gaivotas”) e as características rítmicas e melódicas utilizadas nos solos, sem, no entanto, propor alguma leitura da razão pela qual Hermeto utiliza os materiais característicos desses gêneros ou se afasta dos mesmos (PRANDINI, 1996, p. 89).

O segundo trabalho acadêmico de fôlego sobre Hermeto Pascoal foi a dissertação de mestrado escrita por Luiz Costa-Lima Neto, *A Música Experimental de Hermeto Pascoal (1981-1993): Concepção e linguagem* (1999). Neste interessantíssimo trabalho, que será referenciado várias vezes no transcurso desta dissertação, o autor levanta várias hipóteses que, agora sim, buscam dar conta da concepção musical de Hermeto Pascoal. Estas conceptualizações são aplicadas em 8 peças analisadas pelo autor. Assim como conceitualmente, nas análises também observamos uma intenção de uma compreensão mais abrangente que a observada em Prandini; em lugar de limitar-se à análise melódica, harmônica e rítmica de solos improvisados, Costa-Lima Neto analisa o fonograma como um todo, tanto em seus aspectos traduzíveis à notação musical tradicional quanto os eventos sonoros que escapam a essa perspectiva, para os quais utiliza notações gráficas não-convencionais.

Assim, Luiz Costa-Lima Neto realiza uma primeira crítica ao trabalho de Prandini, apontando os limites de uma perspectiva baseada somente nos materiais musicais passíveis de análise em partitura com ferramentas provenientes da composição musical europeia e da *Jazz Theory*. O autor dá o exemplo da análise de “O Tocador Quer Beber”, onde Prandini finaliza sua análise justamente no momento em que Hermeto abandona o modalismo e as frases tradicionais do forró, e começa a realizar sobreposições, “entortar” os acordes, e adiciona sons de galos, galinhas e seu próprio comentário, “Isso é um sanfoneiro metido à besta, querendo tocar moderno, olha a mão esquerda dele, sanfoneiro muito besta” (COSTA-LIMA NETO, 1999, p. 22). Desta forma, o trabalho de Costa-Lima Neto busca incluir em sua análise todo o material sonoro, com especial atenção sobre os sons inarmônicos; sobre o uso que Hermeto Pascoal faz destes reside uma das mais interessantes sugestões deste trabalho sobre a construção da estética de Hermeto Pascoal.

O projeto de Luiz Costa-Lima Neto em sua dissertação consiste em buscar a origem da concepção experimental, nas palavras do autor, de Hermeto Pascoal, e a forma como esta se consolida no período entre 1981 e 1993, quando se forma a chamada *Escola Jabour* (CAMPOS, 2006, p. 133). Entendendo a concepção de Hermeto Pascoal como a de um *experimentador autodidata* (COSTA-LIMA NETO, 1999, p. 3), o autor busca compreender a idiosincrasia da música de Hermeto Pascoal, e nesse movimento, coloca luz sobre as práticas mais particulares e fora do comum da música popular brasileira, da música erudita e do *jazz* utilizadas em sua música, especificamente em seus discos lançados no período estudado (1981-1993). Estas práticas se referem tanto a aspectos harmônicos e melódicos quanto a configurações sonoras que incluem o uso de animais, múltiplos usos da voz humana (falada, cantada em onomatopeias, produzindo sons não-convencionais) e objetos sonoros (sendo provavelmente o mais conhecido a chaleira com bocal de trompete).

A hipótese à qual o autor adere, sugerida por Jovino Santos Neto em entrevista, é a de que a concepção musical de Hermeto Pascoal foi profundamente influenciada pela prática de percutir pedaços de metal deixados por seu avô ferreiro e buscar imitá-los no seu acordeom diatônico (*oito-baixos* ou *pé-de-bode*). Ao buscar reproduzir sons inarmônicos em um instrumento diatônico, Hermeto Pascoal terminou acostumando-se a utilizar as tríades, produzidas pelos botões da mão esquerda desse acordeom, de formas muito distantes do habitual na música tonal, executando duas

ou mais de forma simultânea, somado às notas da mão direita, para buscar essas parciais inarmônicas produzidas ao percutir os “ferrinhos”, procedimento harmônico denominado pelo autor como *poliacordal*<sup>12</sup>. Essa prática, aliada à busca constante de imitação sinestésica de paisagens (COSTA-LIMA NETO, 1999, p.30) e à introdução de sons comumente não considerados musicais e relacionados com o cotidiano, principalmente de sua infância, seria a origem da estética *experimental autodidata* de Hermeto Pascoal.

O seguinte trabalho de fôlego sobre Hermeto Pascoal foi a dissertação de Lúcia Pompeu de Freitas Campos, intitulada *Tudo isso junto de uma vez só: o choro, o forró e as bandas de pífanos na música de Hermeto Pascoal*. Como o próprio título sugere, o enfoque da autora é diferente ao de Costa-Lima Neto: em lugar de buscar os elementos que ressaltem a diferença e o idiossincrático na música de Hermeto Pascoal, Campos busca entender como as músicas populares praticadas por Hermeto em sua infância e princípio de sua carreira profissional aparecem em sua obra madura como compositor. Relacionando muito da atitude geral de Hermeto Pascoal com o espírito das festas populares, que é, citando o baterista Nenê (Realcino Lima Filho, nascido em 1947) e o compositor e pesquisador Guerra-Peixe, alegre até em velórios (CAMPOS, 2006, p. 19), a autora se aprofunda nos aspectos rítmicos das três tradições que considera centrais na formação de Hermeto Pascoal como músico – o choro, o forró e as bandas de pífanos – buscando ver na música de Hermeto como o compositor adota, adapta, reinventa e combina, em diversas modulações métricas e sobreposições rítmicas, as figuras rítmicas provenientes de cada uma dessas tradições, muitas vezes combinando-as em uma mesma peça.

Campos coloca em perspectiva a importância dada por Costa-Lima Neto do *free jazz* na música de Hermeto Pascoal. Considera que os elementos experimentais já estavam contidos nas agrupações musicais das quais participou em sua infância e adolescência, como as imitações de animais que aparecem no repertório das bandas de pífano, e, novamente citando o baterista Nenê, considera que o *free jazz* contribuiu fundamentalmente na autovalorização de sua atitude audaciosa nas experimentações musicais que já vinham sendo feitas desde sua infância.

---

12 Costa-Lima Neto dá como exemplo a peça “Ferragens”, analisada pelo autor (COSTA-LIMA NETO, 1999, p. 91) e gravada por André Marques, John Patitucci e Brian Blade em seu disco *Viva Hermeto* (2014).

De grande valia para esta pesquisa foi o levantamento biográfico, feito através de entrevistas com Hermeto Pascoal e com os músicos que o acompanharam ao longo de sua trajetória, das diferentes formações instrumentais e tradições musicais – musicalidades – por que passou Hermeto Pascoal antes de sua consolidação como artista e compositor reconhecido, em diversas localidades. O conhecimento sobre o período em que Hermeto tocou no regional de Pernambuco do Pandeiro, entrevistado pela autora, com o registro de 3 discos que são os primeiros nos quais podemos ouvir o acordeom de Hermeto Pascoal, sem dúvida foi fundamental para a construção da nossa hipótese sobre a relação conflituosa entre o trabalho como músico e o desejo expressivo do artista como determinantes na construção da estética de Hermeto Pascoal. No capítulo 2 desta dissertação, muito do material que analisaremos à luz de nossas ferramentas analíticas proveio da pesquisa biográfica levantada por Campos e por Costa-Lima Neto, complementado por outras fontes citadas a seguir.

Nesse mesmo ano de 2006 temos outros dois trabalhos sobre Hermeto Pascoal. A dissertação de Fabiano Araújo Costa, *Análise e realização de 4 leadsheets do Calendário do Som de Hermeto Pascoal segundo os conceitos harmônicos de Arnold Schoenberg* (COSTA, 2006), realiza uma tentativa interessante de entender os procedimentos harmônicos de Hermeto Pascoal à luz da teoria de Arnold Schoenberg, em especial dos conceitos desenvolvidos pelo compositor austríaco em *Structural Functions of Harmony* (SCHOENBERG, 1969) de monotonalidade, regiões, tonalidade expandida, tonalidade flutuante e tonalidade suspensa, assim como a identificação de certos acordes utilizados por Hermeto Pascoal com os acordes vagantes de Schoenberg. Costa busca realizar uma adaptação de uma teoria surgida no âmbito da música europeia de concerto para sua utilização na música popular de Hermeto Pascoal, abordando o passo importante de utilizar uma teoria surgida em uma prática musical que prioriza a condução de vozes como ferramenta de análise para obras musicais que tomam os acordes como cristalizações de um certo modo ou escala (COSTA, 2006, p. 4).

Como material de análise, Costa toma 4 composições presentes no *Calendário do Som* de Hermeto Pascoal. Como seu trabalho busca realizar uma análise harmônica diretamente a partir do texto musical em partitura e cifra, a falta de gravações destas peças não é levada em conta pelo autor. Para suprir a necessidade de

realização musical das cifras, que por sua natureza contemplam possibilidades diversas de execução, o autor realiza algumas aberturas de trechos destas obras, a 2, 3, 4 e 5 vozes, à maneira de exemplo. Apesar de não podermos supor que a realização destas obras por Hermeto Pascoal seria feita da mesma maneira, o mérito deste exercício de elaboração permanece inalterado.

A maior parte do trabalho de Costa é dedicada à explicação dos conceitos schoenberguianos e sua possível aplicação em um contexto de música popular. As análises das peças de Hermeto Pascoal mostram aplicações interessantes da teoria de Schoenberg, e serviram, no contexto deste trabalho, para auxiliar nossas próprias análises, principalmente no aspecto de enfraquecimento da direcionalidade tonal.

O terceiro trabalho acadêmico publicado no ano de 2006 foi a dissertação de mestrado de Marcos Augusto Galvão Arrais, sob o nome de *A Música de Hermeto Pascoal: Uma abordagem semiótica* (ARRAIS, 2006). Neste trabalho o autor propõe a utilização da teoria semiótica de linha francesa como chave para buscar as construções de sentido no plano da expressão na música instrumental de Hermeto Pascoal. O autor realiza uma análise extensa da peça “São Jorge”, do disco *Zabumbê-bum-á* de 1979, e análises parciais de várias outras obras, relacionando movimentos nos parâmetros, especialmente de duração e intensidade, com os sentidos expressados. Apesar de não termos utilizado este trabalho no processo de pesquisa que levou a esta dissertação, consideramos muito interessante e revelador da complexidade da música deste compositor o uso de mais uma ferramenta analítica proveniente de outro campo de estudos, no caso a teoria semiótica greimasiana.

Outro trabalho extenso sobre Hermeto foi a dissertação de Camila Perez da Silva, *A sonoridade híbrida de Hermeto Pascoal e a indústria cultural* (SILVA, 2009a). Proveniente do campo da sociologia, a autora relaciona a produção musical de Hermeto Pascoal, principalmente a discográfica, com uma atitude de resistência à padronização característica da racionalidade técnica desenvolvida no processo de industrialização da produção musical, e discute as formas em que Hermeto Pascoal desafia a lógica da indústria cultural, tanto no próprio material musical como em outros aspectos como suas *performances* ao vivo, as capas de seus discos e suas declarações pró-pirataria (SILVA, 2009a, p. 24) e de divulgação de gravações amadoras feitas de seus shows. Ao mesmo tempo, Hermeto Pascoal é um artista consa-

grado e consegue seu sustento através de práticas da própria indústria cultural, como a venda de discos, a realização de shows e turnês e a participação em festivais – e é nessa relação dialética que a autora se baseia para construir seu argumento.

Partindo da caracterização da indústria cultural feita pelos autores da Escola de Frankfurt Theodor W. Adorno e Max Horkheimer, a autora faz uma descrição da constituição da indústria musical no Brasil e, a partir disso, discute a trajetória de Hermeto Pascoal e suas relações com essa indústria. Fugindo da dicotomia nacionalismo engajado versus experimentalismo formalista, a música “universal” de Hermeto Pascoal é caracterizada pela autora como um exemplo de hibridismo. O trabalho de Silva serviu como um disparador para muitas questões apontadas nesta dissertação, em especial a relação conflitiva entre *work* e *play*, trabalho como músico e produção artística, desenvolvidas no capítulo 2.

Uma fonte muito relevante de informações biográficas sobre Hermeto Pascoal para esta dissertação é um livro escrito para o público infantil. *O Menino Sinhô: Vida e música de Hermeto Pascoal para crianças*, de Edmiriam Módolo Villaça (Villaça, 2009), relata, em linguagem simples para crianças, a trajetória de Hermeto Pascoal, com especial ênfase em sua infância, adolescência e primeiros trabalhos como profissional. Seu enfoque no público infantil de forma alguma significa um menor cuidado com as informações apresentadas, tendo sido elaborado depois de uma pesquisa de sete anos que contou com visitas às cidades onde viveu Hermeto, entrevistas com ele e com muitos dos colegas que conviveram com ele, como o maestro Clóvis Pereira e Heraldo do Monte. As histórias relatadas no livro corroboram muito do que propomos como chave de compreensão da estética madura de Hermeto Pascoal.

Outros trabalhos utilizados na elaboração desta dissertação não têm diretamente como objeto de pesquisa Hermeto Pascoal, mas músicos intimamente relacionados com ele, e supriram informações relevantes para esta pesquisa. Assim, temos os dois trabalhos de Raphael Ferreira da Silva, *A construção do estilo de improvisação de Vinícius Dorin* (SILVA, 2009b) e *Improvisação e interação na escola Jabour* (SILVA, 2016), sendo o primeiro sobre o saxofonista que tocou com Hermeto entre os anos de 1993 e 2015, e segundo sobre, além do próprio grupo de Hermeto Pascoal, outros dois grupos que se adscvem à estética de Hermeto, o Trio Curupi-

ra e Itiberê Zwarg e Grupo. Nestes trabalhos, o autor sugere que a ênfase na prática musical e um certo desprezo à teorização desta vem do difícil trânsito de Hermeto nas instituições formais, tanto na educação escolar como musical, o que fez com que este desenvolvesse um arsenal de conceitos teóricos nativos pautados pela prática, como seu sistema de *cifragem universal*.

Também recorreremos à dissertação de Eduardo de Lima Visconti *A guitarra brasileira de Heraldo do Monte* (2005), que cobre a produção deste importante parceiro de Hermeto Pascoal desde a década de 1950; à dissertação de Leonardo Pellegrim Sanchez *Uma análise dos quartetos de saxofone de Carlos Malta: o educador, o compositor e o instrumentista* (2009), sobre o saxofonista do grupo de Hermeto entre 1977 e 1992; à dissertação de Fábio Bergamini *Marcio Bahia e a “escola do Jabour”* (2014), sobre o baterista que participou por mais de três décadas do grupo de Hermeto Pascoal; e à monografia *A nova geração da música instrumental brasileira: a escola Hermeto e sua concepção harmônica* (2012), de Guilherme Degani, que cobre obras de Fábio Leal, Fábio Gouveia, Guilherme Fanti e Filipe Maróstica, músicos paulistas ligados à estética de Hermeto Pascoal.

Em seu artigo “O Tempo de Hermeto Pascoal: simultaneidade de acontecimentos em Mestre Radamés e seu contexto”, Paulo Tiné (2018) realiza uma análise da peça “Mestre Radamés”, gravada por Hermeto Pascoal e grupo em seu disco *Lagoa da Canoa, Município de Arapiraca* (1984). “Mestre Radamés” se caracteriza por uma melodia tonal diatônica harmonizada com acordes muitas vezes distantes do campo harmônico derivado da escala da melodia (Ré menor), sem a definição de uma fórmula de compasso clara e com uma forma que Tiné denomina como *rap-sódica*, consistente em frases de durações distintas que se sucedem sem repetição. O ritmo harmônico extremamente irregular dá lugar à construção de uma espécie de contraponto, sem que nenhuma voz se constitua como a principal (o conceito de *simultaneidade de acontecimentos*, que Tiné toma de Willy Correa de Oliveira), entre a linha de baixos, os acordes e as notas da linha melódica; um arranjo (escrito do início ao fim por Hermeto) da linha da bateria joga com esses elementos, por vezes reforçando, por vezes completando as figuras rítmicas dos três elementos de alturas definidas, aumentando a densidade da trama contrapontística.

A metodologia de análise harmônica utilizada por Tiné neste artigo foi adotada nas análises realizadas no capítulo 4 desta dissertação, e suas considerações sobre o uso do ritmo harmônico na formação de texturas contrapontísticas entre baixo, acordes e melodia encontraram eco em várias de nossas análises. Tiné também propõe a nomenclatura de *Stella Changes* para a progressão de II – V de tipologia menor (II meio-diminuto e V com sétima, nona e décima-terceira menores) que antecede a resolução no I maior, encontrada nos acordes finais do *standard* de jazz “Stella by Starlight” (Victor Young), utilizada por Hermeto Pascoal em várias composições; a saturação modal de acordes<sup>13</sup> em *Tacho* também encontra eco em todas as composições analisadas nesta dissertação.

No artigo *Hermeto Pascoal: experiência de vida e a formação da sua linguagem harmônica* (2010), Fausto Borém e Fabiano Araújo<sup>14</sup> realizam um repasso da biografia (apoiado por ampla bibliografia) de Hermeto Pascoal, identificando em sua trajetória oito fases distintas, da infância até os dias atuais, que auxiliaram na organização da trajetória descrita no capítulo 2 desta dissertação. Destaca-se na narração a atitude alegre e provocadora de Hermeto diante das inúmeras dificuldades encontradas ao longo de sua trajetória de migrante e as tensões entre seus desejos artísticos e as imposições do trabalho como músico (mesmo depois de sua consagração, em sua relação com as gravadoras, por exemplo). A influência da natureza e seus sons na concepção harmônica de Hermeto Pascoal exposta pelos autores recupera a formulação de Jovino Santos Neto na já citada dissertação de Costa-Lima Neto: a imitação de sons inarmônicos da natureza, na *música dos ferros*, na *música dos animais* e a música da fala humana, na *música da aura* servem de fontes para algumas de suas composições mais atonais como “Ferragens”, “Cores” e “Papagaio Alegre” (BORÉM e ARAÚJO, 2010, p. 32-34).

Em seu artigo, os autores ressaltam também as possíveis influências da música europeia de concerto em Hermeto Pascoal, ainda que de forma indireta, com alguns de seus aspectos incorporados pela imitação de seu resultado sonoro em lugar do ensino tradicional baseado em análise de partituras, e de maneira horizontal pela convivência em locais de trabalho com músicos formados nessa tradição (como Guerra-Peixe no Recife e Radamés Gnattali no Rio de Janeiro), em lugar da relação

---

<sup>13</sup> Este tópico será explorado em profundidade no capítulo 3.

<sup>14</sup> Autor da já citada dissertação *Análise e realização de 4 leadsheets do Calendário do Som de Hermeto Pascoal segundo os conceitos harmônicos de Arnold Schoenberg* (COSTA, 2006).

tradicional entre professor e aluno. As texturas contrapontísticas, a utilização de compassos irregulares e a utilização de modulações para tonalidades distantes são parcialmente explicadas pelos autores por esta via; a infância de Hermeto Pascoal e sua orientação eminentemente prática na abordagem da composição explicam a originalidade de seu uso destes recursos. A utilização de movimentos paralelos de acordes de mesmo tipo, interpretada pelos autores como *economia de meios*, encontra paralelos com a técnica do *grip*<sup>15</sup> que utilizamos na interpretação da harmonização não-diatônica de certos contrapontos entre linha de baixos e melodia.

### 1.3 Música sem preconceito é música de direito

Entender uma estética como a Música Universal, baseada na intuição e na ausência de planejamento – algo que Hermeto Pascoal repetiu em inúmeras entrevistas, chegando a gravar um tipo de manifesto musical na faixa “Chapéu de Baeta” do disco *Festa dos Deuses* (PASCOAL, 1992) – exige de nós ferramentas específicas para a compreensão de uma construção estética que não esteja baseada em uma racionalidade própria que busca dar conta de todos os elementos que a constituem, musicais ou não. Este tipo de construção racional de uma estética é frequente na música europeia de tradição erudita do século XX<sup>16</sup>, especialmente nas ditas vanguardas, e, sendo talvez sua máxima expressão o serialismo integral ou total<sup>17</sup> (que busca a predeterminação de todos os parâmetros musicais a partir de uma série inicial), encontra-se em maior ou menor grau em diversas correntes: desde o primeiro dodecafonismo de Schoenberg, a composição musical a partir de imagens arquitetônicas de Xenakis, e a música concreta de Schaeffer<sup>18</sup> até o nacionalismo musical de figuras como Bártok e, no Brasil, Villa-Lobos. Da mesma maneira procedem os

---

<sup>15</sup> Este conceito será discutido no capítulo 3.

<sup>16</sup> Apesar de constatar uma maior frequência deste tipo de definição apriorística na abordagem da composição no contexto da música europeia de vanguarda, não queremos com isso implicar que seja esta uma característica desta música, sendo sua ausência (e sua substituição pela intuição) uma característica da música popular. No campo da música europeia de vanguarda encontramos expressões como a livre improvisação, que vão no sentido oposto desta definição exata – ainda que possamos argumentar que a busca pela ausência de idiomatismo implique uma definição a priori e contraintuitiva. Para uma discussão sobre a improvisação livre, ver COSTA (2016).

<sup>17</sup> Conforme o verbete Serialism do Grove Music Online (GRIFFITHS, 2011).

<sup>18</sup> Conforme o verbete Schaeffer do Grove Music Online (DHOMONT, 2001).

aderentes à proposta de Mário de Andrade no seu *Ensaio sobre a música brasileira*<sup>19</sup> e os seguidores do jdanovismo decorrente do II Congresso de Compositores Progressistas de 1948 em Praga, como Cláudio Santoro e César Guerra-Peixe (TINÉ, 2014b, p. 110). O projeto deste último de trazer elementos musicais de manifestações da música popular nordestina para a orquestra a partir de sua posição como arranjador da Rádio Jornal no Recife impactou na aceitação do próprio passado musical de Hermeto Pascoal, como veremos no capítulo 2.

No campo da música popular, é menos frequente encontrarmos projetos estéticos claramente definidos de antemão, como os citados na música europeia de tradição erudita. Ainda assim observamos, na história da música popular brasileira, alguns movimentos que, sem pretensões de estruturar todos os elementos musicais, definiram práticas melódicas e harmônicas permitidas ou “proibidas”, instrumentos de preferência e outros que deviam ser evitados, devido à sua adequação ou não a um projeto definido de maneira racional. Sendo de certa forma uma adaptação da proposta jdanovista do citado II Congresso de Compositores Progressistas, músicos envolvidos no projeto do Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional de Estudantes (UNE) como Edu Lobo, Carlos Lyra, Sérgio Ricardo, Nara Leão e Geraldo Vandré buscaram uma música que fosse popular, brasileira e, longe dos experimentalismos das vanguardas da música erudita (como o próprio Guerra-Peixe), pudesse ser (na sua visão) facilmente assimilada pelo povo (TINÉ, 2008, p. 21-26); ao mesmo tempo, deveria servir para sua conscientização, retirando-o do estado de submissão e alienação em que este se encontrava.

Essa busca de uma música brasileira revolucionária exigia que musicalmente se abandonassem as práticas vistas como estrangeirismos, como os acordes associados ao *jazz*, as frases melódicas características do *bebop* e instrumentos como a guitarra elétrica; a recusa ao uso desta última levou à realização da Marcha contra a Guitarra Elétrica em 1967. Como veremos no capítulo 2, este projeto foi fortemente incorporado pelo Quarteto Novo, formado inicialmente como Trio Novo para acompanhar ao cantor Geraldo Vandré e transformado em Quarteto logo da entrada de Hermeto Pascoal. Heraldo do Monte, parceiro de Hermeto Pascoal desde a década de 1950, companheiro de Quarteto Novo e com quem Hermeto continua a tocar, com participações de cada um em discos do outro e em shows, manteve-se mais

19 O ensaio de Arnaldo Contier *Mário de Andrade e a utopia do som nacional* (CONTIER, 2010) trata da influência do pensamento de Mário de Andrade sobre a música brasileira.

fortemente ligado a esse projeto estético, conforme relata o pesquisador Eduardo de Lima Visconti (VISCONTI, 2005, p.22).

Hermeto Pascoal, apesar de evidentemente ter incorporado em sua música o material musical desenvolvido nesse período, rapidamente se recusou a manter sua música dentro dos parâmetros requeridos pelo projeto nacional popular do CPC, e logo de uma passagem pelos Estados Unidos, onde adquiriu mais confiança para experimentar, conforme o baterista Realcino Lima Filho, mais conhecido como Nenê (CAMPOS, 2006, p. 85), aprofundou-se em criar uma estética muito particular e divergente do habitual na música instrumental brasileira de sua época, ainda influenciada pelo samba-jazz dos trios como Zimbo Trio e Tamba Trio, e do jazz mais “puro”, como na música de Victor Assis Brasil. Negando-se a aceitar qualquer restrição contra o uso de materiais sonoros/musicais por qualquer razão que não seu ouvido e sua intuição, a Música Universal de Hermeto Pascoal pode, então, ser uma mistura de tudo o que ele já viveu. A já citada “Chapéu de Baeta” pode ser tomada como uma declaração e um manifesto nesse sentido:

Logo que eu saí de casa, peguei o meu chapéu, aquele chapéu de baeta, de baeta pura, saí pela estrada afora. Procurando um destino, um destino que me fizesse feliz. E que destino maravilhoso! Que destino lindo! Eu ia correndo. Acontece que, como se diz, quem procura encontra, né. E quem procura se encontra. É por isso que eu falo do caxangá da folha miúda. O caxangá da folha miúda, quer dizer, uma coisa que pode se transformar num canicante, numa amáfole, num mavumpavum-pefoco, rico valoso, amáfole. Claro, essas palavras não são para ser entendidas, são para ser sentidas. Como o som percussivo, o som percussivo da vida. Ah!, se as pessoas se ligassem no som percussivo da vida. O que é, o quer se dizer, o quê que pode ser chamado de som percussivo da vida? Claro, é o som que embala a alma. O som que embala a alma é o som percussivo da vida. É o som da água, é o som do mar, é o som das flores, das folhas, da terra, da pedra, e de todos os instrumentos musicais, sabe? É aquela coisa que a gente não premedita. Não vamos premeditar nada! Porcaria nenhuma! Não vamos premeditar nada! Por quê? Quem premedita não procura e jamais encontra. Você tem que sair com fé, coragem, com muita meditação, com muita, aquela vontade pura, somente sua, que sai da sua alma. E aí a gente se embala. Se embala com aquele som, com aquela força, com aquela, aquela, até a dor. A dor embala a gente. Aquele jardim verdinho, que o Hermeto sempre falou, que todo mundo tinha se esquecido e só tivesse lembrado agora. Vão fazer até uma reunião, como se, se o Brasil fosse burro e não entendesse de flores, de jardins e de matas. Um país que tem a maior mata do mundo não tem nada que prestar conta para ninguém. O mundo tem que vir aqui, tem que prestar conta pra nós. Viva o Brasil! O Brasil de todos os sons, o Brasil de todos, tos os Suls, todos os Norte, todos o Nordeste, o Leste, Sudeste, todos os cabras da peste do Brasil, esse é o nosso país. O nosso país Brasil Universo. Eu digo mais, eu digo mais e não converso, eu não converso, eu prefiro fazer um verso: Brasil brasileiro, Brasil mundo inteiro! E assim eu vou terminar essa história, por enquanto. Esse é um começo dela. E as pessoas vão se acordar para a música universal. Música sem preconceito é música de direito! Música de direito! A música, a música é como

uma criança. A música é como uma criança, vai uma criança, vem outra, vai outra, vem outra, vai um velho, vem uma velha, e os velhos ficam se juntando, se abraçando, se amando. Viva o Brasil, viva o nosso povo. E agora eu vou misturar as palavras. Acarrete. Acarrete. Acarrete, segura o boi. Segura o boi, o boi que, não, o carro quebrou, o carro quebrou, não pode, ali, não, não. Traz o caminhão, ó seu Mané! Traz o caminhão, traz! Traz o carro de boi pra puxar! Puxa meu caminhão, se atolou aqui! Eu tô aqui em Lagoa da Canoa, bicho, pertinho de Arapiraca! Eu quero dizer pro Brasil e pro mundo, viva o povo brasileiro, viva todo mundo que gosta de viver e ser feliz, porque assim Deus quer! E Deus quis, porque Deus me deixou aqui, e entregou essa terra para nós! Essa terra é de nós todos. Ah, mundo querido! Vou misturar as palavras novamente. Vendo o povo. Abafa, abafa, abafa, abafa, abafa, abafa, toma banho, toma banho, não, não, não, não, aqui não, aqui não ué! Cuidado pra não pegar a cólera! A cólera, a cólera na minha terra é, não, na minha terra a cólera, a cólera, é um treme-treme da peste! Isso, o cara tá com, com cólera, toma azeite doce! Azeite doce pra cólera! Azeite doce também, também, pra dor de dente! Corra! Azeite doce pra dor de dente, corra, corra, corra, corra, corra! Multiplica, fala pro padre, fala pro padre ir lá na igreja trazer a chave, vai lhe dizer que a cobra mordeu. Eu vou segurar a chave, eu vou segurar a chave, a cobra me mordeu mas não vai mais, jamais ela vai sair assim. (PASCOAL, 1992)

Pela própria transcrição, e ainda mais claramente ao ouvir a gravação, podemos perceber que não se trata de um texto escrito previamente e lido por Hermeto; trata-se de uma improvisação de texto que, da mesma forma que vemos em sua concepção musical, mistura um pouco de tudo. A gravação apresenta, além da voz falada, um piano, um sintetizador e mais de uma voz cantada, sem letra (e às vezes gritada) do próprio Hermeto que acompanham as inflexões, ritmos e “climas” da fala. Assim, vemos referências à sua infância – no caminhão atolado, no chamado ao padre para buscar a chave para salvar o picado por uma cobra; ao uso de materiais sonoros não-convencionais como materiais musicais (o “som percussivo da vida”, da água, do mar, das folhas, das pedras, das flores), à mistura de sons de todos os lugares do Brasil (Brasil de todos os Sul, Norte, Nordeste, Leste, Sudeste); e referências contemporâneas da gravação à ecologia e à Conferência das Nações Unidas sobre o Meio Ambiente e o Desenvolvimento, também conhecida como Eco-92, ocorrida no mesmo ano do lançamento do disco – com uma posição bastante ingênua, visto o contínuo desmatamento e destruição da Amazônia, sobre a participação da ONU e outros países no esforço de preservação da floresta amazônica (“Vão fazer até uma reunião, como se, se o Brasil fosse burro e não entendesse de flores, de jardins e de matas”).

Mas, pelo ponto de vista adotado nesta dissertação, o mais importante do declamado por Hermeto em “Chapéu de Baeta” talvez seja sua posição sobre o plane-

jamento prévio, a racionalidade estética, que Hermeto chama de premeditação. Colocando como referência seu próprio trajeto, saindo de casa com seu chapéu de baeta para procurar um destino que o fizesse feliz (como fez na adolescência), Hermeto proclama que a única forma de encontrar é procurar, sendo essa a forma de encontrar-se, e que para isso é necessário não premeditar nada. Na mesma linha, defende que “música sem preconceito é música de direito”. O que seria a tal música de direito? Talvez, como sugerido por Vinícius Dorin, seja pelo preconceito contra suas músicas nordestinas que Hermeto Pascoal sofreu por parte dos músicos da cena paulista do princípio da década de 1960, antes da formação do Quarteto Novo (SILVA, 2009b, p.13-14) que o compositor tenha a necessidade de defender uma postura inclusiva a todas as músicas. Mas também o preconceito contra os acordes e frases de *jazz* no período do Quarteto Novo (COSTA-LIMA NETO, 1999, p.44), o preconceito sofrido por ser albino e não poder aprender teoria musical e leitura da forma convencional (VILLAÇA, 2009, p.43), e toda uma trajetória marcada por rejeições e dificuldades até conseguir estabelecer-se como músico, compositor e arranjador reconhecido na década de 1970; talvez essa seja a dor que também embala a gente. O preconceito que Hermeto busca rejeitar, então, seria o preconceito contra si mesmo, contra sua história; e é na afirmação dessa história que encontra, baseando-se em sua intuição e em seu ouvido, a fundação da sua concepção estética musical.

#### **1.4 A prática musical como forma de ser-no-mundo**

Se a escolha dos elementos que conformam a música – instrumentos (convencionais ou não), acordes, ritmos, escalas, texturas, padrões melódicos – não está sujeita à sua conformação a uma racionalidade prévia (não foi *premeditada*), de que maneira podemos avançar na compreensão da obra musical de Hermeto Pascoal? Se o compositor busca retirar o preconceito, dos outros e de si mesmo, como critério sobre a escolha do que tocar, e com que instrumento tocá-lo, como podemos entender esse critério? Se o que Hermeto toca, compõe, improvisa, está orientado por decisões realizadas no campo de sua intuição, como podemos entendê-las?

O antropólogo britânico Tim Ingold, em seu livro *The perception of the environment: essays on livelihood, dwelling and skill* (INGOLD, 2002), nos oferece uma perspectiva valiosa para compreender essas decisões baseadas na intuição, apren-

dizado prático e vivência. Através do que o autor chama de *dwelling perspective* (perspectiva da vivência, do habitar, ou da habitação), Ingold tenta superar algumas dicotomias que atravessam o pensamento ocidental moderno e as ciências como um todo: mente/corpo, pessoa/organismo biológico, representação/mundo real, cultural/natureza e, entre essas, uma que nos interessa para nosso objeto de estudo: planejamento/ação. Colocando o foco na percepção do ambiente e sua relação de ida e volta com as ações que tomamos, seres humanos com um corpo e uma mente unidos de maneira indissolúvel, Ingold propõe uma teoria da aprendizagem consistente na aquisição de habilidades, ou *enskillment*. Unindo perspectivas teóricas da psicologia ecológica de James Gibson, da fenomenologia de Maurice Merleau-Ponty e da biologia do desenvolvimento, este autor propõe como ponto de partida do seu pensamento o foco nas relações entre seres (humanos, não-humanos e não-vivos). Estas relações são entendidas como parte de uma teia que se desenvolve no tempo e que engloba as ações e respostas de cada ator relacionado, identificando cada um desde sua localização dentro desta teia. Assim, as diferenças observadas no mundo seriam devidas às diferentes interações entre atores e seus impactos no devir de cada um, desde o nível intracelular das relações entre organelas e código genético até as diferenças de organização entre distintas sociedades (INGOLD, 2002, p. 382).

Claramente escapa ao escopo desta dissertação de mestrado em música a discussão aprofundada sobre as diversas áreas do conhecimento que Ingold critica, já que o autor revisa e critica desde a perspectiva neo-darwiniana nas ciências biológicas à psicologia cognitiva, passando pelo estruturalismo e relativismo na antropologia, tendo como fio condutor a tentativa de escapar da divisão cartesiana entre mente e corpo, entre interior, entendido como a consciência, e exterior, entendido como o mundo real. Ainda assim, acreditamos que algumas ideias de Ingold podem ser úteis para auxiliar nossa compreensão da estética de Hermeto Pascoal, em especial na sua forma de entender a variação cultural e de percepção a partir da diferença de habilidades.

Para Ingold, as habilidades (*skills*) não são inatas, programadas em nosso DNA e que se manifestam automaticamente no organismo adulto; por outro lado, também não são transmitidas de forma mais ou menos pronta de geração em geração, no modelo de transmissão cultural encontrado em diversos autores da antropologia. Para este autor, as habilidades são algo que aprendemos através da nossa in-

teração com o nosso ambiente, por meio de um refinamento da nossa percepção do ambiente e de nossas próprias ações. Com vários exemplos trazidos de etnografias dos mais variados lugares do planeta, o autor mostra como os processos de aprendizagem de habilidades requerem, mais que a compreensão de regras, estruturas e esquemas generalizantes, a resolução de situações práticas, onde o professor/profissional/adulto mostra ao aluno/iniciante/criança em que aspectos este deve colocar sua atenção para melhor desenvolver sua tarefa. Mais do que isso, desde a caça à manufatura de cestos e ao trabalho com máquinas em indústrias modernas, Ingold propõe que, em nossa relação cotidiana com os objetos, pessoas e animais que nos rodeiam, desenvolvemos e refinamos nossas habilidades de tratar com esses mesmos objetos, pessoas e animais, desde as primeiras habilidades de falar e caminhar até a operação de maquinário complexo (INGOLD, 2002, p. 315).

Nesse ponto o autor nos traz uma pedra fundamental para nossa análise da música de Hermeto: a intuição. Para ele a intuição é, então, baseada na sensibilidade e responsividade construída a partir deste refinamento de nossa percepção e desenvolvimento de nossas habilidades. Fazendo referência ao trabalho do compositor tcheco Leoš Janáček com as melodias da fala humana e sons do cotidiano – onde encontramos mais de um ponto de contato com a produção de Hermeto Pascoal – Ingold nos diz o seguinte:

Outra palavra para este tipo de sensibilidade e responsividade é intuição. Na tradição do pensamento ocidental e da ciência, a intuição tem má fama: comparada com os produtos do intelecto racional, foi amplamente considerada um conhecimento de tipo inferior. Ainda assim é um conhecimento que todos temos; inclusive o utilizamos todo o tempo enquanto nos ocupamos de nossas tarefas cotidianas (...). Mais ainda, a intuição constitui um alicerce necessário para qualquer sistema científico ou ético. Simplesmente ao existir como seres sencientes, as pessoas necessitam já estar situadas em um certo ambiente e comprometidas com as relações que isto implica. Estas relações, e as sensibilidades construídas no curso do seu devir, subjazem às nossas capacidades de julgamento e habilidades de discriminação (...). O entendimento intuitivo, em suma, não é contrário à ciência ou à ética, nem tampouco apela ao instinto em lugar da razão, ou a imperativos supostamente inatos da natureza humana. Ao contrário, descansa em habilidades perceptivas que emergem, em cada ser vivo, através de um processo de desenvolvimento em um ambiente historicamente específico<sup>20</sup> (INGOLD, 2002, p. 25).

20 Another word for this kind of sensitivity and responsiveness is intuition. In the tradition of Western thought and science, intuition has had a pretty bad press: compared with the products of the rational intellect, it has been widely regarded as knowledge of an inferior kind. Yet it is knowledge we all have; indeed we use it all the time as we go about our everyday tasks (Dreyfus and Dreyfus 1986: 29). What is more, it constitutes a necessary foundation for any system of science or ethics. Simply to exist as sentient beings, people must already be situated in a certain environment and committed to the relationships this entails. These relationships, and the sensibilities built up in the course of their unfolding, underwrite our capacities of judgement and skills of discrimination (...) In-

Auxiliados pela ótica proposta por Ingold, podemos então chegar a uma proposição inicial sobre a estética de Hermeto Pascoal e sua prática como compositor, improvisador e (multi)instrumentista: se é a intuição<sup>21</sup> e não a razão objetiva quem guia o processo de tomada de decisão na prática musical, o resultado desta prática (seja uma obra composta ou um improviso) será determinado pelas habilidades construídas ao longo da vivência musical do compositor. Dito em outras palavras, a música de Hermeto Pascoal, ao recusar a premeditação e o intelecto racional como formador dos critérios de discriminação e julgamento, será composta por elementos provenientes das práticas musicais nas quais o músico desenvolveu suas habilidades ao longo de sua vida. Assim, a *mistura de tudo* de Hermeto Pascoal é, em suma, uma mistura de toda a sua vida musical.

Com isto em mente, esta dissertação percorrerá a trajetória de Hermeto Pascoal, buscando entender as práticas musicais incorporadas em sua obra, as localidades onde as praticou, os instrumentos que aprendeu e as motivações para seguir migrando e incrementando seu repertório de músicas e instrumentos: este será o objetivo de nosso capítulo 2. Tendo definido duas musicalidades que são frequentes em sua obra – o modalismo melódico tradicional nordestino e as práticas harmônicas não-funcionais jazzísticas, dedicaremos o capítulo 3 a defini-las claramente e discutir suas características. Por fim, no capítulo 4, buscaremos observar, nas análises das peças escolhidas a partir do recorte adotado neste trabalho, a forma em que essas musicalidades aparecem, de forma simultânea e imbricada, em composições de Hermeto Pascoal.

### 1.5 As ferramentas da Etnomusicologia

Para compreender de que forma as práticas musicais e vivências de Hermeto Pascoal afloram em sua obra, utilizaremos alguns conceitos tomados do campo da

---

tuitive understanding, in short, is not contrary to science or ethics, nor does it appeal to instinct rather than reason, or to supposedly 'hardwired' imperatives of human nature. On the contrary, it rests in perceptual skills that emerge, for each and every being, through a process of development in a historically specific environment (INGOLD, 2002, p. 25). Tradução do autor.

21 Não queremos com isso implicar que outros músicos não tenham ou não utilizem sua intuição em suas tomadas de decisões musicais, seja compondo ou improvisando. Para Ingold, a intuição é um tipo de conhecimento comum a todos os seres humanos, que se faz presente na maioria de nossas decisões cotidianas. No caso da improvisação, a intuição é, sem dúvidas, utilizada em maior ou menor grau por todos os músicos que atuam nesse campo. O que diferencia a Hermeto nesse sentido é a radicalidade com que toma a intuição como parâmetro, compondo como se improvisasse e improvisando como se compusesse, de acordo com Costa-Lima Neto (1999, p. 64-67).

Etnomusicologia. Estes serão aplicados nesta dissertação para iluminar certos aspectos de sua trajetória que, a nosso ver, são determinantes para sua produção posterior, tanto em relação ao desenvolvimento de suas habilidades quanto à sua atitude em relação à indústria musical e seu posicionamento dentro dela. Assim, a seguir discutiremos os conceitos de *work* e *play*, mediação da performance, as definições de musicalidade, bimusicalidade local, polimusicalidade, fricção de musicalidades, musicar local e os campos sociais da prática musical: o musicar participativo e apresentacional e as práticas de gravação da alta fidelidade e da arte de estúdio.

Iannis Tsioulakis, em seu capítulo “Negotiating Local Tastes: Urban Professional Musicians in Athens” (2018), apresenta dois conceitos que nos servirão para o estudo de nosso objeto. Em primeiro lugar, a diferenciação realizada pelos músicos atenienses estudados entre *work* e *play*, que podem ser traduzidos pelos termos *trabalho* – ou *trampo*, na gíria dos músicos profissionais do Sudeste do Brasil, e *som* – normalmente em expressões como *fazer um som*, *tocar pro som*, entre outras. Para os informantes de Tsioulakis, o primeiro termo representa o trabalho feito exclusivamente pelo dinheiro, não tendo outra motivação para o músico que não a necessidade econômica, e o segundo se refere aos trabalhos feitos pelo prazer de tocar e que tipicamente não provêm ao músico pagamento suficiente para manter-se (TSIOULAKIS, 2018, p. 407). A experiência pessoal deste pesquisador como músico profissional, tendo residido por 9 anos na Argentina, assim como no Brasil, mostra que estas categorias são de uso comum pelos músicos que transitam entre gêneros tão diversos como o samba, pagode, choro, forró, MPB, pop, rock, funk e jazz, no Brasil, e folclore, tango, quarteto, cumbia, rock e jazz na Argentina (onde as palavras usadas normalmente são *laburo* para *work* e *toque* para *play*), e podem ser observadas na trajetória de Hermeto, como veremos mais à frente.

Outro conceito que tomamos de Tsioulakis é o de *mediação da performance*. Para este autor, os músicos-instrumentistas, assim como os cantores de apoio (*backing vocalists*) e os engenheiros de som não são os *performers* em si (papel tipicamente assumido pelos cantores, cantautores e dançarinos), mas *mediadores da performance*, trabalhadores altamente qualificados que se dedicam a possibilitar que a performance do “artista principal” chegue a seu público através do uso de habilida-

des diversas e específicas para cada papel e estilo ou gênero. Em uma casa noturna de Atenas, Tsioulakis relata como

“cada vez que S (o cantor mais popular do show) estendia suas mãos para gesticular para um de seus fãs hipnotizados, uma equipe de *performers* profissionais garantia que as pontes de comunicação estivessem pavimentadas com *grooves*, sons sintetizados, harmonias vocais e *riffs* de guitarra” (TSIOULAKIS, 2018, p. 410).

*Musicalidade* é um conceito problemático dentro dos campos da musicologia e da etnomusicologia; frequentemente se aplica com significados distintos, dependentes do contexto tratado, e com um valor que é definido mediante convenções sociais (COTTRELL, 2007, p. 101). John Blacking, em seu *How Musical is Man* (BLACKING, 1976), define a música como *sons humanamente organizados* e a musicalidade como a capacidade humana de organizar esses sons – e sem dúvidas Hermeto Pascoal demonstra em sua obra grande capacidade de inovar na organização de sons normalmente não considerados musicais no contexto da música popular brasileira. No entanto, encontramos de grande utilidade para o objeto de estudo a definição em outro sentido proposta por Acácio Piedade. Para este autor, a musicalidade é entendida como uma memória musical-cultural compartilhada por uma determinada comunidade, com seus elementos musicais sendo significados de maneira socialmente compartilhada e aprendida, o que torna possível a comunicação entre integrantes de uma comunidade através da música (PIEADADE, 2013, p. 3).

Esta definição torna-se mais importante para nós quando a aliamos ao conceito de *bimusicalidade*, inicialmente cunhado por Mantle Hood (1960) como uma proposta de metodologia de imersão em um sistema musical para pesquisadores em etnomusicologia. Stephen Cottrell, em seu artigo “Local Bimusicality among London’s freelance musicians” (2007) propõe uma ampliação do significado do termo como *bimusicalidade local*, inclusive propondo *polimusicalidade* como alternativa, a partir da identificação nos músicos profissionais da cidade de Londres do aprendizado de diversas musicalidades – linguagens ou códigos musicais – como uma estratégia de inserção profissional, que permite que o músico *freelancer* atue em mais de um contexto, ampliando suas possibilidades de trabalho e, conseqüentemente, sua renda.

*Fricção de musicalidades*, conceito desenvolvido por Acácio Piedade, denota a situação em que duas (ou mais) musicalidades estão em contato, mantendo, no entanto, seus núcleos duros intactos; é “uma situação na qual as musicalidades dialogam mas não se misturam: as fronteiras musical-simbólicas não são atravessadas, mas são objetos de uma manipulação que reafirma as diferenças” (PIEDADE, 2013: 5). Dessa maneira, podemos entender que, enquanto a bi- ou polimusicalidade é uma característica do músico, que aprende a desempenhar-se competentemente em distintos contextos musicais – seja a motivação para isto a pesquisa acadêmica ou a inserção profissional – a *fricção de musicalidades* é algo observável no produto musical, em uma obra, repertório ou estilo, no qual mais de uma musicalidade aparece, de maneira reconhecível e sem que sua fusão gere uma nova musicalidade – o que seria um acontecimento possível, mas necessariamente posterior, mediado pelo gradual esquecimento das musicalidades fundidas. Conforme veremos, Hermeto Pascoal é um músico *polimusical* e que, por sua estética intuitiva, apresenta *fricções de musicalidades* em suas obras.

Logo, temos o conceito de campos sociais da prática musical desenvolvido por Thomas Turino no livro *Music as Social Life: The Politics of Participation* (TURINO, 2008). Para o autor, o termo música, mesmo sendo utilizado para nomear, dentro do que define como *formação cultural cosmopolita capitalista*, o produto de todas as práticas que utilizam os sons musicais – esse *poderoso recurso humano*, nas palavras do autor – engloba distintos campos de prática artística, que diferem em seus objetivos, concepções, papéis dos atores envolvidos, tipo de mediação, relação com o tempo e foco da atenção. Assim, propondo como primeira divisão os campos relacionados com a prática musical em tempo real e os campos relacionados com a música mediada pela gravação, o autor define quatro campos sociais de prática musical: *participativo* e *apresentacional* como tipos de prática musical ao vivo (*live performances*) e de *alta fidelidade* e *arte de estúdio* como práticas definidas a partir de sua relação com o material gravado.

Definindo estes campos não como divisões estanques mas como uma ferramenta conceitual para entender distintas modalidades do fazer musical humano, o autor realiza uma comparação interessante entre os campos, estabelecendo relações entre as ações e interações entre os atores envolvidos em determinado tipo de prática musical e características sonoras do produto da mesma. Assim, em resumo,

o campo da música participativa tem como características o objetivo de priorizar a participação de todos os envolvidos (seja na produção de som musical, nos movimentos da dança ou ambos), a ênfase no fazer musical como atividade social entre participantes em contato direto, a ausência ou pequena distinção entre público e artistas, sendo todos participantes ativos ou potenciais (inclusive pela ausência de separação física entre os participantes), e a atenção focada no momento do fazer musical e nos próprios participantes. Por outro lado, a prática musical apresentacional tem como meta a apresentação por parte de músicos (ou músicos e dançarinos) de um produto que gere o máximo de interesse em um público, com ênfase no fazer por parte dos músicos para um público que escuta; o foco dos músicos está em si mesmos, no público e no som, enquanto a audiência está focada nos músicos e no som; e por último, público e artistas se encontram claramente separados, tipicamente com os músicos sobre um palco.

Enquanto ao produto sonoro resultante destas práticas, devido às diferenças encontradas entre as práticas dos dois campos, Turino comparou uma série de aspectos, observáveis no produto sonoro, que refletem esta distinção. Resumidamente, a música participativa tende a exibir formas cíclicas, abertas e curtas e altamente repetitivas, inícios e finais *em pluma* (*feathered* – não definidos, com os participantes entrando e saindo de maneira diferida), variação intensiva (restrita ao ciclo da forma), virtuosismo minimizado e somente nas funções de *elaboração*, poucos contrastes dramáticos, constância do ritmo, groove e metro, sustentados pelos músicos de função *nuclear* (*core*) e texturas densas. Por outro lado, a música apresentacional se caracteriza por uma tendência às formas organizadas, mais longas e contrastantes, com inícios e finais bem marcados, variações tanto intensivas como extensivas, ênfase no virtuosismo de todos os músicos, possíveis variações de andamento, estrutura rítmica e métrica e textura clara e transparente, possibilitando a escuta de cada um dos músicos por separado. Por último, a própria concepção de cada peça difere, sendo vista como uma coleção de recursos rearranjados em cada performance na música participativa e como uma obra definida na apresentacional, ainda que com exceções notáveis.

Do outro lado da sua divisão inicial encontram-se os dois campos referentes à música mediada por gravação. Sua diferença radica na referencialidade do som gra-

vado em relação aos sons possíveis de serem executados em performances ao vivo<sup>22</sup>, sendo essa referência o objetivo do campo da *alta fidelidade (high fidelity)*, ao passo que a *arte de estúdio* busca construir objetos sonoros que expandam as possibilidades da percepção musical humana, prescindindo assim dessa relação com sons “reais”. Assim, enquanto ambos campos utilizam a mediação eletrônica (computadores, mesas de som, microfones, softwares de mixagem, *racks* de processamento de som), não sendo necessária a presença simultânea dos artistas no estúdio e com estes relacionando-se com seu público através do suporte do som gravado, o campo da alta fidelidade concebe a música como um objeto criado por um artista ou grupo de artistas para o consumo de seu público em tempo diferido, mas fazendo referência à situação de música produzida em tempo real, referência ausente no campo da arte de estúdio; enquanto esta tem como foco o próprio processo de composição e o objeto sonoro, a música de alta fidelidade se concentra na obra como representação da performance ao vivo. De qualquer maneira, o processo eletrônico da gravação é tratado de maneira oposta pelos campos; a gravação de alta fidelidade busca esconder os processos de tratamento do som, a partir de uma posição ideológica de mostrar a naturalidade da música ocorrida ao vivo (ou, ao menos, com possibilidade de realizar-se ao vivo), em oposição à ênfase dada pela arte de estúdio aos processos de tratamento sonoro, que são parte integrante e muitas vezes o próprio material sonoro a ser trabalhado, como no caso da síntese.

Devido à natureza da gravação, ambos os campos realizam produtos semi-permanentes, com uma diferença não-especificada e imprevisível entre o tempo da gravação e o da reprodução – mais de cem anos depois, ainda podemos escutar as primeiras gravações em cilindro de cera, mas o foco de atenção entre ambos os campos difere. No caso da alta fidelidade, as gravações são realizadas por músicos e produtores tendo em mente um público consumidor, que as percebe e atribui significados (para Turino, icônicos ou indiciais) a partir do objeto sonoro em si, ao passo que a arte de estúdio tende a ser produzida para um público especializado, com o foco – compartilhado entre compositores e audiência<sup>23</sup> – tanto no processo composi-

22 O autor utiliza como referencial teórico fundamental em seu livro os conceitos da semiótica de Charles S. Peirce. Dessa maneira, considera que as gravações de alta fidelidade funcionam como signos icônicos ou indiciais de performances ao vivo, pela sua semelhança (e não igualdade) com o som produzido nas mesmas.

23 No caso da música erudita de vanguarda, considerada por Turino o extremo da arte de estúdio, muitas vezes são os mesmos indivíduos a desempenhar os dois papéis, sendo todos parte da mesma coorte cultural (*cultural cohort*).

tivo quanto no objeto sonoro, tratado de maneira semelhante a uma escultura sonora.

Um conceito que pode ser relacionado de forma direta aos campos da música gravada propostos por Turino, e que descreve uma situação semelhante à que observamos nos discos de Hermeto Pascoal, é o de *música de montagem*, proposto por Sérgio Augusto Molina em sua tese *A composição de música popular cantada: A construção de sonoridades e a montagem dos álbuns no pós-década de 1960* (MOLINA, 2014). Neste trabalho, o autor descreve as mudanças no processo de composição da música popular cantada a partir das transformações tecnológicas do processo de gravação em estúdio, principalmente o surgimento da gravação em formato multipista na década de 1960. Tomando o álbum de fonogramas como a própria obra musical, entendida como gênero complexo de discurso musical (conceito tomado de Mikhail Bakhtin), Molina considera que a composição de música popular gravada pós-1960 (a *música de montagem*) ultrapassa a construção de uma melodia harmonizada com sua letra, e possíveis elementos de arranjo: a própria composição só se concretiza no estúdio, explorando as possibilidades de corte, sobreposição (*overdub*) e criação de *sonoridades* (conceito tomado de Didier Guigue) que somente são possíveis no contexto do estúdio, e cuja construção é coletiva e depende de vários atores – os compositores da melodia e harmonia, arranjadores, intérpretes e engenheiros de som e produtores.

O álbum *Sgt. Peppers Lonely Hearts Club Band*, dos Beatles (1967), é tomado como o ponto de partida desta nova forma de concepção da gravação de música popular cantada. O autor analisa os fonogramas do álbum *Minas* de Milton Nascimento (1975) sob esse ponto de vista, buscando os cortes, entradas de instrumentos (e timbres) distintos, alterações e andamento e momentos de maior ou menor densidade e volume, utilizando para isso ferramentas como a curva de onda (*waveform*), dividida nos dois canais de estéreo (L e R). Apesar de centrar seus esforços na música popular cantada, acreditamos que os conceitos formulados por Molina também sejam aplicáveis na análise da música popular instrumental, como a de Hermeto Pascoal; em nossa breve análise da obra “Gaio da Roseira”, no capítulo 2, consideramos que os diversos momentos presentes no fonograma correspondem à técnica da música de montagem – ponto intermediário entre a música de alta fidelidade e a arte de estúdio de Turino.

## 1.6 O formato *leadsheet*

No entanto, se nos argumentos anteriores defendemos uma visão da prática musical relacionada ao desenvolvimento de habilidades, refinamento da percepção e processo de tomada de decisões baseado na intuição desenvolvida a partir das vivências que moldaram essa percepção e habilidades; se as exigências de sobrevivência no mundo demandam do músico o treinamento em diversas musicalidades, de maneira a ampliar suas possibilidades de trabalho como músico, e esse trabalho como músico muitas vezes entra em conflito com suas aspirações artísticas; e se o próprio campo da atividade musical não é uno, senão que está dividido em quatro, com importantes diferenças em objetivos, resultados sonoros, conformações sociais, formação/treinamento dos integrantes e prática concreta na atuação de seus participantes, de que maneira uma análise sobre estruturas musicais observáveis em uma partitura pode dar conta de toda a complexidade do processo de construção desta música? Em suma, qual a utilidade das análises apresentadas no capítulo 4 desta dissertação?

Para começar a responder a estas perguntas, necessitamos primeiramente ter uma definição clara sobre o tipo de partituras que estamos utilizando para nossas análises, o *leadsheet*. De acordo com o verbete “Notation (jazz)” do dicionário Grove Music Online (WITMER, 2003), o *leadsheet* é o formato mais utilizado em grupos pequenos de jazz, e é encontrado amplamente em compilações como os Real Book e os Fake Books. Este formato apresenta a linha melódica escrita em clave de Sol, tendo a letra (se houver) escrita sobre as notas correspondentes, e a sequência harmônica indicada em cifra sobre ou abaixo os compassos correspondentes, com informações adicionais sobre convenções rítmicas, segundas vozes, *fills* e demais elementos pertinentes do arranjo escritas de forma condensada na pauta ou diretamente acima ou abaixo do lugar correspondente. Informações sobre gênero, andamento e forma de execução das subdivisões<sup>24</sup> normalmente são apresentadas no lado esquerdo do topo da página, logo acima do início da pauta e à esquerda do título da canção. A estrutura formal é às vezes indicada no lado direito do pé da página, normalmente de forma esquemática (AABA, AAB, por exemplo). Normalmente são produzidas versões de um mesmo *leadsheet* para instrumentos transpositores (Bb e

---

<sup>24</sup> *Swing*, *Even eights*, entre outros, são termos utilizados para indicar a execução das colcheias. No primeiro caso a primeira colcheia de cada pulso tem uma duração maior, aproximando-se a uma tercina de semínima; no segundo caso, as colcheias são isócronas (têm duração igual).

Eb), com a linha melódica e os acordes cifrados transpostos, e esta informação vem indicada no canto superior direito ou esquerdo do *leadsheet*.

Os *leadsheets*, à diferença de uma partitura de uma peça clássica para um instrumento, por exemplo, não pretendem indicar os acontecimentos musicais de uma performance do princípio até o final, nem a instrumentação que será utilizada para esta performance. Ainda de acordo com o verbete sobre o tema no dicionário Grove Music Online:

Na maioria dos casos a forma geral, estrutura e organização da performance não estão especificadas em partituras dos tipos citados acima. A ordem, número e duração dos *choruses* (ciclo utilizado como base para o solo improvisado consistente em uma sequência de acordes, N. do A.) e solos improvisados, a presença ou ausência de uma introdução, coda e interlúdios, e frequentemente mudanças de instrumentação, textura e dinâmica são decididas nos ensaios ou estabelecidas durante a própria performance por meio de vários sinais visuais ou auditivos. A notação indica somente a forma e estrutura do tema sobre a qual a performance está baseada.<sup>25</sup> (WITMER, 2003)

Os músicos que realizam a performance, ainda que utilizando o mesmo *leadsheet* como referência, extraem deste as informações necessárias para a performance em seu instrumento. Assim, o contrabaixista extrai das cifras a informação necessária para orientar seu processo de escolha de notas no seu acompanhamento; o solista extrai da melodia escrita a divisão básica e as alturas que deverão ser executadas; o baterista observa a estrutura formal do tema e possíveis pontos da melodia que podem ser acentuados em sua performance, comumente em finais de frase; e o responsável pela condução harmônica (mais frequentemente o pianista ou guitarrista) extrai das cifras as informações que orientarão suas escolhas de acordes.

Se somente algumas informações estão presentes no *leadsheet*, e grande parte do que é efetivamente executado pelos músicos não está determinado neste tipo de partitura, de onde os músicos extraem as informações faltantes para completar suas decisões sobre o que vão tocar (ou omitir) e de que forma? Como se completa o processo de escolha efetiva das notas no acompanhamento do baixo, as aberturas dos acordes, a articulação e ornamentação da melodia, a divisão rítmica e

<sup>25</sup> In the majority of cases the overall form, structure, and organization of the performance are not specified in scores of the types discussed above. The order, number, and length of choruses and improvised solos, the presence or absence of an introduction, coda, and interludes, and often changes in instrumentation, texture, and dynamics, are decided on during rehearsal or established during the performance itself by means of various visual or aural cues. The notation gives only the form and structure of the tune upon which the performance is to be based. Tradução do autor.

escolha tímbrica na condução da bateria? Ampliando nossa visão da performance, já que todos estes aspectos ainda estavam referidos à apresentação do tema, como o solista decide que frases tocará em seu solo improvisado? Como os acompanhantes decidem de que maneira acompanhar as intenções de aumento de densidade e dinâmica seguindo o solista, para logo diminuí-las (ou não) na mudança de solista? Com base em que elementos o solista determina a quantidade de *chorus* do seu solo? Se, na hora da performance, o pianista executa uma introdução solista improvisada, como os demais músicos conseguem determinar o momento exato de entrar? Seguindo a sugestão do verbete do Grove Music Online sobre os diversos sinais comunicativos usados pelos músicos, visuais e auditivos, como os praticantes do jazz tornam-se capazes de compreender estes sinais, muitas vezes imperceptíveis para o público ou para os ouvintes da gravação?

Tomando a perspectiva de Ingold, podemos dizer que, na prática do jazz, os músicos desenvolvem estas habilidades a partir de um refinamento de sua percepção. Ao longo de sua formação como músicos, os jazzistas aprendem a ouvir, seja em gravações ou performances ao vivo, determinadas deixas que levam a alguma resposta de parte dos demais músicos; por exemplo, uma frase rápida de graus conjuntos ascendentes culminando em uma nota aguda em dinâmica forte e mantida por alguns tempos por parte do saxofone costuma levar a uma resposta por parte da bateria, tipicamente com uma frase (o chamado *fill*) que culmina em um ataque sobre um dos pratos. Este tipo de movimento não está determinado pelo tema escrito no *leadsheet*; ainda assim, pode ser mais frequente em temas de rítmica mais marcada e andamento mais rápido que em baladas líricas e lentas, por exemplo. Desta forma, o arcabouço de possibilidades de execução na performance de um tema de jazz é construído ao longo da formação prática do músico de jazz, e entra em jogo no momento da performance; o *leadsheet* somente dá ao músico um recorte (flexível) destas possibilidades.

### 1.7 A notação musical e os mapas

No verbete sobre a notação em jazz do Grove Music Online, encontramos outra referência que pode ser vista à luz dos conceitos de Tim Ingold, a de que o *leadsheet* atua como um mapa: “a notação é somente um mapa que guia os músicos

enquanto tocam, e muitos elementos essenciais da música são prescritos somente de forma vaga, se é que são sequer prescritos”<sup>26</sup> (WITMER, 2003). Em seu já citado livro *The perception of the environment*, Ingold dedica todo um capítulo aos distintos tipos de mapas, suas formas de utilização e o processo de tomada de decisão de caminhos (INGOLD, 2002, p. 219-242). Em sua conceituação, divide os mapas e os processos de construção e utilização destes em dois tipos, cada um vinculado a uma perspectiva diferente: as ações de orientar-se (*wayfinding*) e mapear, por um lado, e as ações de navegar e elaborar mapas por outro, relacionando as duas primeiras à sua perspectiva da habitação (*dwelling perspective*) e as duas últimas a uma visão cartesiana e próxima às aspirações da ciência moderna.

Ingold propõe que as ações de orientar-se, realizada cotidianamente conforme nos movemos em lugares que conhecemos, e mapear, que é o que fazemos quando recontamos ou planejamos algum trajeto dentro deste ambiente familiar, são habilidades desenvolvidas ao longo de nossas vidas, necessárias e constituintes de nossa relação com o ambiente ao nosso redor. Incorporando tanto as propostas de Maurice Merleau-Ponty quanto de James Gibson sobre o funcionamento de nossa visão enquanto nos movemos, considera que é através de uma sucessão de vistas, consistentes no que se apresenta no campo de visão (tomado em movimento, não como imagens estáticas sucessivas) desde um determinado ponto de referência, e de transição entre estas vistas, que somos capazes de identificar nosso caminho, corrigir uma rota que pode estar desviando-se de seu intuito, recordar um trajeto feito ou dar orientações para outra pessoa sobre como chegar a um determinado lugar. O exemplo dado pelo autor é o de estar em um dado quarteirão de uma determinada rua, tendo a *vista* possível daquele ponto de vista – as fachadas das casas e prédios, árvores, e o relevo daquela rua, por exemplo. Ao aproximar-se da esquina e virar na próxima rua, a *vista* anterior paulatinamente desaparece, e a *vista* da nova rua nos é revelada; são esses pontos de referência, que se sucedem no tempo, os nós de uma matriz de movimentos que constituem o que o autor denomina região; esta região condensa todos os trajetos que já realizamos e que realizaremos dentro deste ambiente conhecido, e é dentro das regiões que habitamos e nos desenvolvemos ao longo de nossas vidas. Desta forma, somente podemos orientar-nos e mapear as regiões que já conhecemos, e quando nos encontramos em algum lugar desconhecido

---

26 “The notation is only a map to guide musicians while playing, and many essential elements of the music are prescribed only vaguely, if at all.” Tradução do autor.

estas habilidades não podem ser utilizadas e nos consideramos perdidos. Sobre o processo de orientar-se (*wayfinding*, ou encontrar o caminho) Ingold nos diz:

A noção de “encontrar” tem aqui que ser compreendida no seu sentido original de movimento exploratório, ao mesmo tempo improvisatório e seguro, guiado pela experiência prévia e por um monitoramento contínuo das flutuações, não somente dos padrões de reflexão da luz mas também dos sons e a “sensação” do ambiente. (INGOLD, 2002, p. 239) <sup>27</sup>

Os mapas resultantes deste processo de mapear são, então, esquemáticos, e representam orientações sobre como mover-se entre determinados pontos de referência reconhecíveis. Ingold utiliza exemplos etnográficos dos povos Inuit do círculo ártico, dos navegadores micronésios, além de exemplos mais próximos da realidade urbana ocidental de nossa época, como os mapas de estações de metrô. Sem pretensões de representar espacialmente de forma precisa as posições relativas dos pontos de referência (e muitas vezes nem sequer as distâncias), estes mapas servem para planejar trajetos entre pontos de referência, e dependem de nossa experiência prévia (de já ter sido usuário do metrô, ainda que em outra cidade, por exemplo) para sua efetividade. O simples ato de dar indicações para alguém que pergunta como chegar a algum lugar na rua é entendido como um ato de mapear, nesse sentido, ainda que sua transmissão se dê de forma oral; e o suporte em papel normalmente se dá somente por sua praticidade e permanência, já que qualquer meio material poderia ser utilizado para a realização de um mapa desse tipo.

Do outro lado encontram-se as ações de navegar e de elaborar mapas. Através de um repasso da história da cartografia, Ingold mostra como os mapas ao longo do tempo deixaram de incluir informações referidas aos trajetos que deram origem ao mapa (como as ilustrações de barcos, pessoas, ventos e correntes marinhas), representativas do ato de recontar viagens passadas característico do mapear, e passaram a incluir somente as informações que pudessem representar objetivamente a superfície do espaço terrestre com os locais nela contidos a partir da chamada vista aérea (*bird's eye view*). Ingold associa este processo em que foram sendo eliminados todos aqueles elementos que revelariam o processo de elaboração do mapa, buscando deixar impressa somente uma informação objetiva e unificada sobre o espaço geográfico, à formação do pensamento científico moderno, ocorrido no

---

27 The notion of ‘finding’ has here to be understood in its original sense of exploratory movement, at once improvisatory and assured, guided by past experience and by a continual monitoring of fluctuations not only in the pattern of reflected light but also in the sounds and ‘feel’ of the environment. Tradução do autor.

mesmo período entre os séculos XV e XVII, e à passagem da cartografia do domínio da arte para o domínio da ciência. Porém, este processo de transformação do mapa visto como um registro da memória de trajetos passados, possibilitando o planejamento de trajetos futuros, para uma representação impessoal de locais no espaço geográfico<sup>28</sup>, levou a uma separação clara entre as duas instâncias, da elaboração e do uso do mapa; se todas as ações de orientação incluem necessariamente o mapear (“*all wayfinding is mapping*”; INGOLD, 2002, p.232), e ambas são habilidades desenvolvidas por todos os seres humanos ao longo de suas vidas, a elaboração de mapas topográficos pelos cartógrafos é uma atividade altamente especializada, restrita a algumas pessoas (os cartógrafos); por outro lado, a navegação, entendida como o uso de mapas topográficos para a orientação e planejamento de trajetos, exige do navegador um esforço de tradução, buscando a correspondência entre os pontos de referência visíveis do local onde se encontra com as representações destes pontos de referência no mapa – e, em situações altamente especializadas como em embarcações ou aviões, a própria navegação torna-se tarefa de especialistas, devido à complexidade dos mapas navais e aeronáuticos.

Podemos agora realizar um paralelo entre os mapas e a notação musical. O mesmo movimento entre um auxílio para a memória e uma representação gráfica dos sons pode ser observado na história da notação musical, desde o uso dos neumas da notação do cantochão (GROUT e PALISCA, 2001, p. 82), indicativos apenas das direções relativas das notas, a uma representação mais ou menos precisa das alturas e durações relativas a um pulso (este, ainda não determinado precisamente), assim como instrumentação, ao longo do século XVII (GROUT e PALISCA, 2001, p. 312), chegando a uma tentativa de determinação completa em obras da primeira metade do século XX, como observamos nas partituras de Gustav Mahler, com indicações de tipo de ataque, forma de execução no instrumento, flutuações de andamento, entre outras (GROUT e PALISCA, 2001, p. 656), ou em obras do compositor grego Iannis Xenakis<sup>29</sup>. Talvez o ponto máximo desta tentativa de correspondência exata entre a notação e o evento sonoro se dê nas composições eletroacústicas,

---

28 Ingold relaciona este movimento ao ocorrido na escrita, em que esta passou de ser vista como uma forma de memória, de registro daquilo que foi dito, a ser tomada como uma representação gráfica do discurso (INGOLD, 2002, p. 233).

29 Como na obra *Pithoprakta*, em que o compositor buscou traduzir para a notação em partitura um gráfico sonoro feito previamente; para uma análise da obra ver *Rizómata: uma introdução às raízes da música de Iannis Xenakis*, de Leandro da Silva Neto (SILVA NETO, 2006).

onde se busca eliminar toda possibilidade de variedade na execução, eliminando o executante humano para este fim, como no caso de Edgard Varèse (TURINO, 2008, p.79). A notação em *piano-roll* utilizada em programações MIDI constitui outro exemplo desta busca de uma correspondência exata entre gráfico e som, localizando a altura da nota em um eixo vertical e a duração em um eixo horizontal, correspondente a uma linha do tempo (relativo ao pulso definido para o trecho) onde se marcam os pontos exatos de início e fim de cada som produzido.

É claro que não podemos equiparar diretamente as habilidades de orientar-se e mapear o ambiente onde habitamos com as habilidades de tocar e registrar música, já que as primeiras são comuns a toda a humanidade, enquanto as últimas, ao menos no mundo ocidental dos últimos séculos, são vistas como habilidades de especialistas<sup>30</sup>; ainda assim, acreditamos que, ao menos quando nos referimos aos músicos, esta relação pode ser de utilidade para uma melhor compreensão das diferenças entre tipos de notação e a forma de usar essas notações – no nosso caso particular, entre as partituras da tradição erudita europeia e os *leadsheets* provenientes do *jazz*.

Desta forma, podemos traçar um paralelo entre os mapas topográficos, que buscam representar as posições relativas de distintos locais na superfície do planeta, com aquelas partituras da tradição erudita que buscam representar graficamente a totalidade dos eventos sonoros<sup>31</sup>; por outro lado, os *leadsheets* podem ser vistos como um tipo de mapa esquemático, semelhante aos já citados mapas de uma rede de metrô. Se no primeiro tipo de partitura busca-se determinar da maneira mais completa possível a execução do músico, e uma boa execução depende da habilidade do músico em *ler* corretamente as indicações da partitura e executá-las de forma precisa e fluida – como um bom navegador em uma embarcação, uma tarefa altamente especializada – no segundo caso o músico deve construir, no momento da execução, uma performance que passe por aqueles pontos de referência indicados

30 John Blacking discute esta progressiva especialização das atividades musicais na sociedade ocidental em seu já citado *How musical is man* (BLACKING, 2000).

31 Não queremos com isso implicar que *toda* a música erudita de concerto utiliza partituras deste tipo; como já citado, as partituras mais antigas (até o início do período barroco) não pretendiam (ou careciam de meios para) definir completamente o resultado sonoro. Por outro lado, no século XX houve um movimento dentro da música erudita dita de *vanguarda* com sentido oposto ao descrito anteriormente, no sentido de uma busca racional e consciente da indeterminação do resultado sonoro; a música aleatória de Pierre Boulez ou a peça *Klavierstücke XI* de Karlheinz Stockhausen são exemplos deste tipo de movimento.

no *leadsheet*; tipos de acordes, sequências de alturas<sup>32</sup> e estrutura de repetição de seções.

Assim, o músico de *jazz* assemelha-se a um viajante que, utilizando o mapa do metrô, vai de um ponto a outro dentro de uma cidade; encontrar a entrada da estação, comprar o bilhete, formar a fila e entrar e sair do trem dependem de habilidades que o viajante já traz consigo, formadas em experiências prévias como usuário desse sistema de transporte; o mapa somente lhe dá as informações sobre as linhas e conexões que deve tomar para chegar de uma estação A a uma estação B. Este mapa pode ser substituído por informações orais (entre na estação A, percorra a linha X no sentido M até a estação C, faça a conexão com a linha Y e a percorra no sentido N até a estação B); a efetividade destas indicações não se veria afetada para um viajante, desde que este as possa reter em sua memória.

Não queremos com isso implicar que a formação do músico que lê partituras com alto grau de determinação do resultado sonoro seja mais complexa que a do músico que constrói sua performance a partir do *leadsheet*. De fato, as habilidades do navegador profissional em uma embarcação moderna estão restritas a uma classe profissional bastante pequena, enquanto milhões de pessoas utilizam os transportes subterrâneos nas grandes cidades do mundo; os músicos de *jazz* que utilizam os *leadsheets* estão longe de ser tão numerosos quanto os usuários de metrô. A diferença principal aqui está na construção das suas habilidades: a formação de um músico de *jazz* não tem na leitura do *leadsheet* o foco de seu treinamento da mesma forma que um músico de orquestra tem na leitura de suas partituras<sup>33</sup>. A mera execução de uma melodia escrita em formato *leadsheet* não basta para um músico de *jazz* ser considerado proficiente, e em muitos casos esta leitura não é sequer necessária, podendo ser substituída por uma boa memória e ouvido<sup>34</sup>. O *leadsheet* serve primariamente, então, como um auxílio para a memória e como uma forma de comunicação

32 Mesmo a sequência de alturas do tema pode ser modificada por decisão do intérprete, principalmente quando o tema é tocado por um único instrumentista; no caso de um tema tocado por dois instrumentos, é frequente no *jazz* o procedimento de abertura de vozes, muitas vezes de forma improvisada no próprio momento da performance.

33 No já citado artigo “Local Bimusicality among London’s freelance musicians”, Stephen Cotrell cita as diferentes formas de uso e de relacionamento com a notação em partitura por parte de músicos freelancers em Londres; um mesmo músico lança mão de distintas habilidades e o que o autor chama de abordagens cognitivas (*cognitive approaches*) em trabalhos como músico de orquestra, de musicais ou de pequenas agrupações de *jazz* moderno.

34 O próprio Hermeto Pascoal somente aprendeu a ler e escrever música de forma proficiente na década de 1960.

rápida para situações em que não há ensaio prévio. Somente a partir da popularização dos Real Books, Fake Books e Song Books houve uma maior ênfase na possibilidade dos *leadsheets* contribuírem para o aprendizado de repertório<sup>35</sup>; mesmo assim, o fonograma ainda é tomado como a fonte primária da obra musical no âmbito do *jazz* – e da música popular brasileira, neste sentido.

### 1.8 Notação prescritiva e descritiva e a análise de um *leadsheet*

Conforme a definição que apresentamos anteriormente, um *leadsheet* é um formato de notação musical que não pretende representar todos os aspectos sonoros da música, trazendo somente uma linha melódica (com possíveis segundas vozes), a harmonia em cifras, convenções rítmicas e indicações gerais de andamento e gênero para o acompanhamento. Desta forma, necessitamos lançar mão de ferramentas construídas a partir de outro tipo de pesquisa para poder realizar uma análise abrangente de um *leadsheet*. No caso de nosso objeto de estudo, necessitamos ferramentas que deem conta de definir precisamente o que caracteriza uma melodia modal nordestina, por um lado, e uma harmonia não-funcional, ou tendente à dissolução da funcionalidade, por outro. Estas definições ocuparão o capítulo 3 desta dissertação.

Antes de prosseguir, no entanto, cabe trazer à tona uma diferenciação importante entre tipos de notação em partitura: as notações prescritiva e descritiva. Em um texto já clássico publicado em 1958 que trata das distintas representações visuais da música, Charles Seeger propôs uma diferenciação entre os usos que se fazem da notação em partitura; as partituras dedicadas a instruir o executante sobre como tocar uma determinada música, chamada de notação prescritiva, e as partituras dedicadas a representar graficamente o resultado sonoro de uma performance já ocorrida, chamada pelo autor de notação descritiva. Abrindo um debate sobre as formas de notação mais apropriadas para a análise musicológica – no qual o autor compara as possibilidades das notações gráficas auxiliadas pela tecnologia como o oscilograma (recente na época em que o texto foi escrito) com a partitura, Seeger considera que a notação em partitura ocidental é quase completamente prescritiva

---

<sup>35</sup> Para uma discussão sobre o impacto da publicação dos *song books* de música brasileira no cenário da música instrumental brasileira em São Paulo, ver “Os Songbooks da Editora Lumiar: pequena revisão crítica” de Marcelo Silva Gomes (GOMES, 2017).

em seu caráter, e apresenta-se como uma mescla de elementos simbólicos, como as notas isoladas localizadas nas linhas e espaços e os diferentes formatos que denotam os valores rítmicos, e lineares, como a direção ascendente ou descendente representada como movimentos no eixo vertical e uma relativa proporcionalidade do tempo no eixo horizontal (SEEGER, 1958, p. 186).

Em sua comparação com os gráficos de altura-tempo e amplitude-tempo, o autor defende que a notação em partitura privilegia a compreensão de estruturas musicais, enquanto os gráficos auxiliam a visão de detalhes da execução, assim como do fluxo do movimento sonoro como um todo<sup>36</sup>. O *leadsheet*, então, pode ser visto como um tipo especial de partitura prescritiva em que os elementos simbólicos e estruturais são ainda mais proeminentes que nas partituras da tradição clássica, condensando em símbolos as informações sobre as alturas sincrônicas (as cifras da harmonia) e as durações que cada instrumento de acompanhamento deve executar (na indicação de gênero e andamento, assim como nas convenções rítmicas anotadas junto às cifras). Ao mesmo tempo, a compreensão das estruturas denotadas de forma condensada nos símbolos do *leadsheet* necessita um tipo distinto de partitura descritiva, encontrada nas análises presentes no capítulo 4 desta dissertação; através do uso de algarismos romanos, indo-arábicos e outros símbolos especiais, cujo sentido necessita ser esclarecido anteriormente, buscaremos colocar em evidência as relações entre as estruturas – no caso específico deste trabalho, melódicas e harmônicas – representadas no *leadsheet*.

Os próprios estudos que produziram as ferramentas que utilizaremos para estas análises lançaram mão de suas próprias notações descritivas em partitura. Paulo Tiné, em sua tese *Procedimentos modais na música brasileira: do campo étnico do Nordeste ao popular da década de 1960* (TINÉ, 2008), utilizou uma notação deste tipo em sua análise de melodias modais nordestinas; transcritas em partitura, receberam linhas indicando frases, algarismos indo-arábicos denotando posição da nota dentro do modo e símbolos de + e – indicando movimentos ascendentes ou descendentes. O objetivo destes símbolos é evidenciar as estruturas comuns entre as diver-

<sup>36</sup> Exatamente por ser prescritiva em origem e ter pressupostos de funcionamento baseados na prática musical ocidental, Seeger coloca em evidência o viés etnocêntrico que surge quando utilizamos esta notação para a análise de músicas não-ocidentais; por essa razão, defende seu uso somente na análise de músicas eruditas ou populares da tradição ocidental, recomendando o uso dos gráficos ou outras formas de notação para outras músicas. O longo trajeto percorrido pela musicologia e etnomusicologia desde então, adotando notações distintas para a análise de tradições musicais distintas, parece ter lhe dado razão.

sas melodias levantadas; aspectos individuais de cada execução são deixados de fora neste tipo de análise. Da mesma forma, os livros de Arnold Schoenberg (1969), Ron Miller (1996) e Paulo Tiné (2014a) sobre harmonia utilizam sistemas similares, com algarismos romanos, siglas e cifras sobrepostos à partitura, indicando as relações entre os acordes e sequências de acordes.

### **1.9 Musicalidades, estruturas musicais e a compreensão de uma estética baseada na intuição**

Neste trabalho tomaremos estas ferramentas de análise, buscando entender as relações entre as estruturas que estas denotam; estas estruturas musicais por sua vez foram incorporadas por Hermeto Pascoal em sua vivência prática das musicalidades que aprendeu ao longo de sua trajetória. Em seu movimento em busca de melhores possibilidades de desenvolver seu trabalho como músico – tanto no sentido de melhorar suas condições de vida quanto de exercitar sua liberdade criadora como artista – Hermeto passou por distintas localidades, rumando quase sempre no sentido dos maiores centros de produção musical em seu período, e em cada localidade buscou inserir-se no cenário musical; ao fazê-lo, incorporou novas musicalidades (com suas estruturas musicais características) e novos instrumentos às suas práticas musicais.

Em sua obra madura, depois de ter conseguido estabelecer-se como compositor e artista reconhecido, seu uso da intuição como guia do processo compositivo fez com que se vissem vertidas em suas composições as estruturas incorporadas ao longo de sua trajetória como músico profissional (ou seja, antes de sua consagração); duas destas musicalidades, a música tradicional nordestina e o *jazz* pós-bebop, foram escolhidas pela sua relevância, em nossa visão, na obra deste compositor. Sem dúvidas outras musicalidades são igualmente destacadas na obra de Hermeto Pascoal, com o choro ocupando talvez um lugar tão proeminente quanto a música nordestina ou o *jazz*; no entanto, consideramos que, ao analisar as relações entre duas destas musicalidades no interior das obras selecionadas, logramos um avanço importante na compreensão da estética de Hermeto Pascoal como um todo, e abrimos um possível caminho dentro do debate sobre a música popular brasileira, suas musicalidades e estéticas.

## Capítulo 2

### As práticas musicais de Hermeto Pascoal

Este capítulo está dedicado a entender de que maneira Hermeto Pascoal adquiriu as ferramentas musicais que põe em jogo quando compõe suas obras de melodia modal nordestina e harmonização jazzística não-funcional. Para isto, realizaremos um repasso de sua biografia, com foco no caminho que este compositor realizou na sua profissionalização, e em como a sua trajetória como trabalhador da música reflete-se posteriormente em sua estética e em sua produção. As tensões entre as necessidades do trabalho para o próprio sustento e as aspirações artísticas de criação serão observadas desde o princípio de sua carreira até muito depois de ser um artista com carreira internacional consolidada.

Ao tentar entender de que maneira Hermeto concretizou sua *mistura*, através da análise de sua trajetória profissional, vislumbramos uma possível explicação que, ainda que sugerida de maneira indireta em quase todos os trabalhos acadêmicos encontrados, não foi explorada de maneira mais completa – a de que certos aspectos de sua estética são o resultado da combinação de musicalidades que Hermeto aprendeu como parte de uma estratégia de inserção no mercado de trabalho da música. Em sua trajetória pessoal de busca de melhores condições de vida, Hermeto realizou um percurso que o levou a localidades progressivamente mais centrais dentro da indústria musical ocidental, paulatinamente conquistando a possibilidade de “viver de sua própria música”, com um status de artista que o permite compor e tocar livremente a música que lhe interessa, sem as limitações que a necessidade de *mediação da performance* de seus trabalhos prévios exigia.

O seu projeto pessoal como músico incluiu, desde antes de sua entrada no Quarteto Novo, esta mistura de musicalidades. De acordo com o próprio Hermeto, “quando eu cheguei no sul, eu fui juntando a música. A gente nunca fica fixo num estilo só, é uma mistura” (PASCOAL, 2005, apud CAMPOS, 2006, p. 81). Ao fazer da falta de premeditação o aspecto central de seu pensamento estético, utilizando-se da improvisação como procedimento compositivo (COSTA-LIMA NETO, 1999, p. 64-

66), Hermeto se deixa permear pelas influências musicais recebidas ao longo de sua vida e gravadas em sua memória:

Porque a improvisação é uma coisa gozada. (...) O americano acha que a improvisação é uma coisa preparada. E não é. É liberdade. (...) Eu gosto de improvisar, eu gosto de criar na hora. Eu gosto de me surpreender para surpreender as pessoas. (...) Você sabe o que é novidade para mim? É acreditar em si, acreditar sem medo. Não precisa premeditar. Se você cria não precisa premeditar. Quem é um criador médio premedite, e quem é um criador solto não premedite. Tenha coragem, tenha vontade de fazer. (PASCOAL, *Jornal Catacumba*, 1992, apud COSTA-LIMA NETO, 1999, p. 66)

## **2.1 A infância de Hermeto Pascoal: musicalidade nativa e práticas participativas**

Tendo esclarecido no capítulo anterior os conceitos que serão utilizados e o panorama dos estudos sobre Hermeto Pascoal, podemos agora observar sua trajetória à luz destes, esperando que isto nos possa ajudar na compreensão da construção de sua estética. Hermeto Pascoal nasceu em uma família de pequenos agricultores em Lagoa da Canoa, interior do estado de Alagoas, em 1936. Devido a seu albinismo, não pôde executar as tarefas de ajuda no trabalho do campo que seriam esperadas dentro desse contexto social – assim como seu irmão mais velho José Neto, que também era albino, Hermeto necessitava evitar a exposição ao sol forte. Esta condição liberou um tempo livre que o permitiu brincar com a música, construindo pífanos de cano de mamona (COSTA-LIMA NETO, 1999, p. 36), percutindo as sobras de ferro de seu avô ferreiro, experimentando com a sanfona de oito baixos de seu pai e tentando imitar, em todos estes instrumentos, as músicas de Luiz Gonzaga que ouvia no gramofone da feira de Lagoa da Canoa (SILVA, 2016, p. 23) ou tocadas pela metade pelos músicos Vicente Cego e Juvenal Tatu, que visitavam seu pai (BORÉM e ARAÚJO, 2010, p. 24), e o repertório das bandas de pífanos que tocavam na porta de igreja e nas festas populares de sua cidade (CAMPOS, 2006, p. 86). Podemos dizer então que a primeira musicalidade incorporada por Hermeto foi a da música tradicional nordestina, do forró e da banda de pífanos; esta seria, então, sua musicalidade nativa, algo análogo, de certa forma, a um idioma nativo.

Logo que sua família percebeu a disposição musical dos filhos, o pai, Seu Pascoal, decidiu vender uma novilha para comprar uma sanfona nova para que estes pudessem tocar (VILLAÇA, 2009, p. 28). Percebe-se como, para o pai, as possi-

bilidades abertas pelo desenvolvimento musical dos filhos eram algo mais que uma brincadeira de crianças; este vislumbrava desde cedo a música como um caminho profissional para os filhos, possível de ser percorrido apesar do albinismo – somado à deficiência visual de Hermeto. Por isso, entre os 7 e os 14 anos Hermeto começa a realizar seus primeiros trabalhos como músico, tocando com seu irmão em bailes, casamentos e demais eventos em sua cidade e região. Alternava-se entre a sanfona de oito baixos e o pandeiro com seu irmão, já desde o início desempenhando-se em mais de um instrumento, algo que se tornaria uma de suas características mais reconhecíveis. Mas Hermeto não tocava o pandeiro só porque queria ser hábil em mais de um instrumento: era por vezes uma exigência de seu público, que estranhava desde cedo sua tendência à experimentação e a fugir do esperado para um músico instrumentista em um contexto de acompanhamento de dança. Conforme relata o próprio Hermeto,

Quando eu era pequenininho tocando a oito-baixos, com 8, 9 anos de idade eu tava tocando forró e era assim: meu irmão tocava e eu tocava pandeiro, depois a gente revezava. Tocava para dançar em baile, casamento e quando eu pegava na oito-baixos eu já "entortava" a oito-baixos. Aí muita gente chegava correndo e dizia: tira esse galego aí, deixa o irmão dele tocar e ele toca pandeiro porque ele (Hermeto) está tocando umas músicas muito doidas. Eu extraía dos ferros, das pancadas que eu dava nos ferros, aquelas harmonias. (HERMETO apud COSTA-LIMA NETO, 1999, p. 78)

Temos aí, no relato de Hermeto, um primeiro exemplo da tensão entre *work* e *play*, conforme os conceitos de Tsioulakis (2018), que aparecerá de maneira constante na trajetória deste músico; o desejo de “entortar a oito-baixos”, buscando sonoridades provenientes de fora de uma musicalidade (no caso, dos ferros), entra em choque com as expectativas de seu público (e, posteriormente, de seus contratantes, fossem donos de rádio, gravadoras ou cantores), que esperam uma *mediação da performance* em lugar de sons inesperados que terminam por tornar-se uma performance em si mesma.

Hermeto vive em sua infância seus primeiros contatos com a música através de seus primeiros instrumentos (pífano, acordeom de oito baixos e pandeiro), tocando e ouvindo cocos, baiões, emboladas, repentes e o amplo repertório das bandas de pífano (zabumbas) e dos trios de forró em festas populares de sua Alagoas natal, tocando em forrós e casamentos:

Viva a música sempre! Me lembrei muito dos arrasta-pés que eu tocava em minha terra Lagoa da Canoa; começava a tocar na sexta-feira e só terminava na segunda à tardinha. [...] Esta música lembra muito as festas de casamento que eu tocava três dias sem parar, até o sol nascer. (PASCOAL 2000: 398, 411 apud CAMPOS 2006, p. 81)

Seguindo a proposta de campos sociais da música de Turino, podemos observar que os primeiros contatos de Hermeto com a música se deram em tradições musicais pertencentes ao campo da música participativa, orientada ao desfrute e integração dos próprios participantes através da música e da dança, com eventos com duração indefinida e internos a uma comunidade, como nos casamentos ou festas de santos. Como veremos mais à frente, a prática da música participativa deixou marcas importantes na concepção estética madura de Hermeto. Por outro lado, é também desse período o início de sua experiência com os sons inarmônicos, narrados por Hermeto a partir de suas experiências musicais com sons de animais, da natureza e de ferros percutidos, algo que será extensivamente utilizado pelo compositor em sua obra madura. Em sua dissertação de mestrado *A Construção Do Estilo De Improvisação De Vinicius Dorin* (2009), Raphael Ferreira da Silva relata, a partir de uma entrevista com Hermeto, a dificuldade na chegada da música de Luiz Gonzaga e do forró gravado em sua pequena cidade de Lagoa da Canoa, e como Hermeto buscou nas fontes sonoras disponíveis em seu entorno suplantar essa falta de outras fontes musicais:

Sua referência nessa época era Luiz Gonzaga, porém, Hermeto relata que não sabe ao certo como a música do rei do baião chegava até Lagoa da Canoa, pois os sanfoneiros aprendiam as músicas pela metade em viagens para Maceió ou Arapiraca, já que ninguém possuía vitrola ou gramofone; para que se ouvisse um disco em Lagoa da Canoa, era necessário que se pagasse para que o dono do gramofone que havia na feira o tocasse, e dessa forma, não era possível decorar as músicas. Segundo o próprio Pascoal (1990) “Foi bom pra mim, porque eu me apoiei muito na roça, nos passarinhos e nos sapos, e foi muito importante essa riqueza pra minha criatividade.” (SILVA, 2009b, p. 20)

Como eu fazia? Na primeira vez [com 7 anos de idade] amarrei com barbante, e através de um buraquinho, um ferrinho no outro. Só que não tinha som. De repente a imaginação me diz: Olha, amarre com um arame fininho, porque ele não abafa o som. Segui a intuição e comecei a bater os ferrinhos uns de encontro aos outros. Depois comecei a descobrir música, fazer melodias. (PASCOAL, Backstage, 1998 apud COSTA-LIMA NETO, 1999, p. 78)

## 2.2 Migração ao centro e profissionalização

Em 1950, com 14 anos, Hermeto e seu irmão José Neto decidem não voltar para casa depois da festa de São João da cidade de Palmeira dos Índios-AL. Foi a primeira realização desse movimento de ida para uma localidade mais central e com mais oportunidades de desenvolvimento na música, que será repetido diversas vezes na trajetória de Hermeto.

Me deu uma coisa na cabeça de não voltar pra casa, e ir pra Recife. Eu ouvia falar muito de Recife, né? (...) Chegamos em Recife, descemos na estação com a coragem e a cara, e fomos direto pra rádio Tamandaré. Na rádio, me acharam bonitinho, mas eu não tocava nada, e meu irmão José Neto foi pra Rádio Jornal de Comércio, que era a melhor rádio da época lá da região de Recife. Aí ele me levou pro diretor da rádio [Jornal do Comércio], e o Sivuca já tava lá, já era famoso, e botaram na cabeça da gente pra formar um trio, chamado "O mundo pegando fogo", mas o Sivuca carregava a gente nas costas. (HERMETO apud SILVA, 2009b, p. 20)

A inserção de Hermeto na cena musical do Recife exigiu deste o aprendizado de novas musicalidades. Inicialmente o choro, gênero mais executado pelo Regional da Rádio Jornal do Comércio, mas também o frevo, o samba-canção, o bolero e demais gêneros em voga na década de 1950. Com o início de seu trabalho na Rádio Jornal do Comércio Hermeto pôde comprar uma sanfona de 80 baixos, instrumento cromático que permitia que tocasse em todos os tons (à diferença da sanfona de 8 baixos que é diatônica). Mas a flexibilidade em relação à execução das canções no acompanhamento de cantores na rádio exigiu de Hermeto aprofundar-se em seus conhecimentos de harmonia.

O cara que toca em regional, (...) você acompanha em Fá e o cantor diz: hoje eu estou gripado, então toca meio tom abaixo, (...) e você não pode dizer que não, porque os programas eram ao vivo, (...) quando era meio-tom até dava para "enrolar", mas eu, como queria aprender, fazia questão de dar o tom pro cara, justamente para me desenvolver. (HERMETO, 1997 apud COSTA-LIMA NETO, 1999, p. 39)

Também na Rádio Jornal do Comércio Hermeto tem seu primeiro contato com um compositor erudito, César Guerra-Peixe, que era arranjador da orquestra da Rádio. Além de conhecer, ainda que somente através da escuta dos ensaios, a sonoridade orquestral e a linguagem harmônica erudita, Hermeto viu em Guerra-Peixe alguém que respeitava e se interessava pela música folclórica nordestina – que era sua própria musicalidade nativa:

Guerra-Peixe era maestro lá na Jornal do Comércio, nessa época eu tinha 14 pra 15 anos. Eu ficava no auditório assistindo os ensaios, ficava fascinado. Aquilo pra mim foi muito bom porque nessa época eu tocava chorinho e forró. Eu via tudo aquilo, eu via que o Guerra-Peixe tinha algo mais além de tocar, de fazer arranjos. Ele era também o rei da pesquisa, ele ia para o interior pra ver os zabumbas, ele ia pessoalmente escutar o som dos zabumbeiros... Naquele tempo ninguém dava valor, era música de cachaceiro... Eu escutando tudo isso, de repente via a maneira dele fazer, pegar, transformar um arranjo. (PASCOAL apud CAMPOS, 2006, p. 71)

Além de sua primeira experiência no campo apresentacional como músico profissional, neste período, Hermeto também conhece e adquire as musicalidades participativas das festas de rua do Recife: maracatu, ciranda e frevo. Mas novamente surgem dificuldades no âmbito de trabalho; em uma apresentação no Largo da Paz com o trio *O Mundo Pegando Fogo*, ao não saber tocar o frevo “Vassourinhas”, Hermeto foi proibido de tocar a sanfona, ficando restrito ao pandeiro, tendo ouvido de seu patrão que “nem oito nem oitenta [baixos]! Se quiser continuar na rádio, vai ter que tocar pandeiro. Você não tem é jeito pra música!” (VILLAÇA, 2009, p.39). Mas, não aceitando as novas condições de trabalho impostas por seu patrão – no que recebeu o apoio de seu colega de rádio Jackson do Pandeiro – Hermeto foi suspenso por 15 dias do trabalho, e logo em seguida foi trabalhar na rádio Difusora de Caruaru, ainda em 1951. Este afastamento para uma localidade menos central na produção musical – Caruaru, ainda que uma das principais cidades do agreste nordestino, era inegavelmente um lugar com uma indústria musical menos desenvolvida que Recife – foi tomado por Hermeto como um momento para estudar e desenvolver suas habilidades como músico; e é aí que Hermeto sofre uma nova rejeição, desta vez por sua deficiência visual, do maestro Laranjeiras, que lhe fora recomendado como professor de teoria musical. Então, Hermeto decide comprar o método de acordeon de Alencar Terra e estudar teoria musical por conta própria, lendo somente as letras grandes e deduzindo o resto (COSTA-LIMA NETO, 1999, p. 40), o que leva Silva a tomar este ponto como origem da rejeição à teorização e ênfase na prática da escola Jabour de Hermeto Pascoal (SILVA, 2016, p. 38).

A bibliografia disponível parece indicar que o período em Caruaru foi de aprendizado autodidata e de ganho de reconhecimento, sem novas musicalidades ou instrumentos. O único relato que mostra algum conflito com relação a seu trabalho se dá com seus colegas da Rádio Difusora, mostrando como suas experimentações musicais com objetos do cotidiano eram recebidas por colegas músicos:

- Que loucura é essa? O que é isso?
- Isso é música, ouça que maravilha! A ágata dá um som danado!
- Não, isso é só um penico – zombou um deles.

Hermeto ficou sério:

- Os objetos têm sons. Estão só esperando para serem usados como instrumentos. O máximo que Hermeto conseguiu foi arrancar o riso de seus companheiros. (VILLAÇA, 2009, p. 44-45)

O ganho de capital musical<sup>37</sup> se evidencia em seu retorno à rádio Jornal do Comércio do Recife em 1954, quando Sivuca o apresenta como “o maior sanfoneiro do Agreste” (BORÉM e ARAÚJO, 2010, p. 28). Neste retorno Hermeto tem sua primeira experiência em gravações, junto à orquestra popular do maestro Clóvis Pereira, no disco *Ritmos Alucinantes*. Logo, Hermeto é convidado para mudar-se para João Pessoa, na Paraíba, onde trabalha na Rádio Tabajara e entra em contato com as musicalidades da época: a bossa nova, o samba-jazz e o rock’n’roll (VILLAÇA, 2007, p. 51), além de aumentar sua reputação como músico e iniciar sua atividade como compositor, que tomaria uma dimensão cada vez mais importante em sua carreira.

Outro contato importante neste retorno ao Recife foi Heraldo do Monte, com quem Hermeto construiu uma relação muito frutífera, que incluiu a parceria no Quarteto Novo e gravações e apresentações em conjunto até a atualidade. Também colega da Rádio, Heraldo foi quem o chamou para os primeiros trabalhos em boates, onde Hermeto começou a aprender o piano (que viria a ser seu instrumento principal) e o jazz, uma musicalidade que teria importância crescente em sua trajetória profissional, devido ao público de marinheiros da base militar dos Estados Unidos instalados no Recife (BORÉM e ARAÚJO, 2010, p. 24). É interessante ver a cumplicidade e solidariedade entre colegas de trabalho nessa história relatada pelo próprio Hermeto:

O Heraldo me chamou pra tocar numa boate no lugar de um pianista. Eu fui tocar, mas eu não tocava piano. Ele disse “mas você é muito musical, você toque só na mão direita que eu vou fazer na guitarra e quando o dono da casa passar eu fico na frente pra ele não ver a sua mão esquerda”. E eu estudando... Quando eu melhorei, eu falei, não precisa mais... (PASCOAL apud CAMPOS, 2006, p. 87)

37 O conceito de capital musical foi aqui tomado do já citado trabalho de Stephen Cottrell “Local bi-musicality among London’s freelance musicians” (2007), e refere-se a uma medida de valor abstrato do prestígio ou significância de uma determinada performance ou trabalho como músico dentro de uma determinada localidade; o acúmulo deste capital garante prestígio e melhora a posição do músico que o detêm dentro de seu mercado de trabalho.

### 2.3 Ida à capital, novos instrumentos e primeiras gravações

Em 1958, Hermeto repete o movimento de buscar uma localidade mais central para o desenvolvimento de sua carreira profissional, indo para a capital do Brasil nesse momento, o Rio de Janeiro. Seu irmão José Neto, que havia emigrado do Recife para lá a convite de Luiz Gonzaga, convence Pernambuco do Pandeiro a dar uma chance para seu irmão mais novo, e quando este demite o acordeonista de seu regional da Rádio Mauá do Rio de Janeiro, decide convocar a Hermeto através de um telegrama (CAMPOS, 2006, p. 97). Podemos observar neste relato a importância das redes de contatos entre músicos profissionais, em que há uma certa transferência de capital musical que abre espaços para o recém-chegado, através da recomendação e do convite.

No Rio de Janeiro Hermeto Pascoal toca inicialmente acordeom no regional da Rádio Mauá, de Pernambuco do Pandeiro. Também participa da última formação do Trio Surdina, junto a Garoto e o violinista Fafá Lemos, substituindo Chiquinho do Acordeom. Consegue inserir-se rapidamente no circuito de boates e hotéis, tocando piano no conjunto do maestro Copinha no Hotel Excelsior e na boate de Fafá Lemos, colega de Trio Surdina. A mudança na moda musical na virada dos anos 1960 vai significar o fim dos trabalhos como acordeonista e a dedicação maior de Hermeto ao piano (CAMPOS, 2006, p. 89).

Uma possibilidade (frustrada) de trabalho na nova capital, Brasília, significa o fim do regional de Pernambuco de Pandeiro em 1961, e apenas alguns meses depois, Hermeto migra novamente, desta vez a São Paulo. Na nova cidade, insere-se diretamente no circuito das boates e casas noturnas como pianista, e aproveita seu tempo para aprender dois novos instrumentos, a flauta transversal e o saxofone (COSTA-LIMA NETO, 1999, p. 41). Mas ao mesmo tempo começa a integrar grupos de samba-jazz que não tinham como único objetivo o trabalho na noite; no conjunto Som Quatro e, principalmente, no Sambrasa Trio, como veremos posteriormente.

A experiência de Hermeto Pascoal no campo da música apresentacional não ocorreu sem tensões nas boates em que tocou no Rio de Janeiro e em São Paulo. O preconceito sofrido por Hermeto de parte dos músicos do Sudeste sem dúvidas influenciou sua produção posterior, como narrado pelo saxofonista Vinícius Dorin na dissertação de mestrado de Raphael Ferreira da Silva:

O Hermeto sofreu muito com isso aí. Porque o Hermeto queria mudar, não sei se foi antes do Quarteto Novo, que ele tocava na noite, e ele já era um cara que era respeitado na noite, e ele queria tocar, e tinham uns caras que tiravam sarro: “Ih, lá vem o cara querer tocar baião”, porque eles consideravam brega, entendeu? Os caras queriam tocar Bill Evans, essas coisas... os caras da noite, Luiz Melo, esses caras... (SILVA, 2009b, p. 14)

Neste mesmo período de atuação como instrumentista profissional no campo da música apresentacional, Hermeto tem também suas primeiras experiências de gravação, todas no campo da música de alta fidelidade. Assim, grava ainda na década de 1950 três discos com o Regional de Pernambuco do Pandeiro (*No meu Brasil é assim*, *Batucando no morro* e *No arraial de Santo Antônio*, sendo desses discos de música instrumental os dois primeiros dedicados ao choro e samba e o último ao forró), e já em São Paulo grava com seu conjunto instrumental Sambrasa Trio e como acompanhante do cantor Mauricy Moura, nos quais se registram suas primeiras composições e arranjos. Hermeto pôde desempenhar-se como arranjador e, no Sambrasa Trio, como compositor, tendo sua primeira obra gravada, “Coalhada”.

Em sua análise da composição “Coalhada”, Lúcia Pompeu de Freitas Campos identifica vários dos elementos rítmicos que são característicos da obra madura de Hermeto Pascoal: métricas irregulares, simultaneidade de pulsações diversas, trânsito entre rítmicas de diversas musicalidades (*swing*, samba, choro, forró) (CAMPOS, 2006, p. 117-118). Podemos agregar que também na linguagem harmônica já aparecem muitos elementos que serão posteriormente utilizados extensivamente por Hermeto: a utilização de acordes construídos por sobreposição de tríades, encadeamentos não-funcionais de acordes e o uso de sequências de *vamps* modais. A *fricção de musicalidades* se mostra, então, desde a primeira gravação de uma composição de Hermeto. Mas a possibilidade de gravar uma música da forma que queria não era frequente, como podemos observar no relato da primeira oferta de gravação de um disco próprio que ele recebeu, na gravadora Continental:

O primeiro contrato que eu fui assinar era na Continental, com um produtor de disco e os produtores eram ‘donos dos músicos’. Quando eu fui convidado pra gravar, pra mim era uma grande chance, uma oportunidade de gravar, as minhas músicas todas debaixo do dedo para tocar. Quando eu chego lá, tava lá uma lista, um papel com um monte de nomes de músicas. Aí ele pediu para eu sentar, e começou a ler, e disse: “E agora? Está bom essas músicas aqui?” Eu digo: “Pra que?”. [Produtor:] “Já escolhi as músicas pra você gravar”. [Hermeto:] “As minhas músicas, o senhor me desculpe, mas, modéstia a parte, quem escolhe sou eu. Isso aí que o senhor me falou, não são músicas, são letras. Tá muito ruim, quadrado. Isso aí eu toco na noite algu-

mas vezes, uma ou duas dessas”. E eu estava na faixa dos 20 e poucos anos. [Produtor:] “Mas menino! Você vai perder uma chance dessas de gravar na Continental?” Eu digo: “Porque eu vou gravar? Porque eu sou bom músico ou não?”. [Produtor:] “É, mas você tem que escolher música conhecida”. Eu disse: “Mas eu quero ficar conhecido, se eu tocar música conhecida eu não vou ficar conhecido. Eu quero que as minhas músicas também fiquem conhecidas e que eu fique conhecido através das minhas músicas. Se for assim eu gravo, se não for assim, eu quero lhe agradecer, desculpa, mas eu não quero gravar nunca, não é só hoje não. Não quero que ninguém me convide, pode avisar para todos seus amigos empresários, diretores, que eu não quero gravar nunca a não ser as minhas músicas e como eu quero tocar. Não abro mão do jeito que eu quero gravar. Quem me chamar para gravar com alguém, tem que ser como eu quero tocar. Não estou precisando de nada, não quero nada. (BARROSO, 2009 apud BORÉM e ARAÚJO, 2010, p. 28)

Como fica claro pelo relato, Hermeto não aceitaria colocar-se como *artista principal*, com seu nome na capa do disco, se não fosse para executar suas músicas, com seus arranjos e sua concepção. O que Hermeto tocava “na noite”, como intérprete, servia como trabalho; mas na gravação de uma obra sua, com seu nome, Hermeto exigia a liberdade de criação e que esta representasse seu *som*, seu *play*. Seu status como músico profissional permitia que vivesse confortavelmente com seu trabalho de intérprete; daí a constatação de que “não estava precisando de nada”. Se fosse gravar, necessariamente seria para representar seu *som*.

Também em São Paulo, Hermeto participa do grupo que termina projetando seu nome e permitindo que construísse sua carreira como compositor e arranjador: o Quarteto Novo, com o qual grava um disco instrumental e outro acompanhando ao cantor e violonista Edu Lobo, além de acompanhar a distintos cantores nos Festivais da Canção do período. Junto a Heraldo do Monte, seu colega desde os primeiros anos no Recife, Aírto Moreira, com quem havia tocado em boates paulistanas e no Sambrasa Trio, e Théó de Barros, o Quarteto Novo termina sendo o símbolo de uma forma de nacionalismo na música popular que tem grande peso na música brasileira da época. A ideologia nacionalista, trazida por Geraldo Vandré via Centro Popular de Cultura da União Nacional de Estudantes (CPC da UNE), significava que o Quarteto Novo (inicialmente Trio Novo, formado para acompanhar a Vandré e aumentado para Quarteto com a entrada de Hermeto) devia se concentrar nos elementos populares, sem influências cosmopolitas e “imperialistas”; por isso, a musicalidade que apareceu foi aquela da infância de Hermeto e de Heraldo, o forró, a banda de pífanos e a música dos violeiros repentistas (no caso de Heraldo).

Porém novamente a personalidade de Hermeto chocou com as restrições impostas (neste caso, pela ideologia) ao seu *play*; a projeção que o Quarteto Novo lhe dava como compositor e arranjador – o meio do caminho entre seu trabalho como intérprete em rádios e boates e sua carreira como compositor e arranjador de fama internacional, para Luiz Costa-Lima Neto – não poderia significar, para ele, uma barreira para o desenvolvimento de seu *som*:

Quando eu dava um acorde bem moderno, as pessoas falavam criticando: acorde de jazz não pode. Mas não era acorde de jazz, era minha cabeça que estava querendo. A música é do mundo. Nós não somos donos dela. Querer que a música do Brasil seja só do Brasil, é como ensacar o vento e ninguém consegue ensacar o som. (PASCOAL apud COSTA-LIMA NETO, 1999, p. 44)

#### **2.4 EUA: o jazz e a consolidação como artista**

Em 1968, Aírto Moreira emigra para os Estados Unidos, sendo substituído no Quarteto Novo por Nenê, que posteriormente seria parte do grupo de Hermeto Pascoal. Mas o Quarteto não dura mais muito tempo, e em 1969 se dissolve. Aírto, que já havia se inserido no mercado de trabalho musical dos Estados Unidos com sua esposa Flora Purim, convoca a Hermeto em 1970 para arranjar e gravar seu primeiro disco, *Natural Feelings*. Neste episódio vemos uma dupla repetição do que foi a ida de Hermeto Pascoal ao Rio de Janeiro em 1958; por um lado, a ida a uma localidade mais central dentro da indústria musical, e por outro, a lógica dos convites e recomendações, a partir de uma rede preexistente de contatos profissionais que permite a entrada em uma nova localidade. É através da recomendação de Aírto Moreira que Hermeto Pascoal conhece a Miles Davis, no que foi provavelmente um momento central em sua recente carreira como compositor, já que Miles Davis, uma das principais figuras do jazz norte-americano, “chancela” a obra de Hermeto ao gravar três de suas composições em seu disco *Live Evil* (1971): “Igrejinha”, “Nem um talvez” e “Selim”. Nesse período da primeira viagem para os Estados Unidos, Hermeto também participa como arranjador e instrumentista do disco *Cantiga de Longe* (1970) de Edu Lobo e como flautista no disco *Tide* (1970) de Tom Jobim, aumentando seu reconhecimento nacional e internacional.

O contato com o jazz norte-americano a partir de sua experiência nos Estados Unidos divide os pesquisadores em quanto aos efeitos na obra posterior de Hermeto. Se para Luiz Costa-Lima Neto (1999, p. 46) Hermeto toma do free jazz elementos

da atitude improvisatória, flutuação métrica, atonalismo e uso de ruídos, Lúcia Pompeu de Freitas Campos cita o baterista Nenê dizendo que a experiência nos Estados Unidos serviu principalmente para que Hermeto ficasse mais corajoso em relação às suas experimentações (CAMPOS, 2006, p. 85). O argumento de Nenê corrobora de certa forma nossa proposta; a aceitação dada pelos músicos de jazz estadunidenses, músicos de fama (e acesso ao mercado) internacional, estimulou Hermeto a buscar com mais afinco seu *som*, realizando as misturas que desejava. Por outro lado, não podemos esquecer que o contato de Hermeto Pascoal com o jazz iniciou-se em sua primeira passagem pelo Recife, sendo uma das primeiras musicalidades que aprendeu no piano; sendo assim, não seria surpreendente que pudesse assimilar com facilidade as novas tendências deste gênero que conheceu posteriormente nos Estados Unidos.

A gravação do seu primeiro disco, *Hermeto* (1970), com uma big band e orquestra que incluía nomes consagrados no jazz como Thad Jones, Ron Carter, Hubert Laws e Joe Farrell, abriu caminho para uma série de gravações e shows internacionais como solista, nos quais Hermeto se desempenhava como compositor, arranjador e multi-instrumentista. Esta situação o permitiu abandonar definitivamente o trabalho de intérprete e acompanhante de cantores, transformando-se em artista reconhecido por sua performance, não mais sua capacidade de mediação da mesma. Ainda assim, Hermeto continuou trabalhando como arranjador para cantores de música popular brasileira, como Taiguara (*Imyra, Tayra, Ipy*, 1976 – censurado e proibido de circular pela ditadura militar) e Fagner (*Orós*, 1977) e ocasionais *jingles* comerciais – foi em uma dessas gravações conheceu a quem seria o baixista de seu grupo, Itiberê Zwarg (COSTA-LIMA NETO, 1999, p. 56).

É provavelmente no seu período nos Estados Unidos que Hermeto entra em contato com os procedimentos da arte de estúdio, já que Miles Davis desde o disco *Bitches Brew* (1970) já vinha utilizando procedimentos como efeitos eletrônicos, overdubs, loops feitos através de cortes na fita magnética, entre outros métodos de construção do objeto sonoro no estúdio. No entanto, é no segundo disco solo de Hermeto Pascoal que podemos observar a apropriação que Hermeto realiza das técnicas de ambos os campos relacionados à música gravada. Se seu primeiro disco *Hermeto* (gravado nos Estados Unidos em formato *big band*) pertence ainda ao

campo da música de alta fidelidade, na faixa “O Gaio da Roseira”<sup>38</sup> de seu segundo disco *A Música Livre de Hermeto Pascoal*<sup>39</sup>, gravado no Brasil em 1973, podemos localizar características de cruzamento entre os procedimentos de alta fidelidade e de arte de estúdio; um ponto intermediário que entendemos coincidir com o conceito de música de montagem (MOLINA, 2014).

A melodia de Gaio da Roseira era cantada pelos pais de Hermeto Pascoal (Divina Eulália Oliveira e Pascoal José da Costa, registrados como únicos compositores da obra) quando trabalhavam no campo em sua infância (COSTA-LIMA NETO, 1999, p. 45), sendo assim uma música de trabalho, eminentemente participativa em sua origem. Na gravação, a melodia cantada é acompanhada primeiramente por violão, flautas e percussões, dentro de um tipo de harmonização modal (I – Vm) encontrada comumente na música nordestina, indiciando instrumentos e vozes reais. No entanto, já aos 51 segundos da gravação, logo após a exposição da canção, se inicia um solo de percussão de berimbau, altamente afetado por efeitos de estúdio, como o *pan* estereofônico, a sobreposição de vozes, uso não-convencional de raspagem de instrumentos de cordas, entre outros procedimentos característicos da arte de estúdio e da busca de sons inarmônicos. No final da seção o berimbau é responsável por chamar a volta do ritmo e a reexposição da canção, desta vez com o uso de uma instrumentação mais ligada ao jazz e à bossa-nova (piano, contrabaixo e bateria), adicionados da voz, flautas e instrumentos de percussão, e novamente enquadrados dentro de um tipo de gravação de alta fidelidade. Mas em 6:33, novamente uma interrupção brusca (com evidente corte de fita) nos leva a outra seção, esta vez sobre um ostinato armado por garrafas afinadas que servem de acompanhamento para um solo de flauta de Hermeto. A este se segue um solo de bateria, que a partir do segundo 8:36 passa a receber a intervenção de efeitos de espacialização estereofônica (*pan*) que seguirão até o final da seção. Em 11:57 temos o retorno dos demais instrumentos (flautas, piano, contrabaixo), executando o *vamp* modal em um ritmo parecido ao de um *rock*, e com o uso de aproximações cromáticas características do *blues* por parte do piano. A volta da voz se faz sobre somente a bateria, e em seguida um coro de sussurros, fortemente afetados por reverberação, se transforma em um ostinato sobre o qual ouvimos sons do piano sendo tocado di-

38 Obra já gravada anteriormente no disco *Seeds on the Ground* de Aírto Moreira e Flora Purim (1971), com perfil de alta fidelidade.

39 Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=uvq8mTcK-2Y>. Acessado no dia 30/06/2018 às 14:36.

retamente sobre as cordas. No final, sobreposições de vozes (*overdubs*) que parecem simular conversas em um bar (ou uma festa) culminam em uma frase repetida três vezes, aparentemente com a fita sendo acelerada.

Não nos interessa nesta análise definir com precisão a que campo pertenceria a obra “O Gaio da Roseira”, mas antes utilizar-nos dos conceitos de Turino e de Molina para entender a prática musical deste compositor. Assim, “O Gaio da Roseira” apresenta precocemente na obra madura de Hermeto Pascoal uma síntese de procedimentos aprendidos em seu percurso pelos quatro campos sociais da música como definidos por Turino (TURINO, 2008). Uma melodia, rítmica e harmonização pertencentes a tradições musicais participativas são executados por instrumentos cujo uso Hermeto incorporou em seu trabalho como músico apresentacional e de alta fidelidade (bateria, contrabaixo e piano), sendo a aparição de solos destes instrumentos exibições de virtuosismo individual características do complexo apresentacional-alta fidelidade. Por outro lado, o objeto sonoro final é “esculpido” pelo compositor usando técnicas de estúdio, tanto de edição como de efeitos sonoros, sendo o trajeto final da obra realizado no estúdio a partir de colagens de distintas seções, em uma montagem semelhante às analisadas por Molina em seu trabalho (MOLINA, 2014). Costa-Lima Neto cita o trabalho de Tato Taborda (1998) que compara as construções sonoras de Hermeto com o trabalho do músico concreto Pierre Schaeffer – quem seria um típico representante da arte de estúdio, para Turino – mas aponta diferentes motivações de Hermeto para realizar estas intervenções: segundo Costa-Lima Neto, Hermeto busca construir paisagens sonoras relacionadas ao cotidiano, principalmente de sua infância, através da utilização destes sons inarmônicos, como os “ferrinhos” que percutia quando era criança.

## **2.5 A Escola Jabour e a estética madura de Hermeto Pascoal**

Logo deste período da década de 1970, caracterizado pela consolidação da carreira solo de Hermeto, seus primeiros discos como solista e shows internacionais, dividindo-se entre os Estados Unidos e o Brasil, segue-se o que consideramos a fase madura de Hermeto. A partir de 1981 e até os dias de hoje, logo de tocar com grande quantidade de músicos diversos, consolida-se um grupo fixo, localizado no bairro do Jabour no Rio de Janeiro, o qual através de uma intensa jornada de ensai-

os<sup>40</sup> consegue plasmar uma estética que fica conhecida pelo nome de Escola Jabour<sup>41</sup> (CAMPOS, 2006, p. 133). Se os discos gravados nesse período continuam apresentando, grosso modo, as características que identificamos em “O Gaio da Roseira” (aprofundando-se nas misturas e nos procedimentos de montagem no estúdio), é nos shows ao vivo de Hermeto Pascoal e Grupo que encontramos novas sínteses entre as práticas do campo da música participativa e apresentacional<sup>42</sup>.

Hermeto Pascoal parece ser consciente de algumas das diferenças entre as práticas dos distintos campos. Sobre o uso do improvisado em shows e em gravações, ele diz:

Esse disco novo eu escrevi praticamente ele todo, escrevi as partes de cada um dos instrumentos pro grupo todo. O espaço pras improvisações existe, mas é muito pouco. Eu acho que o arranjo funciona mais no caso do disco. Quer dizer, eu penso isso agora. Antigamente não, antigamente eu improvisava demais nos discos. Aí fui vendo, fui vendo, que pra improvisar é muito melhor ao vivo. (PASCOAL, *Jornal Catacumba*, 1989 apud COSTA-LIMA NETO, 1999, p. 67)

Apesar de estarem claramente enquadrados no campo da música apresentacional, os shows de Hermeto Pascoal parecem constantemente buscar romper a lógica estabelecida para este tipo de prática. Assim, mesmo atuando tipicamente em teatros, onde a separação dos músicos e do público é clara, Hermeto age constante-

40 De 6 horas por dia, de segunda a sexta-feira, pelo período de 12 anos, dedicando-se os músicos ao estudo individual no período da manhã (COSTA-LIMA NETO, 1999, p. 61).

41 O termo *Escola Jabour*, algumas vezes *Escola Hermeto* (CAMPOS, 2006 e DEGANI, 2012) é utilizado, tanto em trabalhos acadêmicos como entre os músicos, para descrever a corrente estilística que segue a estética criada por Hermeto Pascoal dentro da música popular instrumental brasileira. Inicialmente usado como uma referência interna e carinhosa à casa de Hermeto Pascoal onde ensaiavam diariamente entre 1981 e 1993 (BERGAMINI, 2014, p. 23), terminou adquirindo um significado mais amplo logo do fim desta formação, em 1993, passando a referir-se aos grupos formados por integrantes e ex-integrantes do grupo de Hermeto Pascoal, como a Orquestra Família, de Itiberê Zwarg, o Trio Curupira, de André Marques, e o quarteto de Jovino Santos Neto, e, em um momento posterior, aos grupos formados a partir das atividades pedagógicas destes músicos (SILVA, 2016, p. 35); o ambiente musical do Conservatório de Tatuí, descrito na introdução deste trabalho, exemplifica o significado da Escola Jabour.

42 Inclusive com elementos da arte de estúdio, como na utilização de sons de animais gravados por *samplers* e processados por sintetizadores, principalmente o teclado sintetizador Yamaha DX7, apesar das críticas do próprio Hermeto: “Estou experimentando o instrumento (o *sampler*), mas ele não está aprovando. Só funciona como gravador de sons de animais, já gravei o bode, o carneiro, o boi. Mas, na hora de gravar um som mais agudo, o sampler reproduz aquele som de sintetizador horrível, que não sintetiza coisa nenhuma. (...) Eu não chamo isso de sampler, mas de gravador de teclados. Eu até usei o gravador de teclados em algumas faixas do disco que estou fazendo, mas não ponho o nome nos créditos porque ele não faz nada, só grava o som. Se é um instrumento é pra eu usá-lo, e não para eu ser usado por ele. Não vou fazer propaganda da fábrica.” (PASCOAL, *O Globo*: 19/05/98 apud COSTA-LIMA NETO, 1999, p. 17)

mente para convocar a participação do público, desde conversas diretas com este, comentários sobre os músicos até a proposta de jogos de imitação, onde o público deve responder imitando frases cantadas por Hermeto, usualmente sobre um *vamp* curto e cíclico tocado pelos instrumentistas da *cozinha*<sup>43</sup> – utilizando assim outro recurso típico das práticas musicais participativas. Em show realizado na cidade de Ribeirão Preto em 2017<sup>44</sup>, podemos observar diversas destas práticas, como o princípio e final do show com os músicos entrando e saindo do palco executando instrumentos de sopro e percussão, emulando a música das bandas de coreto, o já mencionado jogo de pergunta e resposta com o público (em 50:50 e novamente em 1:16:31), as constantes interrupções e retomadas regidas por Hermeto, o arranjo sendo definido sobre o palco e de maneira visível com os músicos, e as transições “em pluma” (*feathered*) entre temas e improvisos, todas tendendo a uma ruptura com o formato apresentacional convencional de teatros.

Por outro lado, a prática do campo apresentacional se mantém em diversos outros aspectos. O áudio transparente, que permite ouvir distintamente todos os instrumentos participantes, a presença de temas arranjados com formas complexas, a exibição de virtuosismo por parte de todos os participantes (inclusive com solos não-acompanhados) e, talvez principalmente, a manutenção do foco no som como mediador da relação entre o público e os artistas, caracterizam os shows de Hermeto Pascoal e Grupo como pertencentes ao campo da música apresentacional, ainda que atravessados por práticas participativas. De qualquer forma, da mesma maneira que no caso de “Gaio da Roseira”, não é nossa preocupação definir o pertencimento de Hermeto a algum campo específico, mas usar as ferramentas conceituais desenvolvidas por Turino para entender algumas práticas deste músico.

Apesar de seu status como músico de renome internacional, as tensões relativas ao trabalho de Hermeto Pascoal como músico se mantiveram; a política comercial das grandes gravadoras (Polygram, WEA e EMI), que raramente coincidia com os rumos que Hermeto decidia dar para suas obras, o levou a buscar o pequeno

---

43 Termo utilizado pelos músicos da Escola Jabour (entre outros) para definir a seção rítmico-harmônica em um grupo – no caso do Hermeto Pascoal e Grupo, piano, contrabaixo elétrico, bateria e percussão. Utilizando-nos da terminologia de Turino, seriam os papéis nucleares (*core*) dentro do grupo, enquanto os sopros, voz e o próprio Hermeto se dedicariam aos papéis de *elaboração*. Ver SILVA, 2016, p. 14.

44 Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=LX8JXBaCD24>. Acessado no dia 30/06/2018 às 17:32.

selo Som da Gente, com quem gravou uma série de cinco discos representativos do período da formação da Escola Jabour (1981-1993), foco do trabalho de Luiz Costa-Lima Neto. Porém, a falência deste selo levou Hermeto, logo de uma derradeira tentativa com uma grande gravadora (*Festa dos Deuses*, 1992, pela Polygram), a um longo hiato, tendo gravado apenas dois discos com seu grupo desde então: *Mundo Verde Esperança* (2003, pela Rádio MEC) e *No Mundo dos Sons* (2017, pelo selo SESC SP). Não tendo deixado de compor – a publicação no período de seu *Calendário do Som* (2000, Senac São Paulo) com 366 obras é prova disso – nem de se apresentar com seu grupo em turnês por todo o mundo, podemos supor que esse hiato se explica pela falta de uma gravadora que pudesse conter o projeto artístico de Hermeto Pascoal e Grupo como a Som da Gente fez na década de 1980. Ainda assim, nesse período Hermeto gravou um disco solo (*Eu e Eles*, 1999, também pela Rádio MEC), onde toca todos os instrumentos, e dois discos em duo com Aline Morena (*Chimarrão com Rapadura*, 2006 e *Bodas de Latão*, 2010), ambos sendo produzidos de maneira independente. Considerando que a Rádio MEC pertence ao Sistema EBC de rádios públicas, e o selo SESC SP depende do Serviço Social do Comércio, podemos observar que desde 1993 Hermeto não lança um disco através de uma gravadora comercial.

## 2.6 Conclusões parciais

Acreditamos que o repasso que realizamos da trajetória de Hermeto Pascoal à luz dos conceitos de *musicalidade*, *bimusicalidade local*, *fricção de musicalidades*, *mediação da performance*, *campos sociais da prática musical* e a diferenciação entre *work* e *play* nos foi de grande valia para o entendimento de certos aspectos de sua estética. A *polimusicalidade* de Hermeto, assim como seu aprendizado de vários instrumentos, funcionou sempre como uma estratégia de inserção em novos mercados de trabalho, possibilitando sua adaptação às novas localidades e seus musicares à medida que Hermeto ia migrando em direção aos centros de produção musical. Neste movimento, em que sua determinação o fazia superar as rejeições que sofria, Hermeto foi conquistando o reconhecimento necessário para lançar-se como *performer*, abandonando progressivamente as funções de mediador da performance que seus trabalhos como intérprete – nas rádios e boates – exigiam. Ao mesmo tem-

po, a conquista deste espaço não significou o fim das tensões entre o trabalho de músico e o *som*, o que é visto na relação entre Hermeto Pascoal e as gravadoras.

Por outro lado, o acúmulo de musicalidades aprendidas por Hermeto resultou em uma estética em que estas se sobrepõem, aparecendo em uma mesma obra de maneira simultânea ou sequencial, como no exemplo de “Coalhada”; é esta a situação que definimos como de fricção de musicalidades e que também aparece nas obras que são objeto da pesquisa de mestrado, como “Lá na casa da madame eu vi”, “Música das nuvens e do chão” e “Balaio”, entre outras, que apresentam melodia modal nordestina e harmonização não-funcional.

Consideramos que os demais estudos focalizam nos aspectos da estética de Hermeto que o individualizam, mostrando sua idiossincrasia; os sons dos ferros, da aura e dos animais, seu tratamento incomum da rítmica ou sua concepção expandida da harmonia tonal. Buscamos demonstrar com este artigo que a prática musical de Hermeto, pelo trânsito que este teve como músico profissional por distintas localidades e suas musicalidades, consegue ser uma síntese de boa parte da música brasileira de seu período, de uma maneira sumamente pessoal e característica. Os sons inarmônicos, as paisagens sonoras de sua infância, os elementos religiosos e ecológicos, as reminiscências eruditas que Hermeto usa por imitação, assim como as técnicas de *studio art*, as musicalidades estrangeiras que incorporou em suas turnês pelo mundo, sem dúvida tornam sua música única e especial; mas talvez sejam as musicalidades aprendidas ao longo de sua trajetória profissional que permitam que possamos relacionar-nos com a música de Hermeto Pascoal como algo próprio e, ao mesmo tempo, coletivo.

O projeto estético de Hermeto Pascoal e de sua Escola Jabour caracteriza-se então pela *mistura* de vivências anteriores na vida de Hermeto Pascoal, sem, no entanto, ter uma atitude tradicionalista, como vimos no caso do Quarteto Novo. De acordo com o próprio,

No fundo, amanhã já é passado. Esse passado nos acompanha muito mais fortemente que nossa sombra. [...] Ele passa na nossa frente várias vezes. Vive em nossa volta. [...] Por isso não é preciso pensar no passado. Não precisa ser saudosista. Necessário é ter saudade. (PASCOAL, 1998, p. 47 apud CAMPOS, 2006, p. 85)

Talvez seja essa saudade que o leve a constantemente evocar paisagens sonoras e práticas musicais de sua infância em Alagoas, ao mesmo tempo em que busca somar elementos musicais, técnicas e práticas de toda sua vivência posterior, construindo sua estética a partir dessa relação que busca construir o novo sem abandonar o velho. Seguindo a pista deixada por Hermeto em uma anotação na partitura da composição 13 de Janeiro de 1997, “Essa música é uma mistura de mato com asfalto, porque os acordes são às vezes loucos e às vezes bobos. Mas tudo isso é no bom sentido. Viva o som.” (PASCOAL, 2000, p. 227).

## Capítulo 3

### A música modal nordestina e a harmonização não-funcional jazzística

Neste capítulo, buscaremos definir claramente duas características das musicalidades que selecionamos para análise em obras de Hermeto Pascoal: o modalismo melódico da música nordestina e a harmonização não-funcional do jazz pós-bebop da década de 1960. Estas duas musicalidades foram selecionadas dentre as várias incorporadas por Hermeto Pascoal ao longo de sua trajetória, como vimos no capítulo anterior, pela frequência com que aparecem nas obras deste compositor, assim como pela imbricação de ambas que este realiza, emergindo simultaneamente em dois planos – melódico e harmônico, em uma situação que definimos como de fricção de musicalidades (PIEDADE, 2013, p. 5). Ao mesmo tempo, conforme vimos no capítulo anterior, estas duas musicalidades representam, de certa forma, duas extremidades na trajetória de Hermeto Pascoal: se a música nordestina, com seu modalismo melódico, é, como dissemos, sua musicalidade “nativa”, a primeira que incorporou em sua infância, e característica da localidade onde nasceu, no interior de Alagoas, a harmonização não-funcional jazzística é talvez a mais distante, incorporada por Hermeto Pascoal já como músico profissional, e oriunda do centro de produção musical onde Hermeto Pascoal conseguiu sua consagração como artista – os Estados Unidos. A convivência de ambas musicalidades nas obras selecionadas pode ser vista, assim, como representativa de sua estética de *mistura de tudo*, na qual mesmo musicalidades com origens distantes tanto geograficamente quanto em sua trajetória podem aparecer simultaneamente.

#### 3.1 Estruturas e musicalidades

Conforme discutido no primeiro capítulo desta dissertação, o processo compositivo de Hermeto Pascoal baseia-se na improvisação, e suas decisões são baseadas em sua intuição – intuição esta que foi construída a partir das interações de Hermeto Pascoal com os distintos atores dos ambientes em que viveu e

desenvolveu suas atividades musicais, refinando sua percepção e construindo suas habilidades neste processo. Não obstante, consideramos que existem, em cada localidade, musicalidades compartilhadas pela comunidade local, e, em cada musicalidade, podemos encontrar estruturas musicais características passíveis de ser analisadas e definidas. Que estas estruturas não tenham sido incorporadas por Hermeto Pascoal através da análise metódica de suas características (e nada nos indica que este tenha sido o caso) não significa que este processo não possa ser feito por nós, e acreditamos que este é nosso dever enquanto estudiosos da música. A presença de uma estrutura musical não implica necessariamente sua análise e definição clara por parte dos que a utilizam, assim como não necessitamos saber a etimologia ou classificação morfosintática de uma palavra para utilizá-la.

Não queremos com isso propor que sejam as estruturas musicais recorrentes as únicas responsáveis por definir uma musicalidade. Em uma dada musicalidade, podem existir aspectos variáveis, cujas mudanças se dão por inúmeras razões: variações regionais, etárias, entre peças de um repertório ou mudanças internas a cada peça. O andamento é uma variável dentro do samba carioca, seja entre distintas obras, entre diferentes interpretações de uma mesma obra, ou até mesmo na execução em um contexto de roda de samba, acelerando a pulsação na transição entre seções, por exemplo; enquanto em outros exemplos, o andamento é uma das variáveis que definem o gênero, como entre a zamba e a zamba carpera (BORGHI, 2015, p. 64) ou o gato cuyano e a chacarera (BORGHI, 2015, p. 61) na Argentina. Na maioria dos casos, as composições de samba apresentam harmonias tonais, ritmo harmônico muitas vezes irregular e melodias com saltos e âmbitos maiores que uma oitava; certos gestos melódicos e cadências (como I V/II II V) são frequentes, mas não necessários para definir um samba. A estrutura mais recorrente e característica desta musicalidade é rítmica, caracterizada pelo entramado entre a marcação do surdo e a figura do tamborim depois do estabelecimento do *paradigma do Estácio*, conforme definido por Carlos Sandroni em seu livro *Feitiço decente: Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)* (SANDRONI, 2001).

Partindo da definição de Acácio Piedade, uma musicalidade não pode ser simplesmente identificada com um determinado gênero musical, pois trata-se de uma “memória musical-cultural compartilhada por uma determinada comunidade”, e que deve permitir a comunicação musical entre os integrantes desta comunidade

(PIEIDADE, 2013, p.3). Sendo o samba um gênero musical que extrapolou os limites da comunidade que o originou, tendo-se globalizado a partir de sua incorporação como produto da indústria musical, não poderíamos, sem uma pesquisa ampla, realizar afirmações sobre o que os músicos e ouvintes de samba – espalhados por todo o Brasil e diversos outros países – consideram pertencente ou não a essa musicalidade; o jazz pós-bebop, tendo uma difusão ainda mais extensa pelo mercado musical mundial, sofre do mesmo problema. Ainda assim, acreditamos que isso não impossibilite a definição de características estruturais nucleares a uma determinada musicalidade, que aparecem de maneira recorrente na análise de um repertório amplo, e a bibliografia utilizada para as duas musicalidades que são objeto deste capítulo lança mão deste recurso.

### 3.2 Tonalidade e funcionalidade

As duas musicalidades que são o objeto de nossa pesquisa são caracterizadas por sua divergência em relação a um sistema de longa história e penetração na música ocidental, a tonalidade e sua harmonia funcional. Sendo assim, faz-se necessário definir previamente estes dois conceitos para compreender o modalismo nordestino e a harmonização não-funcional jazzística e de que maneira se diferenciam do sistema predominante nas musicalidades ocidentais.

A tonalidade, ou sistema tonal, ou ainda harmonia tonal, é um sistema hierárquico de relações entre as alturas que tem em uma delas (chamada Tônica) seu centro de gravidade, em relação ao qual as demais notas são medidas por sua aproximação ou afastamento. Cumprem papel especial neste sistema as notas chamadas sensíveis, em especial a sensível tonal (7º grau da escala), já que o movimento da sensível tonal à tônica – chamado de resolução – condensa a relação de afastamento/aproximação, ou tensão e relaxamento. Schoenberg, em seu *Structural Functions of Harmony*, define tonalidade da seguinte forma:

Uma tonalidade é expressa pelo uso exclusivo de todos os seus tons. Uma escala (ou parte de uma) e uma certa ordem harmônica a afirma mais definitivamente. Na música clássica e popular, um simples intercâmbio entre I e V é suficiente se não contradito por harmonias extra-tonais<sup>45</sup>. (SCHOENBERG, 1969, p.11)

45 A tonality is expressed by the exclusive use of all its tones. A scale (or part of one) and a certain order of the harmonies affirm it more definitely. In classical and popular music, a mere interchange of I and V is sufficient if not contradicted by extra-tonal harmonies. Tradução do autor.

Este sistema foi desenvolvido na Europa ao longo de um período denominado “prática comum” na música de concerto, aproximadamente entre o princípio do século XVII e o princípio do século XX, mas sua influência na música popular do continente americano estende-se até os dias de hoje (FREITAS, 1995, p.7-8). Sérgio Paulo Ribeiro de Freitas, em seu livro *Teoria da harmonia na música popular: uma definição das relações de combinação entre os acordes na harmonia tonal*, considera que existem três grandes fenômenos artísticos que atuam como fontes da concepção de harmonia tonal presente na prática dos músicos populares brasileiros. Em primeiro lugar, a própria harmonia da música de concerto europeia do período da prática comum, difundida dentro da indústria musical por arranjadores formados nessa tradição, principalmente através da música de cinema e dos arranjos para rádio e discos a partir da década de 1920. Em segundo, a harmonia norte-americana presentes em musicalidades como o *jazz*, *gospel*, *blues* e *rock*, influente no Brasil a partir da penetração dos produtos da indústria musical dos Estados Unidos. E por último, a prática harmônica “autóctone” do Brasil, relacionada principalmente ao choro, samba, valsa, seresta e marcha, que, assim como a harmonia norte-americana, apresenta peculiaridades em relação à sua matriz europeia (FREITAS, 1995, p. 6).

O conceito de funcionalidade é dependente do conceito de tonalidade. Desenvolvido primeiramente pelo musicólogo alemão Hugo Riemann<sup>46</sup>, o conceito de funcionalidade define três possíveis papéis – *funções* – para cada acorde dentro da harmonia tonal: tônica, subdominante e dominante. Os acordes com função tônica atuam como os centros estáveis de uma tonalidade; os acordes de função dominante atuam como polos de tensão que buscam resolução na tônica; e os acordes de função subdominante são polos que implicam afastamento da tônica (DE LA MOTTE, 1991, p. 31).

Seguindo a definição de Schoenberg, a progressão V-I afirma a tonalidade, contendo o movimento entre a sensível tonal (7º grau da escala) e a tônica (1º grau da escala). No entanto, a construção de acordes sobre os graus de outras escalas, especialmente as que geram um acorde menor sobre seu V grau, não configura

---

<sup>46</sup> Apesar de ter sido cunhado por Riemann, encontramos os fundamentos do conceito de funcionalidade nos princípios de composição do tratado de harmonia de Jean-Philippe Rameau (1971), ainda que sem nomeá-lo dessa forma.

acordes cuja função corresponda à sua posição no campo harmônico; assim, adota-se o conceito de *região* da dominante para o V grau menor, ainda que sem função de dominante, já que a ausência da resolução da sensível tonal retira deste acorde seu caráter de polo de tensão que busca resolução na tônica (TINÉ, 2008, p. 35). Por essa razão, somente encontramos dois tipos de campo harmônico funcional: o campo harmônico maior, derivado da escala maior, e o campo harmônico menor, derivado da combinação dos acordes gerados sobre três escalas menores: menor natural, menor harmônica e menor melódica (TINÉ, 2014a, p. 40). O uso de acordes cuja configuração não corresponde à função esperada, como o citado dominante menor, não implica automaticamente um abandono da funcionalidade; porém, o uso frequente destes acordes, combinado à ausência das cadências fortes que afirmam a tonalidade, como a progressão V-I ou as mais completas II-V-I ou IV-V-I<sup>47</sup>, contribuem para o enfraquecimento da funcionalidade, no limite levando à sua dissolução, como discutiremos mais adiante neste capítulo.<sup>48</sup>

### 3.3 O modalismo nordestino

A conceituação musicológica sobre o modalismo define este fenômeno fundamentalmente em contraposição ao conceito de tonalismo: o modalismo seria qualquer tipo de sistema melódico diatônico *não-tonal*. Sendo o tonalismo um fenômeno localizado temporal e espacialmente, sua negativa é necessariamente algo menos específica, e necessita de outros qualificativos para que entendamos de que se trata. O conceito de modo, surgido na teoria musical europeia na alta Idade Média, é aplicado dentro desta tradição para descrever três sistemas distintos: o cantochão medieval, a polifonia renascentista e os modos do próprio sistema tonal, a partir de sua consolidação no início do século XVII (POWERS, 2001). Ao mesmo tempo, o termo modalismo foi utilizado para designar organizações melódicas

47 As progressões I-II-V-I e I-IV-V-I, além de conter as três funções subdominante, dominante e tônica em sua ordem mais básica (DE LA MOTTE, 1991, p. 36), definem a tonalidade de maneira clara ao conter todas as notas da escala maior; em tonalidade menor, a soma das notas dos três acordes formam a escala menor harmônica.

48 Temos no Brasil alguns autores com trabalhos importantes dedicados à harmonia tonal funcional; desde o livro *Harmonia funcional* de Hans Joachim Koellreutter (2008), mais ligado à teoria da música de concerto europeia, aos livros *Harmonia: Método Prático* de Ian Guest (2006), *Harmonia funcional* de Carlos Almada (2012) e os já citados *Teoria da harmonia na música popular: uma definição das relações de combinação entre os acordes na harmonia tonal*, de Sérgio Paulo Ribeiro de Freitas (1995) e *Harmonia: Fundamentos de Arranjo e Improvisação*, de Paulo Tiné (2014a) no campo da música popular.

“exóticas”, diferentes do sistema tonal europeu, que despertaram o interesse dos compositores de música de concerto a partir do século XIX. Inicialmente estes compositores buscaram incluir características de melodias populares, especialmente de países vistos como periféricos na Europa (Polônia, Hungria, Rússia no leste, Espanha e Escócia no oeste), e logo sistemas melódicos tão distantes como os da música persa, do subcontinente indiano ou da Indonésia (PORTER, 2001). A extensão do termo modo para incluir sistemas tão distintos como o dos *maqam* árabes ou os *raga* do subcontinente indiano não é livre de conflitos, já que o significado destes termos pode extrapolar uma mera organização de alturas musicais, incluindo relações extramusicais abandonadas pela musicologia europeia, ainda que presentes em seus antepassados gregos (TINÉ, 2008, p. 13).

Ao mesmo tempo, o conceito de modo inclui, desde o século XX, dois significados distintos: um classificatório e universal, que se aproxima do conceito de escala, representando uma coleção de alturas disponíveis, e outro normativo e específico, aproximando-se de arquétipos melódicos que servem de referência para a construção de melodias (POWERS, 2001). A musicalidade modal nordestina, em seu aspecto melódico, é compreendida nesta dissertação incluindo estes dois significados: por um lado, define alguns modos (entendidos como coleções de alturas) utilizados na construção das melodias; por outro, apresenta uma determinada hierarquia entre essas alturas, certos movimentos característicos e traços cadenciais que lhe são constitutivos.

Em sua tese *Procedimentos modais na música brasileira: do campo étnico do Nordeste ao popular da década de 1960*, Paulo José de Siqueira Tiné (2008) dedicou-se, através da análise comparativa de diversos exemplos de melodias pertencentes a distintas manifestações musicais do Nordeste brasileiro, a encontrar aspectos estruturais recorrentes que permitissem uma definição das características das melodias modais nordestinas<sup>49</sup>; nesta dissertação, estes parâmetros serão utilizados para a análise das melodias de Hermeto Pascoal no capítulo seguinte. A seguir realizaremos uma descrição destes parâmetros.

---

49 Assim como sua apropriação e uso por distintos compositores, inicialmente Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro, grandes responsáveis pela difusão via indústria musical desta musicalidade para o restante do Brasil, e logo por Baden Powell, Edu Lobo e Milton Nascimento, que a partir da década de 1960 se apropriaram de procedimentos desta musicalidade, ressignificando-os.

Em sua análise de melodias modais nordestinas, Tiné classificou as melodias em dois grandes gêneros, o pentatônico e o diatônico. Pertencem ao gênero pentatônico melodias ligadas às manifestações afro-brasileiras do candomblé e da capoeira<sup>50</sup>; suas alturas se organizam dentro dos modos 1, 2 e 5 da escala pentatônica anahemitônica<sup>51</sup>. Por outro lado, o gênero modal diatônico apresenta-se em diversas manifestações que cobrem grande parte do território do Nordeste: o coco, o catimbó e a cantoria. Outras manifestações, como a banda de cabaçal ou banda de pífanos, apesar de não terem sido analisadas em profundidade pelo autor, também apresentam melodias pertencentes a este gênero; por sua localização geográfica, corresponde à musicalidade que consideramos nativa de Hermeto Pascoal.

As melodias modais nordestinas analisadas por Tiné pertencem a quatro modos (também chamados de rotações) da escala diatônica; os modos dórico (2º modo diatônico puro), lídio (4º modo diatônico puro), mixolídio (5º modo diatônico puro) e eólico (6º modo diatônico puro). No caso do modo mixolídio, também aparecem melodias construídas sobre a versão deste modo com o 4º grau aumentado, equivalente ao 4º modo da escala menor melódica<sup>52</sup>, no gênero da cantoria; este modo híbrido é bastante utilizado por Hermeto Pascoal, conforme veremos no capítulo seguinte. O modo mais frequente é o mixolídio em sua versão diatônica pura, e, surpreendentemente, o modo menos utilizado nos exemplos analisados por Tiné é o 2º modo diatônico puro, o dórico. Hermeto Pascoal utiliza principalmente estes dois modos em suas melodias modais nordestinas.

Tiné também analisa melodias de Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro, dois grandes responsáveis pela difusão da musicalidade nordestina para o restante do Brasil através da indústria fonográfica, via rádio e discos de vinil. Nas melodias analisadas pelo autor destes dois compositores encontramos a predominância do 5º modo diatônico puro, com uma exceção digna de nota, o baião “Vem, Morena” de Luiz Gonzaga, construído sobre o modo dórico e harmonizado com o *vamp*<sup>53</sup> Im7 – IV7; este baião serviu de modelo para algumas composições de Hermeto Pascoal,  
50 Ainda que nesta o autor tenha encontrado dois exemplos de melodias modais diatônicas.

51 A escala pentatônica anahemitônica consiste em 5 notas por oitava com intervalos de tom ou 3ª menor; em Dó, seu primeiro modo (ou rotação) apresenta as notas Dó, Ré, Mi, Sol e Lá. Cada modo é nomeado por sua tônica, a partir da sequência da escala; assim, o modo 5 inicia-se em Lá e o modo 2 inicia-se em Ré.

52 Também chamado de mixolídio 11+ ou lídio 7.

como “Forró Brasil”, “Viva Jackson do Pandeiro” e a primeira seção de “Vale da Ribeira” (TINÉ, 2008, p. 98). As melodias modais de ambos são harmonizadas de forma tonal, à exceção do já citado *vamp* de “Vem, Morena”, e incluem tipicamente o IV grau com sétima menor, transposição do I grau do modo mixolídio à região de sua subdominante, algo que pode ser explicado pela configuração dos botões da mão esquerda do acordeon (TINÉ, 2008, p. 106-107).

Talvez a característica mais importante das melodias modais analisadas por Tiné seja a ausência da sensível que resolve na tônica. Mesmo as melodias construídas em um modo que apresenta essa nota – o lídio, 4º modo diatônico puro – não apresentam este movimento, que de certa forma condensa a tensão e resolução entre dominante e tônica, centro do sistema tonal. O único exemplo citado por Tiné que inclui esse movimento, o catimbó “Mestre Manuel Cadete”, apresenta a sensível como bordadura, contida em um pulso, não alterando o caráter modal sobre o modo mixolídio desta melodia (TINÉ, 2008, p. 71-72). Nas melodias modais de Hermeto Pascoal analisadas nesta dissertação encontramos algumas aparições da sensível, mas em nenhum caso esta resolve na tônica.

O procedimento melódico principal na definição de uma melodia modal é o que Tiné denomina *traço cadencial*. Estes movimentos melódicos de final de frase repetem-se de maneira notável em todos os exemplos analisados pelo autor, que classifica os mais frequentes entre os exemplos das manifestações tradicionais e dos compositores estudados; a estrutura de repetição de frases em padrão pergunta e resposta, muito frequente nesta musicalidade, apresenta traços cadenciais mais frequentes nos antecedentes (perguntas) e outros que aparecem nos consequentes (respostas). Entre os antecedentes, os mais frequentes são 1+3<sup>54</sup>, 5+7, 4+5, 5-4-3 (e seu oposto 3+4+5) e 5+6+7 (e seu oposto 7-6-5); entre os consequentes, os mais frequentes são o 3-1, 3-2-1, 1+2-1, 4-2-1 (em lídio) e o mais frequente de todos, 6+1; estes traços cadenciais serão observados nas melodias de Hermeto Pascoal analisadas no seguinte capítulo.

A recorrência de alguns movimentos melódicos também contribui para a caracterização da musicalidade modal nordestina. O uso do arpejo da tríade ou

53 O termo *vamp* é proveniente da terminologia do *jazz*, e se refere a uma sequência curta de acordes que se repetem, com a quantidade de repetições definida a critério dos intérpretes.

54 O símbolo + indica movimento ascendente, e – indica movimento descendente; este procedimento utilizado por Tiné foi adotado para esta dissertação.

tétrade (1+3+5, 1+3+5+7) nos princípios de frase é algo recorrente, observado em melodias como “Baião” ou “17 légua e meia” de Luiz Gonzaga, assim como no já citado “Forró Brasil” de Hermeto Pascoal (BORGHI, 2015, p. 50). Outro recurso frequente é a repetição de notas, como observamos na segunda seção de “Vem, Morena”, na segunda seção de “Viva Jackson do Pandeiro” e na terceira seção de “A Ema Gemeu”, entre outras.

### **3.4 A harmonização não-funcional jazzística**

De maneira similar ao conceito de modalismo, a ideia de uma harmonia não-funcional, por definir-se de forma negativa como uma contraposição à harmonia funcional do sistema tonal, não pode dizer-nos muito sem nenhum outro qualificativo. Muitos procedimentos podem ser chamados de não-funcionais: tanto a sobreposição de vozes contrapontísticas na música renascentista de Palestrina, as composições atonais do século XX como *Pierrot Lunaire* de Schoenberg ou a música de balafon do oeste africano apresentam alturas simultâneas que podem ser entendidas como acordes, mas sua progressão não segue os princípios de hierarquização em graus da escala que conferem as funções características dos graus dentro da linguagem tonal. O próprio conceito de *harmonização não-funcional* cobra sentido unicamente como um desenvolvimento próprio da harmonia funcional, tendente à sua dissolução, sendo mais difícil sua aplicação a sistemas musicais anteriores à constituição do sistema tonal (como Palestrina) ou externos à tradição europeia (como a música de balafon).

A expansão dos procedimentos aceitos dentro do sistema tonal da música de concerto europeia na segunda metade do século XIX, principalmente a partir de Wagner, levou à inclusão de acordes cada vez mais distantes da tonalidade da peça, aumentando as possibilidades de uso de acordes com poucas notas em comum com a escala-mãe da tonalidade. Arnold Schoenberg, na seção “Sons ‘estranhos à harmonia’” de seu tratado de Harmonia (SCHOENBERG, 2001), ataca a noção presente em muitos livros de harmonia de seu tempo de que existam sons “estranhos à harmonia”, considerando que qualquer simultaneidade sonora configura um fenômeno harmônico, e como tal pode ser compreendido, mesmo nos casos tradicionalmente vistos como “casuais” ou “incidentais”, procedentes de movimentos

melódicos sobre um determinado acorde. Porém, é justamente a emancipação de acordes originados de ornamentações melódicas ou retardos, que começam a ser entendidos como acordes “estáveis”, que permite a ampliação dos procedimentos utilizados dentro da tonalidade. Acordes de estrutura simétrica como o acorde de sétima diminuta ou a tríade aumentada, assim como os chamados acordes de quinta e sexta aumentada, coletivamente denominados por Schoenberg como acordes *vagantes* ou *errantes*<sup>55</sup>, facilitam a introdução de modulações a tonalidades – ou Regiões, de acordo com a classificação proposta por Schoenberg em *Structural Functions of Harmony* (SCHOENBERG, 1969) – distantes da tônica no círculo de quintas.

Esta possibilidade de que uma obra apresente seções em tonalidades distantes, como Ré bemol maior e Si maior ou Lá menor e Ré bemol maior, levou a que Schoenberg proponha algumas denominações para estas situações de ampliação da tonalidade. Em *Harmonia* (SCHOENBERG, 2001), escrito em 1910, Schoenberg propõe os conceitos de Tonalidade Suspensa e Tonalidade Flutuante. O primeiro se refere a situações onde a presença exclusiva de encadeamentos de acordes errantes *suspende* a tonalidade, já que cada um destes acordes, por sua construção, poderia pertencer a mais de uma tonalidade; o segundo é utilizado pelo autor para denominar situações em que duas (ou mais) tonalidades alternam-se sem que nenhuma das duas defina-se claramente como centro tonal – normalmente através do uso de acordes errantes ou de sexta napolitana (SCHOENBERG, 2001, p. 528).

*Structural Functions of Harmony*, publicado por primeira vez em 1954 (44 anos depois de *Harmonia*) apresenta algumas novidades no pensamento de Schoenberg em relação à expansão da tonalidade. Talvez o principal seja o conceito de *Monotonalidade*<sup>56</sup>, que propõe que em qualquer música tonal existe somente um centro tonal – a Tônica – e todas as modulações, independentemente de quão distantes sejam, pertencem a distintas Regiões de sua tonalidade, denominadas por sua relação com o centro tonal (Subdominante, Mediante Maior, Submediante Menor da Subdominante Maior, por exemplo) e classificadas de acordo com sua distância

55 De acordo com a tradução; Marden Maluf, na tradução de *Harmonia* utilizada como referência para esta dissertação, utiliza *acordes errantes*; Norton Duedeque, citado por Costa (2006), utiliza a terminologia *acordes vagantes*.

56 Ainda que algumas de suas implicações tenham sido sugeridas parcialmente na seção *A escala cromática como fundamento da tonalidade* (SCHOENBERG, 2001, p. 529).

no círculo de quintas como relações diretas, próximas, indiretas, remotas e distantes<sup>57</sup>. Assim, o que o autor agora denomina como *Tonalidade Expandida* inclui todas as relações presentes dentro da *Monotonalidade*, inclusive aquelas – como a *Tonalidade Flutuante* e a *Tonalidade Suspensa* – que desafiam o próprio estabelecimento de uma tonalidade<sup>58</sup>. Assim, a funcionalidade somente seria negada, para Schoenberg, nestas duas situações.

Seguindo a Costa, consideramos que a teoria harmônica europeia, como a de Schoenberg, foi desenvolvida a partir do ponto de vista do compositor, tendo como matéria-prima a condução a 4 vozes. A teoria musical do *jazz* desenvolvida nos Estados Unidos visa, por outro lado, a improvisação como objetivo, levando os acordes a serem entendidos de maneira distinta (COSTA, 2006, p. 4). Paulo Tiné diz sobre o assunto que “uma das diferenças reside no fato de o improvisador não ver um acorde como um passo momentâneo do entrecruzamento das vozes, mas como uma cristalização duradoura, que é concebida em função de um modo ou escala que gera tal disposição” (TINÉ, 2002). A compreensão da música popular improvisada – *jazz* ou músicas relacionadas com o *jazz*, como a de Hermeto Pascoal – a partir de conceitos surgidos dentro do paradigma da condução de vozes da música de concerto europeia, como os propostos por Schoenberg, pode ser de grande auxílio para a tarefa de analisar música popular, como as análises de *leadsheets* de Hermeto Pascoal, realizadas na dissertação de Costa (2006), ou o livro *Harmonia: Fundamentos de Arranjo e Improvisação* de Paulo Tiné (2014a); suas contribuições foram utilizadas extensivamente em nossas análises. Porém, consideramos que outro paradigma teórico, proveniente da teoria do *jazz*, complementa e amplia nossa possibilidade de compreensão dos procedimentos não-funcionais utilizados por Hermeto Pascoal nas obras aqui analisadas.

De acordo com a frase já citada de Tiné, a teoria musical surgida no âmbito do *jazz* prioriza as relações entre os acordes – vistos como cristalizações estáveis – e as escalas ou modos, que dão ao improvisador um inventário de notas disponíveis para utilização sobre cada acorde. Deste ângulo de abordagem distinto para o estudo da harmonia surgem alguns conceitos que nos foram de bastante utilidade,

<sup>57</sup> Um resumo desta classificação de regiões e suas relações pode ser encontrado em *Harmonia* de Paulo Tiné (TINÉ, 2014a, p. 110-111).

<sup>58</sup> Fabiano Araújo Costa, seguindo a Norton Dudeque, considera que “a Tonalidade Expandida é uma prática que tem seu início a partir da Monotonalidade, e encontra seu fim na Tonalidade Flutuante e Tonalidade Suspensa” (COSTA, 2006, p. 83).

como o da relação escala-acorde. Paulo Tiné, em seu livro *Harmonia: Fundamentos de Arranjo e Improvisação* (2014a), realiza uma síntese entre esta abordagem jazzística e o pensamento de Schoenberg sobre distâncias entre tonalidades e Regiões no círculo de quintas. Este autor relaciona os modos provenientes dos campos harmônicos das escalas maior, menor harmônica, menor melódica e maior harmônica (assim como as escalas simétricas diminutas e hexafônica) com as distintas funções dos acordes dentro da harmonia tonal, atribuindo para cada função de acorde uma série de escalas ou modos de possível aplicação, classificados de acordo com a presença maior ou menor de *notas evitadas*<sup>59</sup>.

Os procedimentos de dissolução da funcionalidade no âmbito do *jazz* tem início, no entanto, com a estética do *jazz* modal, a partir do lançamento do disco *Kind of Blue*, de Miles Davis. Ron Miller, na introdução de seu livro *Modal Jazz Composition and Harmony*, diz que:

Tradicionalmente, uma composição de *jazz* era um arranjo para *big band* composto pelo arranjador. A maioria dos primeiros livros de composição em *jazz* (e eram poucos) partiam dessa abordagem. Não se praticava a reflexão sobre uma composição de *jazz* de uso universal naquele tempo: a maioria das *performances* de pequenos grupos de *jazz* estava baseada em tocar *standards* ou *blues*, ou composições com melodias originais derivadas de solos improvisados sobre os acordes originais ou uma variação destes. Mesmo os compositores mais progressistas da época estavam ligados à forma-canção (AABA) e ao sistema tonal. (...) Somente no início dos anos 1960, quando um grupo de compositores de formação acadêmica chegou à cena, as composições de *jazz* transformaram-se em meios de expressão individual para os compositores, assim como para os improvisadores. Estes compositores, cientes das práticas harmônicas de Bartok, Stravinski, Ravel e Rachmaninoff e o uso de formas estendidas ou livres, introduziram um novo conceito de composição de *jazz*. Compositores representativos desta nova geração são Wayne Shorter e Herbie Hancock (MILLER, 1996, p. 6).

As primeiras composições de *jazz* modal pertenciam a um tipo de harmonização que Miller denomina como *modal linear* (MILLER, 1996, p. 13). Apresentam ritmo harmônico muito lento (ou ausente, no caso de composições baseadas somente em um modo), tom e modo claramente definidos e movimento dos baixos simples, com repetição de alternâncias entre dois acordes (*vamps*) quando há movimento. “So What”, de Miles Davis, construída sobre os modos de Ré dórico e Mi bemol dórico, é um exemplo deste primeiro tipo de composição modal,

<sup>59</sup> O conceito de *notas evitadas* refere-se às extensões que, no empilhamento de terças, geram intervalos de 9ª menor com as notas do acorde (TINÉ, 2014a, p. 1).

assim como “Flamenco Sketches”, ambas do disco *Kind of Blue*. Outro tipo de organização harmônica modal é definida por Miller como *modal de platô (plateau modal)*; neste tipo, o ritmo harmônico é suficientemente lento como para estabelecer-se claramente a modalidade de cada acorde. Em muitos exemplos deste tipo de harmonização, existe uma alternância entre distintos tons do mesmo modo, como em “Maiden Voyage”, de Herbie Hancock, que alterna entre Ré e Fá mixolídios (sobre acordes de sétima menor e terça suspensa) na primeira seção A, e Mi bemol e Ré bemol mixolídios na seção B. Ainda assim, não é necessário que os platôs sejam construídos sobre o mesmo modo: em “Afro-Centric”, de Joe Henderson, predomina o modo lídio (sobre acordes de sétima maior e décima-primeira aumentada), tocado sobre os tons de Ré bemol, Lá bemol, Sol bemol e Dó; porém, também aparecem platôs sobre o modo dórico (em Dó e Fá) e uma breve passagem pelo acorde de Sol meio-diminuto.

A classificação de Miller que mais nos serve para nossas análises de obras de Hermeto Pascoal é, no entanto, a que o autor define como *modal vertical*. Nesta tipologia, o ritmo harmônico é bastante rápido, chegando a um acorde-modo por pulso, e as linhas de baixo apresentam uma organização melódica, formando um tipo de contracanto. O centro modal (análogo ao centro tonal, entendido como o modo de repouso da peça) não é tão evidente quanto nas tipologias anteriores, e os acordes normalmente apresentam resoluções cromáticas nas vozes superiores; Miller considera que os acordes surgem mais como *sonoridades* que claramente como *modalidades*. Exemplos deste tipo de harmonização são as composições “Riot”, de Herbie Hancock, “Dance Cadaverous” e “Iris”, de Wayne Shorter, e “Yellow Bell”, de Ralph Towner. Apesar de algumas vezes conter cadências (tipicamente II – V – I, V – I ou subV – I), este tipo de harmonização caracteriza-se como modal pela presença do procedimento de *saturação modal*.<sup>60</sup>

Tiné define a *saturação modal* de um acorde como a presença de todas as notas de um modo na construção de um acorde, inclusive (e especialmente) as

<sup>60</sup> Tiné sugere o interessante conceito de *monomodalidade* ou *pan-modalidade* para estas situações que Miller chama de modal de platô ou modal vertical (TINÉ, 2014a, p. 125). De maneira similar à monotonalidade de Schoenberg, existe neste tipo de harmonia um centro modal, um acorde (associado a um modo) que corresponde ao ponto de repouso na harmonia; porém, os encadeamentos podem utilizar acordes de modos muito distantes desse centro. Tiné cita “Maiden Voyage”, de Herbie Hancock, proposta por Miller como exemplo de seu modal de platô, como um caso claro desta *monomodalidade*; apesar de consistir somente de acordes de tipologia *sus7* (acorde de sétima menor e terça suspensa), associados ao modo mixolídio, existe um claro repouso na modalidade central de Ré, primeiro acorde do primeiro *vamp*.

notas *evitadas* deste modo (TINÉ, 2014a, p. 125). Assim, em um acorde-modo desse tipo, os intervalos de nona menor surgidos do empilhamento de terças, evitados em um contexto tonal, passam a ser fundamentais para a definição da sonoridade do modo; um acorde modal frígio conterà a nona menor e a décima-terceira menor, por exemplo. Abaixo vemos um exemplo de realizações possíveis de alguns acordes saturados retirados de composições de Hermeto Pascoal:

The image shows five musical chords in a grand staff (treble and bass clefs). Each chord is labeled with its name and associated piece:

- Ré Dórico** (Balaio)
- Ré Alterado** (Balaio)
- Dó Lídio** (Candango)
- Dó sustenido lídio 9+** (Suite Norte, Sul, Leste, Oeste)
- Si bemol mixolídio 11+** (Suite Norte, Sul, Leste, Oeste)

Figura 1: Acordes modalmente saturados

A hipótese de Jovino Santos Neto recolhida por Costa-Lima Neto sobre o uso que Hermeto Pascoal faz destas saturações modais de acordes sugere que seriam tentativas de aproximação do som inarmônico dos ferros percutidos no acordeom diatônico, parte das brincadeiras da infância de Hermeto (COSTA-LIMA NETO, 1999, p. 7). Analisar os acordes resultantes sob o prisma de uma teoria oriunda do *jazz* não implica que não aceitemos tal sugestão; simplesmente consideramos que esta ferramenta de análise dá conta de explicar modalmente o resultado desta sobreposição de sons realizada por Hermeto Pascoal – na maioria dos casos, tríades<sup>61</sup>.

Tiné identifica, além da saturação modal de acordes, outros dois procedimentos modalizadores nas harmonizações jazzísticas e brasileiras a partir da década de 1960: a cadência modal e o *vamp* modal. Observamos em nossas análises algumas aparições de cadências descritas por este conceito, que se refere a cadências modais em contextos harmônicos tonais, evitando a polarização V – I em favor de cadências como Vm – I (eólica), II – I (frígia) ou IV7 – I (dórica) (TINÉ, 2014a, p. 123). Os *vamps* modais, por outro lado, consistem na alternância entre poucos (tipicamente dois) acordes, sendo um deles polarizado como repouso sem utilizar o artifício do acorde dominante (TINÉ, 2014a, p. 124); Tiné denomina como

<sup>61</sup> Ainda que Hermeto Pascoal admita a influência do *jazz* sobre sua prática harmônica (COSTA-LIMA NETO, 1999, p. 54), especificamente o *jazz* modal pós-bebop; não acreditamos que ambas influências devam ser excludentes, já que Hermeto Pascoal pode ter encontrado na saturação modal ecos das sobreposições de tríades que realizava em suas brincadeiras infantis, favorecendo sua adoção desta musicalidade no aspecto harmônico em muitas obras.

*vamps* híbridos aqueles que utilizam acordes derivados de campos harmônicos distintos. Encontramos vários exemplos de *vamps* modais nas obras de Hermeto Pascoal em nossas análises; o *vamp* frígio na coda de “Música das Nuvens e do Chão” (Em7 F7M), mixolídio híbrido na seção de improviso de “Candango” (D7sus C7sus), dórico na seção de improviso de “Forró em Santo André” (Eb7M Dm7 Cm7) e lídio com nona aumentada e mixolídio na introdução e seção de improviso de “Lá na casa da madame eu vi” (D/Eb B/C C/D), neste último caso consistindo em um *vamp* modal de acordes saturados<sup>62</sup>.

Outra ferramenta de harmonização jazzística descrita por Miller é a que este autor denomina como método do *grip*. Oriundo da construção de acordes no piano, consiste em transportar estruturas interválicas semelhantes para formar acordes distintos, mantendo uma estrutura na mão direita sobre baixos (ou baixos com alguns intervalos, como sétima, terça ou sexta) na mão esquerda (MILLER, 1996, p. 50); o próprio formato da mão sobre o instrumento (o *grip*) é o ponto de partida da construção do acorde.<sup>63</sup> Na imagem seguinte, observamos os *grips* de três notas (da mão direita) que Miller propõe como base para a construção de seus acordes, com a nomenclatura proposta por este autor (baseada na estrutura interválica). A mão esquerda, que passa a ser a responsável pela definição do acorde, foi realizada por nós de acordo com os exemplos dados por Miller.

Sus2	Menor	Maior	Quartal	6/5	5/6	Aumentada
Ab7M(11+)	C7M(13)	Eb/B6	Eb7M(11+)	Fm7(9/13)	Cm(b6/b9)	F7(9/11+)
Lídio	Jônico/Lídio	Lídio Aumentado	Lídio	Dórico	Frígio	Mixolídio 4+

Figura 2: Acordes construídos a partir dos *grips* de Miller

As estruturas são denominadas sus2 (composta por fundamental, quarta justa e quinta justa), menor (tríade), maior (tríade), quartal (duas quartas justas,

<sup>62</sup> Podemos tomar os dois primeiros acordes como saturações do modo diminuto da escala octatônica (escala diminuta ou dim-dom); nesse caso, devido à simetria da escala, os dois acordes corresponderiam a inversões dentro da mesma escala. A presença do acorde de Ré mixolídio manteria, no entanto, o caráter híbrido do *vamp*.

<sup>63</sup> Na qualificação desta pesquisa de mestrado, o prof. Paulo de Tarso Salles remarcou a semelhança entre este procedimento aqui citado e certas escolhas idiomáticas de harmonização feitas por Heitor Villa-Lobos em seus quartetos de cordas, analisados em seu livro *Os quartetos de cordas de Villa-Lobos: forma e função* (SALLES, 2019).

equivalente à estrutura sus2 com a nota superior uma oitava abaixo), 6/5 (seis semitons e cinco semitons, ou um trítone e uma quarta justa), 5/6 (o inverso da anterior) e aumentada (tríade). Como podemos observar na imagem, o uso de uma ou duas notas na mão esquerda é suficiente para gerar um acorde (indicado pelas cifras) em situação de saturação modal, com o modo indicado abaixo. Hermeto Pascoal exhibe uma preferência pelas tríades maiores na estrutura superior, mas tríades menores, aumentadas e quartais aparecem com alguma frequência.

Algumas escolhas de acorde encontradas em nossas análises de obras de Hermeto Pascoal parecem justificar-se pelo uso desta técnica, principalmente em casos onde existe uma linha melódica nos baixos formando um contracanto com a melodia: os acordes nestes momentos completam-se utilizando este método. A sugestão de Jovino Santos Neto sobre a busca que Hermeto Pascoal realizava em sua infância – tentando reproduzir sons inarmônicos dos ferros percutidos na sobreposição de acordes entre os botões de acordes da mão esquerda e as notas livres da mão direita – sugere o uso dessa técnica intuitiva desde cedo por parte do compositor, e corrobora esta técnica como explicação para as práticas harmônicas encontradas em nossas análises. Fausto Borém e Fabiano Araújo, em seu artigo “Hermeto Pascoal: experiência de vida e a formação de sua linguagem harmônica”, descrevem como *economia de meios* ao uso extenso de movimentos paralelos de mesmo tipo, descrevendo em porcentagens a predominância de tipologias de acordes em determinadas composições (BORÉM e ARAÚJO, 2010, p. 37); consideramos que a técnica do *grip* possa ser uma explicação para este tipo de prática.

### 3.5 Os *leadsheets* de Hermeto Pascoal e a cifragem universal

O uso da notação ocidental e do formato *leadsheet* foi incorporado de maneira autodidata por Hermeto Pascoal em seu período em Caruaru, como dito anteriormente. Ainda assim, este compositor utilizou extensivamente a escrita musical em sua carreira, tendo escrito para orquestra, *big band*<sup>64</sup> e o já citado

64 Os discos *Hermeto* (1970) e *Natureza Universal* (2017) contam com arranjos para *big band* de composições de Hermeto Pascoal, e suas *Sinfonia em Quadrinhos* e *Sinfonia Berlim e sua gente* foram executadas por distintas orquestras. A estreia de *Sinfonia em Quadrinhos* está disponível no YouTube no endereço <https://www.youtube.com/watch?v=RLD9pJ52y6s> (acesso em 21/09/2020).

*Calendário do Som* (PASCOAL, 2000), com 366 *leadsheets* de composições originais. No entanto, no processo de composição e criação de arranjos para seu grupo, Hermeto Pascoal utilizava frequentemente outro método, no qual a notação passa a ser somente um registro. Neste método, a composição é feita de forma improvisada, instrumento por instrumento, no contexto do ensaio, e transmitida auralmente (“de ouvido”) para cada músico, que anota sua própria partitura com sua parte do arranjo. Itiberê Zwarg conta, em entrevista realizada por Costa-Lima Neto:

Todo mundo, papel e lápis. (...) Ele (Hermeto) já subia a escada com uma idéia na cabeça. Aí ele sentava no piano e, (se dirigindo ao saxofonista) Malta toca isso aqui, aí o Malta tocava. Agora fica tocando que eu vou fazer um negócio em cima. Aí, *páááá*, punha um negócio no piano em cima daquilo, agora eu vou fazer o baixo, segura vocês dois (pianista e saxofonista fiquem repetindo o que Hermeto tinha acabado de compor) (...) Aí ele chegava e tocava no grave do piano, ou do teclado, ou no que fosse, aí eu pegava a minha linha. Tá bom... Por último ele sempre fazia bateria e percussão. Agora escreve isso aí, e todo mundo escrevia, agora vamos para frente. E ia de pedaço em pedaço. Chegava no final do dia ele tinha feito um tremendo dum arranjo. Ele compunha a música e já fazia o arranjo de uma vez só (COSTA-LIMA NETO, 1999, p. 64).

De acordo com Costa-Lima Neto, no período do grupo denominado pelo autor de *Escola Jabour* (entre 1981 e 1993), em que Hermeto, Carlos Malta, Jovino Santos Neto, Itiberê Zwarg, Marcio Bahia e Pernambuco ensaiavam de segunda a sexta-feira das 14 às 20 horas, dedicando as manhãs ao estudo individual de seus instrumentos e partes (COSTA-LIMA NETO, 1999, p. 61), Hermeto Pascoal foi progressivamente aumentando sua confiança na capacidade dos músicos do grupo em criar suas próprias linhas sobre as composições, que apareciam em formato *leadsheet*. Assim, enquanto os demais músicos do grupo ensaiavam no segundo andar, Hermeto compunha no primeiro andar; quando concluía uma composição, passava a folha com o manuscrito por baixo da porta, para que os músicos a estudassem (COSTA-LIMA NETO, 1999, p. 70).

Em seu processo de apropriação da notação musical em formato *leadsheet*, Hermeto Pascoal realizou algumas adaptações próprias ao sistema de cifras utilizado no *jazz*. Itiberê Zwarg, em seu caderno de partituras *Oficinas de Música Universal Pro Arte* (ZWARG, 2006), dedica uma seção introdutória ao sistema de cifras desenvolvido por Hermeto, denominado por Itiberê como *cifragem universal*. Neste, Itiberê sugere outra explicação para algumas inversões de acordes realizadas por Hermeto: o tamanho pequeno de suas mãos, que o impedia de tocar algumas aberturas mais comuns no repertório dos pianistas. O sistema de cifragem

descrito por Itiberê (e utilizado por Hermeto Pascoal em seu *Calendário do Som*, por exemplo) incorpora da cifra do *jazz* as letras maiúsculas como acordes básicos, com A correspondendo ao acorde de Lá e progredindo alfabeticamente até G, correspondente ao acorde de Sol. As letras sem mais símbolos implicam uma tríade maior; o uso do símbolo - (menos) depois da letra indica a tríade menor. Os algarismos indicam relação interváltica, sendo que em todos a inclusão do símbolo + (mais) indica o intervalo aumentado, à exceção da sétima<sup>65</sup>; o símbolo - (menos) indica intervalo menor (segunda ou nona, terça ou décima, sexta ou décima-terceira) ou diminuto (quarta ou décima-primeira e quinta).

É nos acordes que incluem sobreposição de tríades, porém, onde encontramos maior divergência com a prática do *jazz* – provavelmente pela predominância desta técnica na prática harmônica de Hermeto Pascoal. Assim, acordes com barra (/) escritos de maneira horizontal indicam baixos invertidos, como C/Bb (Dó maior com baixo em Si bemol, terceira inversão do acorde de Dó maior com sétima menor), assim como na prática do *jazz*; já acordes escritos em forma de fração, com a barra horizontal, indicam sobreposição de tríades, ou tríade sobre baixo com intervalo. Itiberê dá como exemplo os acordes de E/G7, representando a tríade de Mi maior sobre a nota Sol e sua sétima menor, e B7/G6, representando a téttrade de Si maior com sétima menor sobre a nota Sol e sua sexta maior; outro acorde que aparece frequentemente nas composições de Hermeto Pascoal e Itiberê Zwarg é exemplificado pela cifra C#/D10, indicando a tríade de Dó sustenido maior sobre a nota Ré e sua décima maior (Fá sustenido). As frações podem ter três níveis, nos quais os dois superiores indicarão tríades e o inferior indicará o baixo, como em F/Eb/D (tríade de Fá maior sobre tríade de Mi bemol maior com baixo em Ré). Hermeto também adaptou seu sistema de cifragem para incluir diretrizes mais específicas para a construção dos acordes ao piano, como forma de substituir a escrita de acordes no pentagrama<sup>66</sup>; nesse caso, a letra indica a nota mais grave de cada mão, com os números e símbolos representando intervalos a partir destas

65 Sobre a qual indica o intervalo (e a téttrade) maior com sétima maior; o número 7 é o único que indica um intervalo menor, como no sistema de cifragem do *jazz* – ainda que neste a sétima maior normalmente seja indicada com M, Ma, Maj ou  $\Delta$ .

66 Algo que faz sentido no contexto do *leadsheet*, onde busca-se condensar as informações no menor espaço possível e a inclusão de um sistema unicamente para esclarecer a disposição de notas em um acorde aumentaria o tamanho final da partitura.

notas. Assim, B458/G#5+7 representa, na mão direita, as notas Si, Mi, Fá sustenido e Si oitava acima, e na mão esquerda, as notas Sol sustenido, Mi e Fá sustenido.

The image shows five chords written on a grand staff (treble and bass clefs). Above each chord, there are two sets of notes: the top set is the chord's triad and the bottom set is the bass notes. The chords are: 1. E G7 (treble: E, G#, B; bass: G, Bb, D); 2. B7 G6 (treble: B, D#, F; bass: G, B, D); 3. C# D10 (treble: C#, E, G; bass: D, F#, A); 4. F Eb D (treble: F, Ab, C; bass: D, F, Ab); 5. B458 G#75+ (treble: B, D#, F#, B; bass: G#, B, D).

Figura 3: Acordes de sobreposição de tríades

Como podemos observar, todos estes acordes poderiam ser cifrados de outra forma (ainda que menos específica quanto à sonoridade pretendida), sem o uso das sobreposições de tríades – e normalmente assim o são no contexto do *jazz*. Assim, o primeiro acorde corresponde a um G7(9-13) (Sol maior com sétima menor, nona menor e décima-terceira), o segundo a um G+7M(6/9) (Sol maior com quinta aumentada, sexta maior, sétima maior e nona maior – saturação do modo lídio aumentado, terceiro modo da escala menor melódica) e o terceiro a um D7M(9+11+) (Ré maior com sétima maior, nona aumentada e décima-primeira aumentada). O acorde de três andares poderia ser cifrado como uma terceira inversão de um acorde saturado do modo lídio, Eb7M9(11+13)/D, enquanto o último corresponderia a E9/G# (Mi maior com nona em primeira inversão). A notação de Hermeto Pascoal, no entanto, busca evidenciar a construção triádica destes acordes; Jovino Santos Neto sugere em um artigo que cumpre também o propósito de propiciar ao improvisador material para a construção melódica de forma mais direta que a análise de cifras carregadas de números e símbolos (SANTOS NETO, 2018).

### 3.6 Jovino Santos Neto e o acervo de composições de Hermeto Pascoal

Jovino Santos Neto, pianista do grupo de Hermeto Pascoal entre 1977 e 1992, ingressou no grupo de Hermeto Pascoal com 23 anos de idade e uma possibilidade de carreira na biologia – havia graduado-se no Canadá e contava com uma bolsa de estudos para realizar um mestrado na Amazônia quando foi convidado

por Hermeto para fazer parte de seu grupo (COSTA-LIMA NETO, 1999, p. 57). Havia recebido uma formação breve em piano clássico e participado, enquanto cursava seus estudos universitários no Canadá, de grupos de *jazz* e de *rock* progressivo; assim, foi no grupo de Hermeto Pascoal que Jovino desenvolveu-se como músico profissional, aprendendo as musicalidades brasileiras como tocadas e compreendidas por Hermeto Pascoal. Ao longo de sua estadia no grupo de Hermeto, Jovino acumulou mais de 1200 composições escritas por Hermeto Pascoal, inclusive anotando arranjos distintos para uma composição que foram sendo produzidos por Hermeto ao longo dos anos (COSTA-LIMA NETO, 1999, p. 143).

Em 1992, Jovino Santos Neto decide desligar-se do grupo e mudar-se para os Estados Unidos, desenvolvendo uma carreira solista nesse país. Isto não significou, no entanto, que tenha perdido contato com a concepção estética de Hermeto Pascoal: Jovino vem atuando, desde então, como uma espécie de embaixador da *Escola Jabour* na costa oeste dos Estados Unidos, tendo realizado diversas oficinas e produzido artigos sobre a música de Hermeto Pascoal; Jovino também realiza apresentações com seu quinteto, com quem gravou os discos *Caboclo* (1997, ainda como quarteto), *Ao Vivo em Olympia* (2000), *Canto do Rio* (2003) e *Current* (2011). Também gravou vários discos em colaboração com músicos brasileiros e estadunidenses; quase todos incluem pelo menos uma composição de Hermeto Pascoal, contribuindo para a maior difusão de sua música entre músicos de *jazz* dos Estados Unidos.

Trabalhando com seu acervo de partituras de Hermeto Pascoal, Jovino editou dois cadernos de *leadsheets*, que constituem os objetos de nossas análises no capítulo seguinte. Os critérios para a escrita das cifras foram diferentes para os dois cadernos, conforme veremos; a *cifra universal* aparece unicamente em *20 Scores*, tendo sido adaptada para a prática mais comum do *jazz* em *Tudo é Som* por critérios editoriais. Conforme vimos, Hermeto Pascoal incorporou distintas musicalidades ao longo de sua trajetória profissional, construindo e refinando suas habilidades nestas musicalidades no exercício prático das mesmas; a necessidade de manutenção material da vida aliada ao seu desejo de aumentar suas possibilidades de expressão individual artística guiaram seu percurso. O modalismo nordestino e a harmonização não-funcional jazzística, tendo sido escolhidas para análise em profundidade no

contexto desta dissertação, tiveram suas características descritas neste capítulo; no próximo capítulo, estas definições serão utilizadas na análise de obras de Hermeto Pascoal presentes nos cadernos de *leadsheets* *Tudo é Som* e *20 Scores*, editados por Jovino Santos Neto, onde buscaremos compreender de que maneira Hermeto organiza em suas obras a convivência, em estado de fricção, destas musicalidades.

## Capítulo 4

### Análise das obras

Procederemos agora à análise propriamente dita das obras escolhidas. Se em um capítulo anterior nos dedicamos ao entendimento da construção da estética de Hermeto Pascoal, a partir da observação de sua trajetória e das musicalidades por ele incorporadas, neste capítulo tentaremos encontrar em suas obras a relação entre algumas destas musicalidades, especificamente sua musicalidade nativa nordestina e o jazz pós-bebop, que aparecem nestas obras em dois planos: o melódico, com melodias que exibem traços cadenciais característicos do modalismo melódico nordestino; e o harmônico, com o uso de sequências de acordes que fogem ao movimento esperado dentro da linguagem tonal ocidental, assim como o uso de acordes que, em si mesmos, contribuem à dissolução da direcionalidade tonal, como no procedimento de saturação modal de acordes, definido no capítulo anterior.

Porém, não todas as obras presentes nos dois cadernos de *leadsheets Tudo é Som e 15 Scores* apresentam simultaneamente o uso de melodias com características modais nordestinas e harmonização não-funcional. Por isso, o primeiro passo necessário para a realização das análises foi uma avaliação das obras presentes nos cadernos, selecionando apenas as que apresentassem a simultaneidade de musicalidades que é objeto deste estudo. A seguir apresentaremos um breve repasso das obras constantes nestes cadernos, com um comentário sobre cada obra e uma classificação das mesmas de acordo com as musicalidades encontradas.

#### 4.1 Do Corpus

##### 4.1.1 Tudo é Som

O primeiro dos dois cadernos editados por Jovino dos Santos Neto foi *Tudo é Som* (SANTOS NETO, 2001). Nesta obra, o autor apresenta 32 composições de

Hermeto Pascoal em formato *leadsheet*. A escolha deste formato é explicada no início do livro, sob o título “About the Music”:

Escolher o material para esta primeira publicação não foi uma tarefa fácil. A obra de Hermeto é vasta e cobre muitos estilos e instrumentações. Para a maioria das pessoas, o primeiro contato com a música de Hermeto deu-se através das poucas gravações que estão disponíveis. Decidi focar-me nas composições que poderiam ser tocadas por músicos com habilidades básicas de leitura e improvisação, compilando uma sorte de “*real book*”, representando as composições em formato *leadsheet*. Aproximadamente metade das obras foram gravadas por Hermeto ou por outros artistas (títulos e datas das gravações estão indicadas), e a outra metade foi testada na prática pelo Grupo em incontáveis apresentações e ensaios. Tentei notar a forma básica de cada tema, algumas vezes mantendo a maioria do arranjo de Hermeto, mas em outras deixando-o de lado para que os músicos possam fazer o arranjo de sua preferência<sup>67</sup>. (SANTOS NETO, 2001, p. 5)

Como podemos observar por este parágrafo, a escolha das obras, assim como a forma de notá-las, foi orientada pelo público-alvo do autor, músicos populares com capacidades básicas de leitura e improvisação. Em relação à seleção de obras, cabe supor que o autor decidiu não incluir obras muito extensas, ou que apresentassem grande complexidade de arranjo, algo comum nas obras gravadas de Hermeto, fazendo com que seu livro se assemelhasse o máximo possível às compilações de standards de jazz conhecidas como *Real Books*. Considerando que este volume foi editado em inglês por Universal Edition, editora que se especializa em música contemporânea<sup>68</sup>, e sendo o primeiro livro de partituras de Hermeto Pascoal, é compreensível a intenção de Jovino de alcançar o maior número possível

67 Choosing the material for this first publication was not an easy task. Hermeto’s work is vast and covers many different styles and instrumentations. For most people, the first contact with Hermeto’s music has been through the few recordings that are available. I decided to focus on those compositions that could be played by musicians with basic reading and improvising skills, assembling a kind of “*real book*”, with the tunes represented as lead sheets. About half of the pieces have been recorded by Hermeto or by other artists (recording titles and dates are indicated), and the other half has been road tested by the Grupo on countless performances and rehearsals. I tried to notate the basic form of each tune, sometimes keeping most of Hermeto’s arrangement, but at other times leaving it out so that other players can arrange them as they like it. Tradução do autor.

68 De acordo com o sítio de internet da própria editora, depois de um início voltado a um repertório do Classicismo e Romantismo, a editora começou a se especializar em obras de compositores do seu tempo, tendo editado a Richard Strauss, Béla Bartók, Arnold Schönberg, Alban Berg, Anton Webern, Darius Milhaud, Dmitri Shostakovich, Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, Olivier Messiaen, entre outros, em um verdadeiro catálogo de compositores eruditos do século XX. A inclusão de Hermeto Pascoal dentro dos compositores desta editora não é, no entanto, livre de tensões: apesar do livro constar do catálogo e estar disponível para compra através do sítio, o nome de Hermeto não consta da lista de compositores editados; os nomes do trompetista Kenny Wheeler e do pianista “Fats” Waller, ambos músicos estadunidenses de jazz, estão presentes. Disponível em <https://www.universaledition.com/our-history>. Acesso em 12/06/2019 às 15:12.

de leitores, e que seu público-alvo seja composto de músicos de jazz, acostumados à execução de músicas a partir de *leadsheets*.

No entanto, esta decisão na edição das obras poderia trazer alguns problemas para a presente pesquisa. As simplificações rítmicas, muito frequentes em compilações ao estilo dos *Real Books*, não significariam problemas sérios para esta análise, que se concentra nas relações entre melodia e harmonia; e não temos razões para duvidar da precisão de Jovino Santos Neto na notação das alturas da linha melódica. No aspecto harmônico, porém, estas simplificações poderiam implicar realizações divergentes em relação à prática de Hermeto Pascoal e dos músicos de seu grupo. Novamente, nas palavras de Jovino;

Mantive uma cifragem de acordes simples. Por exemplo, se um acorde em particular está notado como um acorde de sétima maior (maj7), normalmente apresenta a sexta e a nona em sua construção. De maneira semelhante, acordes menores com sétima menor (min7) costumam funcionar bem com a adição das extensões nona e décima-primeira. A concepção harmônica de Hermeto enxerga acordes complexos como empilhamentos de tríades, então algumas vezes a notação do acorde reflete isto, como E/C em lugar de Cmaj7(#5). Algumas vezes optei por uma simplificação deste conceito por fins de compreensibilidade, como quando Hermeto escreve uma tríade de F# sobre um intervalo de A e G: F#/A7. Esta abordagem, claramente representativa da abertura do acorde, foi substituída aqui pela cifragem mais convencional A13(b9)<sup>69</sup>. (SANTOS NETO, 2001, p. 5)

Esta foi uma das principais razões para o primeiro recorte feito sobre o corpus de obras presentes nos dois cadernos; selecionamos somente as obras que foram gravadas por Hermeto Pascoal, seja como solista, com seu grupo, *big band* ou em seu duo com Aline Morena. Sendo o objetivo desta pesquisa observar nas obras de Hermeto Pascoal a relação entre duas musicalidades adquiridas ao longo de sua trajetória como músico profissional e presentes de forma simultânea ou sequencial em suas composições, a indefinição na notação da harmonia poderia significar que a execução de alguma destas obras por outro artista que não o próprio Hermeto contivesse alguma divergência com relação à prática de Hermeto Pascoal, alterando o conteúdo harmônico da mesma. O longo período de convivência com Hermeto de músicos como o próprio Jovino Santos Neto, Itiberê Zwarg ou André Marques poderia diminuir a incerteza sobre a realização dos acordes; ainda assim decidimos

69 I kept chord symbols simple. For instance, if a particular chord is notated as a major seventh (maj7), it usually has the sixth and ninth built in it. Similarly, minor seventh chords (min7) often will work well with the added ninth and the eleventh extensions. Hermeto's harmonic concept views complex chords as stacked triads, so sometimes the chord notation reflects this, such as E/C instead of Cmaj7(#5). At times I opted for a simplification of this concept for the sake of comprehensibility, such as when Hermeto writes a F# triad over an interval of A and G: F#/A7. This approach, clearly representing the voicing of the chord, was replaced here by the more conventional A13(b9).

por incluir no corpus de análise somente as obras gravadas pelo próprio Hermeto Pascoal, que nos dão a possibilidade de comparar a cifra com a gravação, verificando assim qual a realização de cada cifra.

Aplicado este primeiro critério de recorte, ficamos com 19 composições registradas no livro *Tudo é Som*, gravadas por Hermeto em 13 discos diferentes, listados a seguir em ordem cronológica de gravação: *Hermeto* (1970), *A Música Livre de Hermeto Pascoal* (1973), *Slaves Mass* (1977), *Zabumbê-bum-á* (1979), *Ao Vivo Montreux Jazz Festival* (1979), *Cérebro Magnético* (1980), *Lagoa da Canoa, Município de Arapiraca* (1984), *Só não toca quem não quer* (1987), *Por Diferentes Caminhos* (1988), *Festa dos Deuses* (1992), *Mundo Verde Esperança* (2002), *Bodas de Latão* (2010), *No Mundo dos Sons* (2017) e *Natureza Universal* (2017).

É digna de atenção nesta lista a amplitude cronológica, com o primeiro registro no disco *Hermeto* de 1970 e o último no disco *Natureza Universal* de 2017, um período de 47 anos dentro da carreira de Hermeto Pascoal. Jovino Santos Neto, autor de *Tudo é Som*, foi integrante do grupo de Hermeto Pascoal entre 1977 e 1992, ingressando ao grupo 7 anos depois do primeiro registro. Considerando que esta compilação de obras – mais de 1200, de acordo com Jovino (COSTA-LIMA NETO, 1999, p. 13) foi realizada neste período de convivência de 15 anos, destaca-se que composições como “Essa Foi Demais” (renomeada como “Viva Edu Lobo”) ou “Tupizando” (renomeada para “Carlos Malta Tupizando”), presentes em *No Mundo dos Sons* (2017), ou “Viva o Gil Evans”, presente em *Natureza Universal* (2017), tenham permanecido por tanto tempo no repertório de Hermeto Pascoal, e, como a comparação entre as partituras editadas em 2001 e suas respectivas gravações nos permite observar, sem grandes alterações no seu conteúdo harmônico e melódico.

Também digno de nota é o comentário de Jovino sobre a ausência de armaduras de clave, que tem implicações relevantes para a nossa análise, apontando para uma complexidade dos procedimentos harmônicos que, por momentos, dilui a direcionalidade da harmonia funcional:

O leitor deverá notar a ausência de armaduras de clave no livro. Com as mudanças harmônicas rápidas de Hermeto, um melhor resultado surge de ler os acidentes à medida que aparecem, com sua duração delimitada ao compasso em que surgem<sup>70</sup>. (SANTOS NETO, 2001, p. 5)

<sup>70</sup> The reader will notice the absence of key signatures throughout the book. With Hermeto's swift changing harmonies, a better result comes out of reading accidentals as they happen, their value lasting only for one measure.

Tendo definido estas 19 composições como possíveis objetos de análise, realizamos uma primeira análise, com o objetivo de delimitar as obras que contivessem as características buscadas: melodias com traços cadenciais característicos do modalismo nordestino e harmonizações que exibissem algum dos procedimentos de dissolução da direcionalidade previamente discutidos. A partir desta análise inicial, tecemos alguns comentários sobre cada obra presente em *Tudo é Som*.

**Aquela Coisa** – Gravada no disco *Lagoa da Canoa, Município de Arapiraca* (1984). Tem como indicação de gênero *Bright Samba*. Sua melodia não apresenta movimentos e traços cadenciais do modalismo nordestino. A harmonia está construída sobre a tonalidade de Dó Menor, com algumas progressões substitutas mais distantes (subII – sub V/IV, c. 1-2) e o uso do VII alterado como dominante substituto (c. 7 e 13), ainda que mantendo-se dentro da tonalidade. A seção B e a seção de solos estão construídas sobre *vamps* modais.

**Balaio (Macia)** – Gravada sob o título “Macia” no disco *Por Diferentes Caminhos* (1988), apresenta melodia modal nordestina harmonizada com procedimentos que expandem a funcionalidade. Será analisada em detalhe neste capítulo.

**Bebê** – Gravada no disco *A Música Livre de Hermeto Pascoal* (1973), apesar de estar escrita como um baião, gênero tradicional da música nordestina, apresenta melodia tonal, sem traços cadenciais característicos. Sua harmonização, também tonal, apresenta nas seções B e C o que Tiné (2018, p. 3) chama de *Stella Changes*, a sequência de três cadências II – V de menor (II meio-diminuto e V com nona menor), partindo do grau +IV até resolver na tônica da seção.

**Capivara** – Gravada no disco *Bodas de Latão* (2010), em duo com Aline Morena. Este samba escrito na métrica de 7/4 não apresenta características modais nordestinas na sua melodia. Sua harmonização, ainda que passível de análise na tonalidade de Fá Maior, está construída a partir de pequenos *vamps* modais, quase exclusivamente compostos de pares de acordes com repetição.

**Chorinho pra Ele** – Gravada no disco *Slaves Mass* (1977), como o nome indica, está composta dentro do gênero do choro, apresentando então

características melódicas deste gênero<sup>71</sup>; sua primeira frase, no entanto, parece fazer uma referência ao *jazz*, utilizando o padrão melódico 1-2-3-5 consagrado por John Coltrane em sua composição “Giant Steps”. Apresenta uma harmonia tonal na seção A, com uma cadeia de dominantes estendidos como cadência final, e uma seção B que conclui com uma sequência de movimento paralelo, com acordes menores com sexta que ascendem por terças menores sob uma frase que se transpõe de maneira semelhante; procedimento este que aparece frequentemente nas obras de Hermeto Pascoal como um dos recursos de dissolução da funcionalidade.

**Essa Foi Demais (Viva o Edu Lobo)** – Gravada no disco *No Mundo dos Sons* (2017) com o nome “Viva o Edu Lobo”, aparece em *Tudo é Som* (2001) com o nome de “Essa Foi Demais”. Tendo sido composta em 1981, de acordo com a breve descrição das obras que Jovino faz no começo de seu livro, permaneceu assim por pelo menos 36 anos no repertório de Hermeto Pascoal. Tendo somente a indicação de *marcato* na partitura, é definida na descrição como um *funky maracatu*; na gravação, assim como em execuções ao vivo com seu grupo, observamos que o *vamp* inicial é executado em ritmo de ijexá, com o ritmo de maracatu surgindo na terceira frase. Também composta como uma sequência de *vamps* modais de dois acordes cada, não apresenta características modais nordestinas em sua melodia.

**Fátima** – Gravada no disco *Montreux* (1979), esta obra, também um choro, não apresenta características modais nordestinas em sua melodia. Iniciando com movimentos de acordes típicos de choros em tonalidade maior, vai paulatinamente se afastando da tonalidade, culminando em uma sequência de acordes maiores com sétima maior que descem cromaticamente, algo que poderia ser analisado como uma cadeia de acordes napolitanos.

**Ginga Carioca** – Gravado no disco *Festa dos Deuses* (1992), este samba apresenta em sua harmonia uma grande variedade dos procedimentos utilizados por Hermeto Pascoal para a dissolução da tonalidade. Após um início com um *vamp* modal dórico (Dm7 G7), a partir do primeiro acorde de Dm7 a harmonia se afasta rapidamente desta tonalidade, chegando a acordes tão distantes como Ebm7 (c. 5) e

<sup>71</sup> O tratamento que Hermeto Pascoal dá às suas obras caracterizadas como choros poderia ser, em si, assunto de outra pesquisa, já que sua produção neste gênero é extensa e, sob as figuras melódicas características deste gênero, utiliza progressões harmônicas altamente divergentes do convencional dentro do gênero. Uma comparação da forma em que harmoniza choros e melodias modais nordestinas poderia ser extremamente útil para a compreensão de sua concepção harmônica; escapa, porém, do que a presente pesquisa consegue abarcar.

Dbm7 (c.7), conectados por uma sequência cromática ascendente de acordes menores, retornando à tonalidade de Ré Menor somente nos últimos quatro compassos (c. 19-22). Devido à ausência de características modais nordestinas em sua linha melódica, não será analisada em profundidade nesta pesquisa.

**Guizos** – Gravada no disco *Hermeto* (1970). Tem a indicação *ballad*, e é uma das obras mais próximas ao *jazz* das presentes neste caderno. Sua introdução, de baixo acústico com arco e piano *Rhodes*, não foi transcrita por Jovino neste caderno. Arranjada para voz e big band, esta composição não apresenta características modais nordestinas em sua linha melódica. Sua estrutura harmônica, ainda que predominantemente na tonalidade de Mi Menor, apresenta acordes bastante distantes, como Ebmaj7 (c. 6) e Bbm7 (c. 10), assemelhando-se ao que Ron Miller define como *modal de platô* (MILLER, 1996, p. 13).

**Hermeto** – Gravada no disco *Hermeto* (1970). Com a indicação na partitura de *Light Samba with a Bossa Nova Feel*, é a composição do livro que mais se assemelha ao samba-jazz e à bossa-nova, gêneros muito executados por Hermeto em seu período em São Paulo no início dos anos 1960; o arranjo gravado, que inclui uma seção de cordas à big band, tem semelhanças com arranjos de nomes da bossa-nova como Tom Jobim e Eumir Deodato. Sem características modais nordestinas na melodia, apresenta uma harmonização tonal, predominantemente na tonalidade de Lá Maior.

**Mente Clara** – Gravada no disco *Só Não Toca Quem Não Quer* (1987), esta balada rubato serve como acompanhamento para um poema escrito por Hermeto e recitado na gravação por Ana Maria Malta, que aparece no início deste caderno de partituras. Sem traços de modalismo nordestino em sua linha melódica, apresenta duas seções com harmonização bastante distinta; uma seção A na tonalidade de Fá Menor, com acordes próximos a este campo harmônico, e uma seção B que se distancia progressivamente, partindo da subdominante maior (Si bemol maior) e progredindo até acordes distantes como Amaj7.

**Montreux** - Gravada no disco *Montreux* (1979), tem a indicação de *ballad* na partitura. Apresenta traço cadencial 6+1 (2-1-6+1) como finalização da obra; no restante da peça apresenta-se como uma melodia tonal, em Sol Menor, com a conclusão em Sol Maior (a partir do c. 18). Sua harmonização consiste em acordes próximos ao campo harmônico da tonalidade, com a exceção dos acordes de E/Eb (c. 9) e Amaj7 (c. 12).

**Música das Nuvens e do Chão** – Gravada no disco *Cérebro Magnético* (1980), apresenta melodia modal nordestina harmonizada com procedimentos que expandem a funcionalidade. Será analisada em detalhe neste capítulo.

**Rebuliço** – Gravado no disco *Só Não Toca Quem Não Quer* (1987), este choro, assim como os demais, não apresenta características modais nordestinas em sua linha melódica. Escrito em três partes – ainda que sem seguir o esquema formal convencional no choro (AABBACCA), tendo como estrutura AABBCA – apresenta uma melodia tonal, harmonizada com acordes próximos ao campo harmônico de cada tonalidade: Sol Menor na seção A, Mi menor na seção B e Sol Maior na seção C.

**Santo Antônio** – Gravada no disco *Zabumbê-bum-á* (1979), esta obra apresenta-se como um baião em três seções. Tendo melodia e harmonização tonais nas duas primeiras seções, apresenta movimentos melódicos característicos do modalismo nordestino nas seções C (c. 21) e D (c. 25), mas por apresentar harmonizações modais simples, sobre um acorde (Fmaj7), não será analisada em profundidade neste capítulo.

**Tacho** – Gravada no disco *Slaves Mass* (1977), tem como indicação *samba in 7/4*, apesar de ser interpretado de forma bastante sugerida na gravação, com o ritmo de samba aparecendo mais claramente somente no improviso de Hermeto. Uma composição modal, ao estilo de “Impressions” de John Coltrane ou “So What” de Miles Davis (compartilhando com estas os dois primeiros acordes, Dm7 e Ebm7), pode ser vista como uma composição *modal linear* dentro da tipologia proposta por Ron Miller (MILLER, 1996, p. 13). Não apresenta características modais nordestinas em sua linha melódica.

**Tupizando (Carlos Malta Tupizando)** – Gravada no disco *No Mundo Dos Sons* (2017) com o nome de “Carlos Malta Tupizando”, sendo assim outra das composições que se mantiveram por longo tempo dentro do repertório do grupo de Hermeto Pascoal. Tendo como indicação de gênero *Batuque in 3/4*, apresenta uma melodia construída sobre a escala pentatônica anhemitônica menor de Dó, com uma única aparição da nota Ré como exceção, e harmonizada com acordes próximos ao campo harmônico da tonalidade; unicamente no início da coda, que apresenta um ritmo harmônico mais denso de um acorde por tempo, surgem acordes mais distantes do campo, rearmonizando a frase final do tema.

**Viva o Gil Evans** – Gravada no disco *Natureza Universal* (2017), esta valsa jazzística (*jazz waltz* na indicação de Jovino) é, junto a “Guizos”, uma das composições mais próximas ao jazz dos Estados Unidos deste livro. Não apresenta características modais nordestinas em sua melodia, e mostra o uso intenso de procedimentos harmônicos de dissolução da funcionalidade, como o uso de movimentos paralelos de acordes do mesmo tipo, como na passagem entre os compassos 15 e 18, onde um único acorde menor (Fm7) se intercala em uma sequência não-funcional de acordes maiores com sétima maior em um ritmo harmônico de semínimas pontuadas (dois acordes por compasso).

**Viva o Rio de Janeiro (Joyce)** – Gravada no disco *Mundo Verde Esperança* (2002) com o nome de “Joyce”<sup>72</sup>, tem como indicação *bright samba*. A introdução transcrita por Jovino não aparece na gravação. Não apresenta características modais nordestinas em sua linha melódica. Conta com uma harmonização funcional na tonalidade de Si Bemol Maior, com uma digressão na região da mediantes maior (c.23-30) semelhante à encontrada em choros como “Lamentos” de Pixinguinha ou sambas como “Triste” de Tom Jobim; esta seção termina com um uso interessante da progressão definida como *Stella Changes*, iniciando no grau +IV da mediantes maior (G#m7b5) e resolvendo seu último acorde dominante (A7#9) de forma cromática ascendente, retornando ao I grau da tonalidade (Bbmaj7).

#### 4.1.2 15 Scores

O segundo caderno de *leadsheets* tomado como objeto de estudo desta dissertação foi *15 Scores* (SANTOS NETO, 2006). Com o subtítulo *For educational use only – in celebration of Hermeto’s 70th birthday*, este caderno foi editado de forma bastante diferente de *Tudo é Som*. Enquanto o primeiro caderno foi editado formalmente, por uma grande editora de origem austríaca, contando com índice, comentários do autor sobre a música e a trajetória de Hermeto Pascoal, assim como uma breve descrição de cada peça e um poema (“Mente Clara”), este segundo

<sup>72</sup> No disco *Mundo Verde Esperança* (2002) Hermeto Pascoal renomeou várias composições suas para homenagear seus netos, à exceção da faixa *Vitor Assis Brasil*, em homenagem a esse saxofonista. Assim, a mesma composição gravada em *Natureza Universal* (2017) com o nome *Choro Árabe* aparece nesse disco com o título *Uina*. Esta prática também foi vista em outros discos, como em *Viva Edu Lobo*, originalmente *Essa Foi Demais*, do disco *No Mundo dos Sons* (2017).

caderno foi editado de forma independente por Jovino Santos Neto, sendo disponibilizado de forma gratuita pelo autor em diversos sítios da internet<sup>73</sup>.

A ausência de textos de Jovino no caderno não diminui de forma alguma sua utilidade para esta pesquisa; em cada partitura constam, além do título, a indicação de gênero, de andamento, o disco no qual se encontra a gravação, caso exista, além da tradução do título ao inglês e a data de composição<sup>74</sup>. À diferença de *Tudo é Som*, em *15 Scores* encontramos uma cifragem menos simplificada dos acordes, com uso de métodos de notação da chamada *cifragem universal*, explicada no capítulo anterior.

Para este caderno, adotamos o mesmo recorte utilizado em *Tudo é Som*, somente consideramos passíveis de análise obras que tenham sido gravadas por Hermeto Pascoal, seja como solista, com seu grupo, big band ou em seu duo com Aline Morena. Assim, ficamos com um total de 9 composições, gravadas em 8 discos diferentes: *Hermeto* (1970), *Slaves Mass* (1977), *Zabumbê-bum-á* (1979), *Ao Vivo em Montreux* (1979), *Hermeto Pascoal e Grupo* (1982), *Brasil Universo* (1986), *Só Não Toca Quem Não Quer* (1987) e *Festa dos Deuses* (1992). A partir da análise inicial destas obras, realizamos alguns comentários sobre cada uma.

**Aquela Valsa** – Gravada no disco *Slaves Mass* (1977), apesar do título, tem somente as duas primeiras seções em compasso ternário de valsa, com uma modulação métrica ocorrendo no compasso 33 que leva a composição a um compasso binário até sua conclusão, primeiramente em ritmo de samba e, da seção de improviso até a coda, em ritmo de baião. Não apresenta características modais nordestinas em sua linha melódica. Logo de uma introdução não-funcional, com uma sequência de acordes alterados e o uso de dois acordes de tríades sobre baixos não-diatônicos (c. 7-8), apresenta uma harmonização tonal, com a seção B na tonalidade de Sol Bemol Maior, a seção C na tonalidade de Lá Bemol Maior e a seção D na tonalidade de Mi Bemol Maior – nesta seção D observa-se um novo uso da cadência *Stella Changes*, partindo de Am7(b5) até sua resolução em Ebmaj7.

---

73 Antecipando um movimento de liberação de direitos autorais feito pelo próprio Hermeto Pascoal em 2008, em carta escrita por ele, divulgada em seu sítio de internet e replicada por diversos meios de imprensa, como por exemplo a notícia do Estado de S. Paulo disponível em <https://www.estadao.com.br/noticias/geral,hermeto-pascoal-libera-sua-musica-para-fluir-ao-vento-como-petalas,1504>. Acesso em 17/06/19 às 00:19.

74 As duas últimas informações não constam de todas as partituras.

**As Marianas** – Gravada no disco *Hermeto* (1970), tem a indicação de *toada*. Apresenta uma melodia tonal, que se inicia na tonalidade de Ré Maior e, logo de uma seção modulatória (seção E, c. 48-55), repete-se na tonalidade de Dó Maior. Sua harmonização é tonal, com uso frequente de progressões sobre baixo pedal; destaca-se o uso ampliado para fins de modulação da cadência *Stella Changes* na seção E, onde, iniciando-se no +IV de Ré (G#m7b5), a resolução esperada (Dmaj7) transforma-se em II de uma nova cadência II V de menor, para resolver na nova tônica (Dm7b5 G13b9 Cadd2/G, c. 55-56).

**Candango** – Gravada no disco *Só Não Toca Quem Não Quer* (1987), tem a indicação de *bright xote*. Apesar de apresentar uma melodia tonal em Sol Maior, será analisada em profundidade neste capítulo por seu uso constante de movimentos e traços cadenciais característicos do modalismo nordestino e harmonização com alguns acordes distantes do campo harmônico.

**Forró em Santo André** – Gravada no disco *Montreux* (1979), esta obra, que tem a indicação de *1st x as xote*, *2nd x as baião* apresenta melodia modal nordestina harmonizada com procedimentos não-funcionais, e será analisada em profundidade neste capítulo.

**Intocável** – Gravado no disco *Só Não Toca Quem Não Quer* (1987), este choro, assim como as demais obras de Hermeto dentro do gênero, não apresenta características modais nordestinas em sua linha melódica. Sua harmonização, ainda que tonal, exhibe um ritmo harmônico denso, com muitas seções com 4 acordes por compasso (de 2/4), movendo-se entre os centros tonais de Fá Maior e Sol Sustenido Menor.

**Lá na Casa da Madame Eu Vi** – Gravada no disco *Hermeto Pascoal e Grupo* (1982), tem a indicação de *bright baião*. Por apresentar características modais nordestinas em sua melodia e procedimentos não-funcionais em sua harmonização, será analisada em profundidade neste capítulo.

**O Farol que Nos Guia** – Gravada no disco *Festa dos Deuses* (1992), tem na partitura a indicação *solemn, like a hymn*. Não apresenta características modais nordestinas em sua linha melódica. Com uma primeira seção estável no campo harmônico de Ré Maior, a partir da fermata no compasso 9 observamos um aumento na densidade de seu ritmo harmônico (chegando a apresentar 7 acordes no compasso 12), progredindo para acordes mais distantes e utilizando procedimentos

não-funcionais, como a sequência de acordes menores com sétima menor em movimento paralelo nos compassos 20-21.

**Sempre Feliz** – Gravada no disco *Brasil Universo* (1986), tem a indicação *bright baião*. Logo de uma pequena introdução em 7/8, o ritmo de baião em 2/4 é estabelecido, mantendo-se por toda a obra. Não apresenta traços cadenciais do modalismo nordestino em sua linha melódica, apesar de contar com algumas figuras melódicas características, como repetição de notas e arpejos. Utiliza em sua harmonização sequências não-funcionais de acordes, com movimentos paralelos de acordes de mesmo tipo (c. 36-37) e tríades sobre baixos não-diatônicos (c. 2).

**Suíte Norte, Sul, Leste, Oeste** – Gravada no disco *Zabumbê-bum-á* (1979), esta suíte em ritmo de baião tem indicado na partitura um título para cada seção. Por apresentar melodia modal nordestina e procedimentos não-funcionais em sua harmonização, será analisada em profundidade neste capítulo.

#### 4.2 Da Metodologia de Análise

Tendo definido já as seis obras que serão analisadas em profundidade – “Balaio” e “Música das Nuvens e do Chão” do livro *Tudo é Som* e “Candango”, “Forró em Santo André”, “Lá na Casa da Madame Eu Vi” e “Suíte Norte, Sul, Leste, Oeste” de *15 Scores* – procedemos agora à análise de cada uma. Antes, porém, explicitaremos a metodologia adotada para as análises.

Para cada obra foram realizados três tipos de análises. Primeiramente fez-se uma análise da melodia, definindo as seções modais, o modo e o tom em que estão construídas, indicando em cada caso os traços cadenciais e os movimentos característicos da musicalidade modal nordestina, de acordo com os conceitos apresentados no capítulo anterior. Nos segmentos das obras onde não encontramos características modais nordestinas não realizamos este tipo de análise. Trechos dobrados em terças paralelas receberam análise somente em sua voz inferior (c. 27-42 da “Suíte Norte, Sul, Leste, Oeste”, por exemplo).

Em segunda instância, realizamos uma análise da harmonia de cada obra, realizando a aplicação dos conceitos discutidos no capítulo anterior. Utilizamos para esta a indicação de graus com algarismos romanos para as seções com um centro tonal claro – seções sem este centro, como a seção final da “Suíte Norte, Sul, Leste, Oeste” (c. 51-61), construída sobre a escala simétrica diminuta, não receberam este tipo de análise. A tipologia do acorde foi indicada somente quando não correspondia

à esperada dentro do campo harmônico do tom; assim, um acorde de Ré menor (Dm7) é analisado como II em Dó Maior, mas um acorde de Ré maior com sétima maior (Dmaj7) é analisado como II<sub>ma</sub> na mesma tonalidade.

Os graus rebaixados ou aumentados receberam indicação de (+) ou (-) junto ao grau; assim, o acorde de Si bemol maior com sétima maior (Bbmaj7) é analisado como –VII<sub>ma</sub> na tonalidade de Dó maior. Os acordes de tríades (ou tétrades) sobre baixos não diatônicos recebem um asterisco (\*) junto ao grau, determinado pela relação do baixo com o centro tonal, e são explicados no texto da análise; assim, o acorde composto pela tétrade de Fá sustenido maior com sexta sobre o baixo de Dó (F#6/C) é analisado como IV\* na tonalidade de Sol Maior.

Em terceira instância, foi realizada a análise da relação entre as notas da melodia e o acorde subjacente. Para esta análise, consideramos as notas do acorde – fundamental, terça, quinta e sétima (1, 3, 5 e 7) – dentro da primeira oitava, e as extensões – nona, décima-primeira e décima-terceira (9, 11 e 13) – na segunda oitava, conforme a prática da harmonia do *jazz*. Somente em acordes cuja estrutura inferior não estava composta da tétrade – caso do acorde de sétima menor com terça suspensa, o *sus* 4 – a indicação da relação nota-acorde foi feita de forma diferente (no caso do *sus* 4, com o número 4 em lugar de 11).

Estes três níveis diferentes de análise são finalmente relacionados em cada obra, onde, partindo da constatação do modalismo nordestino na melodia, observamos como esta está harmonizada, tanto em relação aos acordes e graus no campo harmônico – e sua concordância ou não com a tônica do modo da melodia – quanto com a escolha da relação das notas melódicas com o acorde, em especial nos traços cadenciais característicos. Observamos também se existe a predominância de algum ou alguns tipos de acordes, assim como de relações específicas entre melodia e acordes – como a frequência de notas de repouso harmonizadas como notas do acorde ou extensões.

### 4.3 Balaio (Macia)

Gravada por Hermeto Pascoal no disco *Por Diferentes Caminhos* (1988) sob o título “Macia”, foi também gravada por Hermeto Pascoal sob o título “Agreste”<sup>75</sup>

<sup>75</sup> Não confundir com a seção “Agreste” da “Suíte Norte, Sul, Leste, Oeste”; apesar de terem o mesmo nome, a peça “Agreste” que aparece na trilha sonora do filme *Trindade: Curto Caminho Longo* (KELLER, 1978) inclui a totalidade do material musical de “Balaio”, as citadas seções “Cheleléu”, “Agreste”, “Feirantes”, “Fuzarca” e “Toada” da “Suíte Norte, Sul, Leste, Oeste” e outras seções

junto às seções D (“Cheleléu”), E (“Agreste”), A (“Feirantes”), C (“Fuzarca”) e B (“Toada”)<sup>76</sup> da “Suíte Norte, Sul, Leste, Oeste”, na trilha sonora do filme *Trindade: Curto Caminho Longo* (KELLER, 1978); Jovino Santos Neto também a gravou em seu disco *Balaio* (2001), assim como Esdras Nogueira em seu disco *Capivara* (2014) e Gabriel Grossi e Félix Júnior em seu disco *Nascente* (2016). Apesar de termos como referência principal a gravação de Hermeto Pascoal em piano solo do disco *Por Diferentes Caminhos* (1988), é de extrema utilidade para esta pesquisa a possibilidade de escuta de diferentes gravações, que nos permitem comparar a realização dos acordes cifrados em distintos instrumentos. Da mesma forma, diferenças de sonoridade resultantes de andamento, rítmica do acompanhamento e instrumentação, ainda que não sejam o foco central desta pesquisa, sem dúvidas auxiliam na análise e compreensão da obra e suas possibilidades.

Apesar da indicação de *Baião* na partitura editada por Jovino, a gravação de referência, sendo tocada por Hermeto ao piano solista, apresenta uma interpretação mais solta ritmicamente, *rubato*, parecendo-se ao gênero nordestino da *toada*. A execução de Hermeto Pascoal dos acordes cifrados é bastante semelhante à notada na partitura de Jovino, com algumas exceções<sup>77</sup>:

- o acorde de Si bemol com sétima menor (Bb7) no compasso 10 não é executado por Hermeto;
- o acorde de Sol com sétima menor (G7) no compasso 14 é executado primeiramente como um acorde de Sol com sétima menor e décima-terceira maior (G13) e logo como um acorde de Sol com sétima menor e décima-terceira menor (G7b13);
- o acorde de Lá bemol com sétima menor (Ab7) no compasso 20 é executado como a tríade de Ré maior com baixo em Lá bemol (D/Ab);
- os acordes de Mi meio-diminuto (Em7b5) e Lá com sétima menor (A7) no compasso 34 são executados como Mi com sétima menor e terça suspensa (Esus7) e Lá com sétima menor, nona menor e décima-terceira menor (A7b9b13);

---

que não aparecem em outras gravações de Hermeto Pascoal.

76 As seções aparecem nesta ordem, diferente, por tanto, da ordem em que foram gravadas no disco *Zabumbê-bum-á*, lançado no ano seguinte (1979); a ordem gravada em *Zabumbê-bum-á* é a mesma da transcrição de Jovino Santos Neto em *Tudo É Som* (2001), e por isso será analisada posteriormente usando essa versão.

77 Estes acordes aparecerão na transcrição utilizada nesta dissertação entre parênteses, logo após o acorde notado originalmente por Jovino.

- o acorde de Dó maior com sétima maior (Cmaj7) no compasso 36 é substituído pelo acorde de Mi menor com sétima e nona (Em9);
- o acorde de Si com sétima menor (B7) no compasso 38 é executado como Si com sétima menor e nona menor (B7b9);
- o acorde de Mi maior com sétima maior (Emaj7) nos compassos 38-39 é executado como Mi maior com sétima maior e décima-primeira aumentada (Emaj7#11);
- o último acorde, não notado por Jovino, corresponde à tríade de Sol sustenido maior com baixo em Mi (G#/E).

A execução de Hermeto Pascoal não apresenta nenhuma divergência com a transcrição de Jovino Santos Neto em relação à linha melódica. Procedemos, assim, à sua análise.

#### 4.3.1 Análise melódica

A melodia de “Balaio” não está construída exclusivamente sobre os modos que caracterizam o modalismo nordestino – 2º, 4º, 5º e 6º modos diatônicos, de acordo com Tiné (2008), apesar de apresentar os traços cadenciais característicos em quase todas as frases. De fato, a primeira frase está construída sobre a escala de Ré maior (modo jônio), mas apresenta traços cadenciais na semicadência 6-5 e na cadência 6+1+3, como podemos observar na seguinte figura:



Figura 4: Análise melódica da primeira frase de “Balaio” (c. 1-5)

O uso da escala maior, centro do sistema tonal ocidental, não aparece nesta melodia como uma ideia em oposição às seguintes frases, construídas sobre outros modos; sua sequência dá-se de forma rapsódica, sem interrupções nem ocorrências (de qualquer tipo: harmônicas, rítmicas, tímbricas) que poderiam hierarquizar a passagem, transformando uma em subordinada da outra. A musicalidade nordestina de Hermeto Pascoal utiliza tanto a escala maior (até mais frequentemente) quando os modos dórico, lídio, mixolídio, mixolídio com quarta aumentada e eólico, como a análise realizada por Tiné de gravações de diferentes manifestações nordestinas demonstra (TINÉ, 2008, p. 159); assim, a presença dos traços cadenciais

modalizantes em frases melódicas construídas sobre a escala maior não implica o abandono desta musicalidade por parte de Hermeto.

Nas próximas duas frases vemos, logo de um compasso de transição, o uso do modo dórico, 2º modo diatônico puro. A mesma frase é tocada inicialmente em Si bemol, por duas vezes, e logo transposta a Lá.

Figura 5: Análise melódica da segunda e terceira frases de “Balaio” (c. 6-13)

Nas seguintes frases observamos, logo de uma transição em que aparece a nota Si servindo momentaneamente como sensível, o estabelecimento da fundamental Dó como tônica da melodia. O novo motivo é apresentado inicialmente no modo de Dó mixolídio, 5º modo diatônico puro, apresentando uma figuração (6-5-4+5) que logo é transposta uma quinta acima (3-2-1+2). É interessante notar como nesta seção Hermeto Pascoal utiliza distintas operações com o motivo, tocando-o no modo lócrio uma segunda acima, e, logo de uma bordadura dupla que sugere o modo eólico (pela presença da quinta justa e sexta menor), repetindo-o no modo frígio e com os intervalos ampliados – em lugar dos graus conjuntos 6-5-4+5, temos duas terças descendentes e uma quarta ascendente (b6-4-b2-5).

Figura 6: Análise melódica da quarta à sexta frase de “Balaio” (c. 14-25)

A última frase da melodia de “Balaio” está composta por uma sequência do motivo 1+2+b3+4+5, repetido e transposto duas vezes uma segunda maior acima; a repetição da sequência com final variado faz com que a frase assuma um caráter de

pergunta e resposta, tendo a semicadência do antecedente um caráter aberto, por seu uso de cromatismo, e a cadência final 2-1 na tônica Dó.

Figura 7: Análise melódica da última frase de Balaio (c. 26-33)

#### 4.3.2 Análise harmônica

Nosso próximo passo é a análise da harmonia de “Balaio”, utilizando para isto os conceitos explicados no capítulo anterior. A figura seguinte mostra os acordes como transcritos por Jovino Santos Neto em *Tudo é Som* (com os acordes executados de maneira distinta por Hermeto Pascoal em *Por Diferentes Caminhos* entre parênteses), e sua análise.

A primeira frase da melodia, construída na escala de Ré Maior, é harmonizada na forma de uma cadência modal (TINÉ, 2008, p. 156) utilizando o quinto grau menor (Vm7). A sensível (Dó sustenido) que aparece na melodia é, então, evitada na harmonia, sendo substituída pelo Dó natural, terça menor de Lá; aparece no acorde de resolução (Dmaj7), mas não em seu dominante (Am7).

Este início ajuda a estabelecer o caráter modal da obra, que será reforçado em sua continuação, pois, logo do acorde do sexto grau (Bm7) que harmoniza a frase de transição, aparece um *vamp* modal, constituído pelo primeiro e quinto graus menores com sétima menor; novamente uma cadência em que o acorde da dominante aparece em sua configuração menor, evitando assim a sensível da escala, que tonalizaria a cadência. Esta mesma harmonização é transposta, paralelamente com a melodia, um semitom abaixo, sendo repetida; na repetição, porém, vemos o uso de uma cadência tonal, II V I de Dó, que será o centro tonal até o final da obra.

Na seguinte seção, observamos o uso de outras cadências tonais (c. 20, 22, 23 e 32); é interessante notar, no entanto, como estas cadências tonais harmonizam uma melodia modal, e aparecem na porção central da obra, onde Hermeto realiza as

variações de modo do motivo da seção. Este procedimento poderia ser visto como uma extensão “jazzística” da forma em que Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro harmonizavam tonalmente suas melodias modais (TINÉ, 2008, p. 157), já que, além da cadência sobre o I grau, aparece a progressão II V/- II (c. 20), cadenciando sobre o acorde napolitano (Dbmaj7), assim como a interpolação da cadência substituta tritonal do dominante entre os acordes do segundo e quinto grau, II (subII subV)/V V (c. 22), no momento de ritmo harmônico mais denso da obra, com um acorde por tempo. O procedimento é inverso ao utilizado na primeira frase; enquanto naquela harmonizava-se uma melodia tonal com cadência modal, neste caso vemos a harmonização tonal de uma melodia modal.

Na seguinte frase, observamos o uso do procedimento do movimento paralelo de acordes de mesmo tipo, neste caso harmonizando uma melodia que exhibe o mesmo movimento paralelo, com a transposição em segundas maiores ascendentes; porém, devido à sua resolução em Dó maior com sétima maior (Cmaj7), o mesmo centro tonal da seção anterior, mantivemos a análise dentro desta tonalidade, entendendo estes acordes como transformações de graus diatônicos<sup>78</sup>. A semicadência na melodia é harmonizada com uma nova cadência tonal, com dois acordes dominantes, o V/II antecedido por seu dominante; resolve, porém, deceptivamente, retomando a mesma sequência que, desta vez, resolve no centro tonal da seção (Cmaj7). Ainda assim, nesta cadência final, a direcionalidade tonal é enfraquecida pelo uso do acorde dominante com terça suspensa (G7sus).

Uma cadência II V prepara o retorno da tonalidade de Ré maior, na primeira execução da obra, enquanto na sua repetição, a tonalidade de Dó é reafirmada pela repetição da progressão de dominantes sobre o motivo frígido dos compassos 22-23; em sua resolução encontramos a única divergência de grau entre a transcrição de *Tudo é Som* e a gravação em *Por Diferentes Caminhos*. Enquanto na primeira a cadência resolveria em Dó maior com sétima maior (Cmaj7), reafirmando a tonalidade, na gravação Hermeto prefere resolver deceptivamente no grau III (Em7). Logo da cadência II V deste grau, sobre a transposição um tom abaixo da frase da melodia, Hermeto Pascoal encerra a obra com o acorde maior da medianta (IIIImaj7), executado com décima-primeira aumentada (Emaj7#11), correspondente ao modo

<sup>78</sup> Apesar de não pertencer ao campo harmônico da escala maior, o sétimo grau rebaixado (-VII) é um acorde de empréstimo modal de uso frequente na música popular e, especialmente, no jazz; aparece tipicamente como subdominante da subdominante menor, na cadência iv -VII7 I, como no início do standard “Just Friends”. Além disso, este baixo é diatônico no campo harmônico do modo mixolídio, sobre o qual foi construída a melodia da seção anterior.

lídio, e logo com sétima maior e quinta aumentada, na forma da tríade sobre baixo não-diatônico G#/E<sup>79</sup>.

The musical score for "Balaio" is presented in a single system with 37 measures. The harmonic analysis is as follows:

- Measures 1-5: I (Dmaj<sup>7</sup>), Vm<sup>7</sup> (Am<sup>7</sup>), I (Dmaj<sup>7</sup>), Vm<sup>7</sup> IV (Am<sup>7</sup> Gmaj<sup>7</sup>), I (Dmaj<sup>7</sup>)
- Measures 6-10: VI (Bm<sup>7</sup>), I (Bbm<sup>7</sup>), Vm<sup>7</sup> (Fm<sup>7</sup>), I (Bbm<sup>7</sup>), V<sup>7</sup> (Fm<sup>7</sup>), I<sup>7</sup>=subV (Bb<sup>7</sup>(Fm<sup>7</sup>))
- Measures 11-15: I (Am<sup>7</sup>), Vm<sup>7</sup> (Em<sup>7</sup>), I (Am<sup>7</sup>), IV=II (Dm<sup>7</sup>), VII=V (G<sup>7</sup>(G<sup>7</sup>(b<sup>13</sup>))), I (Cmaj<sup>7</sup>), Vm<sup>7</sup> (Gm<sup>7</sup>)
- Measures 16-20: I (Cmaj<sup>7</sup>), Vm<sup>7</sup> (Gm<sup>7</sup>), IVm<sup>7</sup> (Fm<sup>7</sup>), II (Eb<sup>m7</sup>), V (Ab<sup>7</sup>(D/Ab)), -II (Dbmaj<sup>7</sup>)
- Measures 21-25: II (Dm<sup>7</sup>), subII (Eb<sup>m7</sup>), subVsusV (Ab<sup>7</sup>sus), I (G<sup>7</sup>(b<sup>5</sup>)), V/V (D<sup>7</sup>(b<sup>13</sup>)), III (G<sup>7</sup>(b<sup>5</sup>)), V (Em<sup>7</sup>)
- Measures 26-29: -VII<sup>sus</sup> (Bb<sup>7</sup>sus), I<sup>sus</sup> (C<sup>7</sup>sus), II<sup>sus</sup> (D<sup>7</sup>sus), V (E<sup>13</sup>(b<sup>5</sup>)), V/II (A<sup>7</sup>(b<sup>13</sup>))
- Measures 30-32: -VII<sup>sus</sup> (Bb<sup>7</sup>sus), I<sup>sus</sup> (C<sup>7</sup>sus), V<sup>sus</sup>/V (D<sup>7</sup>sus), V<sup>sus</sup> To Coda (G<sup>7</sup>sus)
- Measures 33-36: I (Cmaj<sup>7</sup>), (II) (Em<sup>7</sup>(b<sup>5</sup>)(E<sup>7</sup>sus)), (V)/II=I (A<sup>7</sup>(A<sup>7</sup>(b<sup>13</sup>))), I (Cmaj<sup>7</sup>), V/V (D<sup>7</sup>(b<sup>13</sup>)), V (G<sup>7</sup>(b<sup>5</sup>)), I (III) (Cmaj<sup>7</sup>(Em<sup>9</sup>))
- Measures 37: (II) (F#m<sup>7</sup>), (V)/III (B<sup>7</sup>(B<sup>7</sup>(b<sup>9</sup>))), IIImaj (Emaj<sup>7</sup>(Emaj<sup>7</sup>(#11))), G#/E

Figura 8: Análise harmônica de "Balaio"

#### 4.3.3 Relação entre notas da melodia e acordes

Nesta terceira etapa da análise, observaremos as relações interválicas formadas entre as notas da linha melódica e o baixo do acorde subjacente. Considerando que Hermeto utiliza frequentemente o procedimento de saturação de

<sup>79</sup> Logo deste último acorde, Hermeto ainda executa uma frase (Dó Lá bemol Mi bemol Ré), que, se analisada verticalmente, implicaria a aparição conjunta das sétimas maior e menor de Mi.

acordes (TINÉ, 2008, p. 157), dentro da tipologia harmônica definida por Ron Miller como *modal vertical* (MILLER, 1996, p. 13), o cotejamento desta relação interválica indica o modo escolhido para cada acorde, conforme discutido no capítulo anterior. Além disso, é de nosso interesse observar o repouso melódico em extensões ou notas de acorde, e os momentos determinados onde estes ocorrem.

Em “Balaio”, até o compasso 17 predominam as notas do acorde, fundamental, terças maiores e menores, quinta e sétimas maiores e menores. É nos compassos 18 e 19 que temos o primeiro uso de um acorde harmonizando uma nota de repouso como extensão; a nota Ré, décima-terceira maior do acorde de Fá menor com sétima menor (Fm7). O uso desta nota evitada do modo dórico configura, em si, uma situação de saturação de acorde; se, como diz Jovino Santos Neto na introdução de *Tudo é Som*, “acordes menores com sétima menor (min7) costumam funcionar bem com a adição das extensões nona e décima-primeira” (SANTOS NETO, 2001, p. 5), a introdução da décima-terceira na melodia configura o uso verticalizado do 2º modo diatônico puro, o modo dórico. A aparição desse modo verticalizado, que dura 5 tempos, serve como preparação do momento de maior densidade da peça, coincidindo com as variações modais do motivo melódico e a harmonização com cadências tonais jazzísticas desta melodia. Assim, o acorde de Mi bemol menor com sétima menor (Ebm7) apresenta repouso na décima-terceira (nota evitada em acorde menor com função de II grau, mais um caso de saturação de acorde); os acordes de Ré menor com sétima menor (Dm7) e Mi bemol menor com sétima menor (Ebm7) têm a melodia em sua décima-primeira, e o acorde de Lá bemol com sétima e terça suspensa (Absus7) em sua décima-terceira. O arpejo de Si bemol menor da melodia, no compasso 24, é harmonizado integralmente como extensões do acorde alterado de Ré com sétima, nona aumentada e décima-terceira menor (D7#9b13), sendo as notas da melodia correspondentes à décima-terceira menor, quinta diminuta e nona aumentada do acorde; com a fundamental, terça maior e sétima menor presentes no acorde, a nona menor é a única faltante para completar uma verticalização da chamada escala alterada, sétimo modo da escala menor melódica.

A última seção, por seu caráter de movimentos paralelos, apresenta sempre a mesma relação interválica entre melodia e baixo; a antecipação da quinta como décima-terceira não chega a configurar uma situação de repouso, apesar de seu

prolongamento. A presença simultânea de fundamental e quarta justa (presentes nos acordes de terça suspensa) com as notas da melodia configuram novamente uma situação de saturação de acordes. Sob a frase cromática da semicadência encontramos o encadeamento de dominantes, com a relação interválica privilegiando as extensões: nona aumentada e maior no acorde de Mi com sétima, quinta diminuta e décima-terceira aumentada (E13b5) e décima-terceira menor no acorde de Lá com sétima, nona aumentada e décima-terceira menor (A7#9b13). Somente na resolução final temos uma volta ao repouso em notas do acorde, com a quinta e quarta do acorde de Sol com sétima e terça suspensa (Gsus7) preparando a resolução na fundamental do acorde de Dó maior com sétima maior (Cmaj7).

Se, na primeira execução, este repouso prepara a volta *da capo* da primeira seção, com acordes menos densos, na segunda, a ida à coda abandona rapidamente a consonância representada pela fundamental na melodia, com a repetição da saturação do acorde alterado de Ré, sétimo modo da escala menor melódica. A esta repetição dos compassos 23-24 segue a última cadência da obra, onde os acordes do II grau e da resolução no III7M apresentam a nota de repouso melódico na nona.

Desta forma, podemos concluir que há em “Balaio” um movimento de menor a maior densidade dos acordes; logo de um início em que a melodia situa-se nas notas dos acordes, temos uma coincidência entre modificações no modo do motivo melódico, presença de cadências jazzísticas e uso de saturação de acordes. O uso do movimento paralelo de acordes de mesmo tipo e melodia contribui para a dissolução da funcionalidade neste momento da peça, somente para reencontrar seu centro no início da reexposição; no entanto, o final, sobre o acorde maior da medianta, frustra a expectativa de resolução no centro tonal, especialmente logo de sua transformação em um acorde não-diatônico (G#/E), correspondente à verticalização do terceiro modo da escala menor melódica, também denominado lídio aumentado.

Dmaj<sup>7</sup> Am<sup>7</sup> Dmaj<sup>7</sup> Am<sup>7</sup> Gmaj<sup>7</sup> Dmaj<sup>7</sup>  
 5 13 7 1 5 13 b7 9 1 9 3 b7 3 5 3 7

Bm<sup>7</sup> Bbm<sup>7</sup> Fm<sup>7</sup> Bbm<sup>7</sup> Fm<sup>7</sup> Bb<sup>7</sup>(Fm<sup>7</sup>)  
 6 1 b7 b6 5 5 b3 1 b3 9 b3 9 1 5 b3 1 b3 9 b3 13 5

Am<sup>7</sup> Em<sup>7</sup> Am<sup>7</sup> Dm<sup>7</sup> G<sup>7</sup>(G<sup>7</sup>(b<sup>13</sup>)) Cmaj<sup>7</sup> Gm<sup>7</sup>  
 11 5 b3 1 b3 9 b3 9 1 5 b3 1 5 3 1 5 b3

Cmaj<sup>7</sup> Gm<sup>7</sup> Fm<sup>7</sup> Ebm<sup>7</sup> Ab<sup>7</sup>(D/Ab) Dbmaj<sup>7</sup>  
 16 9 1 b7 5 1 b7 13 5 11 13 9 13 5 11 b7 3

Dm<sup>7</sup> Ebm<sup>7</sup> Ab<sup>7</sup>sus G<sup>7</sup>(b<sup>5</sup>) Cmaj<sup>7</sup> D<sup>7</sup>(b<sup>13</sup>) G<sup>7</sup>(b<sup>5</sup>) Em<sup>7</sup>  
 21 11 11 13 1 1 5 b13 b5 #9 b5 3 b13

Bb<sup>7</sup>sus C<sup>7</sup>sus D<sup>7</sup>sus E<sup>13</sup>(b<sup>5</sup>) A<sup>7</sup>(b<sup>13</sup>)  
 26 5 13 b7 1 9 13/5 13 b7 1 9 13/5 13 b7 1 9/1 #9 9 b13 5

Bb<sup>7</sup>sus C<sup>7</sup>sus D<sup>7</sup>sus G<sup>7</sup>sus  
 30 5 13 b7 1 9 13/5 13 b7 1 9 13/5 13 b7 5 11/1 **To Coda**

**D.C. al Coda**  $\Phi$   
 33 Cmaj<sup>7</sup> Em<sup>7</sup>(b<sup>5</sup>)(E<sup>7</sup>sus) A<sup>7</sup>(A<sup>7</sup>(b<sup>13</sup>)) Cmaj<sup>7</sup> D<sup>7</sup>(b<sup>13</sup>) G<sup>7</sup>(b<sup>5</sup>) Cmaj<sup>7</sup>(Em<sup>9</sup>)  
 1 1 5 b13 b5 #9 b5 5

37 F<sup>#m</sup>7 B<sup>7</sup>(B<sup>7</sup>(b<sup>9</sup>)) Emaj<sup>7</sup>(Emaj<sup>7</sup>(#11)) G<sup>#</sup>/E  
 5 9 1 13 1 9

Figura 9: Relação entre notas da melodia e do baixo em “Balaio”

#### 4.4 Música das Nuvens e do Chão

A seguinte obra a ser analisada é “Música das Nuvens e do Chão”, também presente em *Tudo é Som*. Gravada por Hermeto Pascoal no seu disco *Cérebro Magnético* (1980), foi também gravada por muitos outros artistas, sendo utilizadas nesta dissertação, a fim de comparação, as gravações feitas por Glorinha Gadelha no disco *Bendito o Fruto* (1981), em versão com letra escrita por ela; sua letra também aparece nas versões gravadas pelo grupo vocal Boca Livre no disco *Boca*

*Livre* (1983). Outra versão com letra desta música é a gravada por Claudia Gómez em seu disco *Tierradentro* (1995), desta vez com letra em espanhol. Encontramos na revisão também algumas versões cantadas sem letra, como a da cantora portuguesa Sónia Oliveira em seu disco *Paz* (2018), em duo com a cantora Maria João, e no disco da cantora japonesa Yuko Yokoi *Verde* (2018). Versões instrumentais foram gravadas por Hamilton de Holanda em seu disco *Música das Nuvens e do Chão* (2004), por seu duo com André Mehmarí no disco *Gismontipascoal* (2011), por André Marques, John Patitucci e Brian Blade no disco *Viva Hermeto* (2014), por Helio Alves em seu disco *Música* (2010) e por David Helbock's Random/Control no seu disco *Think of Two* (2014). Como no caso de "Balaio", a gravação de Hermeto Pascoal em *Cérebro Magnético* (1980) será considerada a de referência para esta análise.

"Música das Nuvens e do Chão" tem duas indicações de gênero/interpretação; *rubato* no início, compreendendo as duas harmonizações, e *bright samba in 7*, quando, logo de uma ponte que introduz esse ritmo, a primeira harmonização é tocada novamente, tendo como coda um *vamp* sobre uma nova melodia. A melodia executada em *rubato* sobre as duas harmonizações e sobre o samba em 7 é a mesma, tendo sua rítmica e métrica transformada com a incorporação de síncopas para a sua execução em samba em 7. Não encontramos nenhuma divergência entre a partitura de *Tudo é Som* e a gravação de *Cérebro Magnético*, correspondendo ao arranjo gravado nesse disco.

#### 4.4.1 Análise melódica

A melodia de "Música das Nuvens e do Chão" está construída inteiramente sobre o 5º modo diatônico puro, o modo mixolídio. A única nota que não pertence a esse modo é a sensível, Fá sustenido, que aparece no penúltimo compasso (c. 12); ainda assim, não resolvendo na tônica, por seu movimento descendente, consideramos que a presença desta nota não descaracteriza o modalismo desta melodia.

Os traços cadenciais são os típicos do modalismo nordestino; assim, vemos os movimentos 4-3-1, 6-5, 1+2-1 e 6+1 em finais de frase. O uso de arpejos, tanto a partir da tônica (arpejo maior com sétima menor) quanto da segunda (arpejo menor)

é outro elemento característico da linguagem modal nordestina, presente em composições icônicas como “Baião” ou “17 Léguas e Meia”, ambas de Luiz Gonzaga.

The image shows a musical score in 4/4 time, divided into three systems. The first system (measures 1-5) includes arpeggio patterns '4 - 3 - 1' and '6 - 5'. The second system (measures 6-9) includes 'Arpejo da segunda' and '1 + 2 - 1'. The third system (measures 10-13) includes 'Arpejo da segunda' and '6 + 1'. The score ends with a final note on a sharp (Mi).

Figura 10: Análise melódica de “Música das Nuvens e do Chão”

O *vamp* final de “Música das Nuvens e do Chão” apresenta uma nova melodia, também em modo mixolídio<sup>80</sup>. Consiste em uma frase de tipo pergunta e resposta, com o antecedente tendo a semicadência 6+3 e o conseqüente a cadência 6+1 na repetição. A nota final, porém, é Mi, sexta do modo, frustrando a resolução final.

The image shows a musical score in 7/4 time, consisting of a single line. It features an arpeggio pattern '1 Arpejo', a semicadence '6 + 3', and a cadence '6 + (1) 6'. The final note is on a sharp (Mi).

Figura 11: Análise melódica do *vamp* final de “Música das Nuvens e do Chão”

#### 4.4.2 Análise harmônica

A melodia de “Música das Nuvens e do Chão” apresenta duas harmonizações, que serão analisadas a seguir. A primeira harmonização, indicada por Jovino Santos Neto na partitura como *Harmony 1*, é bastante simples se comparada à segunda. Como podemos observar, está construída sobre o campo harmônico da tonalidade da melodia (Sol mixolídio), utilizando unicamente acordes deste campo. As únicas divergências com o campo harmônico de Sol Maior são os acordes maior com sétima maior do sétimo grau rebaixado (-VIIImaj), menor com sétima menor do quinto grau (Vm7) e meio diminuto do terceiro grau (IIIIm7b5), que aparecem assim indicados na análise; os acordes do sétimo grau rebaixado e do

<sup>80</sup> Apesar de não apresentar sétima na melodia, o fato de estar construída no mesmo tom e compartilhar todas as características modais da seção anterior não dá razões para supor uma mudança para a escala maior.

quinto grau menor são frequentemente usados por Hermeto Pascoal e outros compositores para formar cadências modais, como discutido no capítulo anterior.

A presença da sétima maior na melodia (c. 12), além do seu movimento descendente que evita a resolução como sensível, como visto na análise melódica, é harmonizada dentro de uma cadência VI –VII<sup>maj</sup>, contribuindo para que não exerça uma função de tonalização da seção.

A variação do ritmo harmônico é utilizada em menor medida nesta primeira harmonização. Observamos a predominância de dois acordes por compasso, com finais de frase sendo harmonizados com um acorde por tempo (c. 3 e 7), e um adensamento no final da harmonização, culminando com quatro acordes no compasso no final da última frase (c. 12).

Figura 12: Análise harmônica da primeira harmonia de “Música das Nuvens e do Chão”

Já a segunda harmonização, indicada por Jovino Santos Neto na partitura como *Harmony 2*, inclui diversos elementos de expansão/negação da tonalidade, com o uso de acordes muito distantes, como Sol sustenido menor com sétima menor (G<sup>#</sup>m7, c. 7 e 11), Fá menor com sétima menor (Fm7, c. 2, 7, 8 e 11) e Si bemol com sétima menor (Bbm7, c. 5 e 12) e a aparição de movimentos paralelos de acordes do mesmo tipo (c. 2, 4, 5, 7, 8, 11 e 12), em sua maioria de acordes menores com sétima menor<sup>81</sup> e com predomínio dos movimentos de baixo de segundas menores descendentes e terças menores descendentes.

81 A exceção é a sequência de acordes maiores com sétima maior presente nos compassos 7 e 11, Gmaj7 Ebmaj7. Apesar de ser uma progressão de empréstimo modal frequente na música tonal, correspondendo aos acordes do I grau e do –VI grau, sua aparição em um contexto tão denso e logo depois de um movimento paralelo de acordes menores faz com que seja ouvida mais como outro movimento paralelo que como empréstimo modal.

O ritmo harmônico desta harmonização mostra-se muito mais denso que na primeira, chegando a conter 8 acordes em um compasso (um acorde por colcheia da melodia) nos dois compassos finais (c. 11-12). O sentido do processo de densificação é, porém, o mesmo que na primeira harmonização; logo de um início mais estável, com apenas algumas substituições em relação à primeira harmonização, como a cadência II V/VI no compasso 1 e o acorde de Fá menor com sétima menor (Fm7), IV grau menor do IV, no compasso 2, observamos o aumento do movimento harmônico à medida que os acordes utilizados se afastam do campo de Sol maior. Assim, já no compasso 3, temos um acorde de empréstimo modal – Si bemol maior com sétima maior (Bbmaj), terceiro grau rebaixado (-IIIImaj) – e uma cadência II V secundária para o III grau, com 5 acordes nesse compasso. A cadência II V substituta tritonal (subII subV) é bastante utilizada nesta harmonização, preparando o VI no compasso 4, o II grau no compasso 5 (sem resolução) e o V grau no último compasso.

Neste último compasso, a cadência subII subV recebe uma interpolação do acorde do II grau, seu dominante (V/II) e sua resolução, entre os dois acordes da cadência. Este procedimento de alongamento das cadências aparece em sua versão mais elaborada nesta harmonização no compasso 7, onde vemos o acorde de Dó maior com sétima maior (Cmaj7) do compasso 8 sendo precedido por seu II grau substituto (Sol suspenso menor com sétima menor, G#m7), seu IV grau menor (Fá menor com sétima menor, Fm7) e seu VII grau alterado (Si com sétima menor e nona aumentada). Essa resolução do acorde alterado no acorde que está um semitom acima aparece em outros momentos desta harmonização, como no compasso 2; o trítone entre a própria fundamental e a quinta diminuta do acorde é resolvido na fundamental e terça do acorde de resolução. A mesma cadência alongada presente no compasso 7 aparece novamente no compasso 11, porém, desta vez, sua resolução se faz no acorde da medianta maior (IIIImaj), o que permite uma reinterpretação dos acordes precedentes; assim, o acorde de Sol suspenso menor (G#m7) passa a ser III e o acorde de Si alterado (B7#9) passa a ser V da resolução.



será apresentado novamente o tema com a primeira harmonização. Exposto duas vezes, o tema dá lugar à coda, escrita em forma de um *vamp* modal onde a melodia em Sol mixolídio é harmonizada sobre uma cadência modal frígia, com os acordes do I grau menor e do II napolitano, semelhante às observadas na prática dos compositores Baden Powell, Milton Nascimento e Edu Lobo (TINÉ, 2008, p. 155).

Figura 14: Análise harmônica do *vamp* final de “Música das Nuvens e do Chão”

#### 4.4.3 Relação entre notas da melodia e acordes

Passamos agora à análise da relação interválica entre as notas da melodia e os baixos, com suas implicações em quanto aos modos verticalizados resultantes desta sobreposição e à densidade do bloco sonoro de acordo à presença ou não de extensões em pontos de repouso da melodia. Como podemos observar na seguinte figura, a primeira harmonização demonstra também neste nível analítico maior estabilidade em comparação à segunda, com predominância absoluta de notas do acorde em pontos de repouso ou acento melódico. As únicas extensões que se destacam são a nona no acorde de Ré menor com sétima menor (Dm7, c. 5), que recebe bordadura dupla, e a décima-terceira no acorde de Dó maior com sétima maior (Cmaj7, c. 12).

A nota Fá sustenido, única nota estranha ao modo de Sol mixolídio, tem sua tendência tonalizante também suavizada por sua harmonização, aparecendo como nona maior de Mi menor com sétima menor (Em7) em posição de nota de passagem entre a terça menor e a sétima maior do acorde seguinte, Fá maior com sétima maior (Fmaj7), no compasso 12.

Novamente, é na segunda harmonização onde encontramos o uso de notas melódicas em extensões, configurando acordes mais densos, modalmente saturados. Logo de um início semelhante ao da primeira harmonização, com predominância de notas do acorde na melodia, o uso de extensões aumenta progressivamente, começando com a colocação da melodia na nona do acorde menor (c. 2, 3, 5) ou na décima-terceira menor do acorde alterado (c. 3). O uso da nona maior em acorde meio-diminuto (Dm7b5, c. 5) indica o uso do sexto modo da escala menor melódica, o lócrio 9. Este modo sobre o II grau de uma cadência II V de acorde menor é frequentemente usado no jazz como substituto do modo lócrio, dentro da prática de dissociação de modos utilizada no pensamento da *chord scale theory* (PEASE e PULLIG, 2001, p. 41). O seguinte acorde, Sol com sétima menor, nona menor e décima-terceira maior (G7b913), harmonizando as notas Fá e Mi, também pode ser visto como exemplo de uso de um modo dissociado, neste caso correspondendo ao quinto modo da escala maior harmônica, mixolídio b9, ou à escala simétrica dominante diminuta (dom-dim). Esta última também é sugerida pela harmonização da nota Dó com o acorde de Lá com sétima menor, décima-primeira aumentada e décima-terceira maior (A13#11, c. 7 e 11).

A partir do compasso 5 observamos um aumento no uso de extensões na melodia, com o uso das nonas maiores e aumentadas, décimas-primeiras justas e aumentadas e décimas-terceiras menores e maiores. O uso da décima-primeira aumentada no acorde maior com sétima maior, como nos compassos 6 e 10, indica o modo lídio, usado sobre o acorde napolitano; as nonas aumentadas são utilizadas no contexto da chamada escala alterada, sétimo modo da escala menor melódica (c. 6 e 10) ou da escala simétrica dominante diminuta (c. 7 e 11).

Mas é no penúltimo compasso onde observamos o emprego máximo do procedimento de saturação de acordes, com a harmonização de três notas seguidas como décimas-terceiras maiores de acordes menores com sétima menor; Ré sobre o acorde de Fá menor com sétima menor (Fm7), Sol sobre o acorde de Si bemol menor com sétima menor (Bbm7) e Fá sustenido sobre o acorde de Lá menor com

sétima menor (Am7). Se lembramos que o acorde menor com sétima menor é executado com a presença da nona maior e décima-primeira justa, como vimos na análise de *Balaio*, estamos na presença de uma sequência de três verticalizações do segundo modo diatônico puro, o modo dórico, com a duração de apenas uma colcheia cada, configurando assim o momento de maior densidade sonora da obra.

The image displays a musical score for the second harmony of "Música das Nuvens e do Chão". It consists of six systems of piano and piano accompaniment (Piano and Pno.) in 4/4 time. Each system shows a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef, with various chords and extensions indicated below the notes. Red numbers above the notes indicate specific intervals or extensions. The score concludes with a final chord in 7/4 time.

**System 1 (Piano):** Treble: 3 5 11 3 3 9 b5 1 5; Bass: Gmaj7, Fmaj7, F#m7(b5), B7(b9), Cmaj7, Fm7, Em7. Chords: Bbmaj7, Dm7, Am7, C#m7(b5), F#7(b9).

**System 2 (Pno.):** Treble: b3 9 5 b7 9 9 5 3 9 1 b7 13; Bass: Bm7, Cm7, F7(#11), Em7, Bbm7, Am7, Fm7, Bb13, Dm7(b5), G13(b9), Cmaj7, E7(#11), Dm7, Abmaj7.

**System 3 (Pno.):** Treble: 5 b5 13 7 #9 b3 9 b7 5; Bass: Dmaj7, F#m7(b5), Gmaj7, Ebmaj7, A13(#11), G#m7, Fm7, B7(#9), Cmaj7, Fm7, Em7.

**System 4 (Pno.):** Treble: 5 9 1 b3 11 b3 b13 9 7 b7 #9 b3 9 #11 3; Bass: Bbmaj7, Dm7, Am7, C#m7(b5), F#7(b9), Cmaj7, E7(#11), Dm7, Abmaj7.

**System 5 (Pno.):** Treble: 11 5 b5 13 7 #9 b3 9 b7 5 13 13 13 1 b3 #11 9; Bass: Dmaj7, F#m7(b5), Gmaj7, Ebmaj7, A13(#11), G#m7, Fm7, B7(#9), Emaj7, Fm7, Bbm7, Am7, E/G#, Am7, Eb13(#11), D7sus4.

**System 6 (Pno.):** Treble: b9; Bass: F#13(b9).

Figura 16: Relação entre notas da melodia e do baixo na segunda harmonia de “Música das Nuvens e do Chão”

Depois da segunda harmonização, temos a repetição da primeira harmonização com a modulação métrica a samba em 7/4, como já vimos. Na coda, com o *vamp* frígio em 7/4, vemos uma alternância entre notas do acorde e extensões na melodia, já que ambos os acordes harmonizam o mesmo arpejo de

Sol maior. A última nota da composição é harmonizada como fundamental do acorde do VI grau, Mi menor com sétima menor, encerrando-se assim com um repouso, ainda que fora do centro tonal da obra.

Figura 17: Relação entre notas da melodia e do baixo no *vamp* final de “Música das Nuvens e do Chão”

#### 4.5 Candango

A seguir analisaremos a obra “Candango”, presente no caderno *15 Scores* (2006). Gravada por Hermeto Pascoal no disco *Só Não Toca Quem Não Quer* (1987), encontramos na revisão somente mais uma gravação desta obra, pela Banda Jazz Sinfônica Diadema em seu disco *Brazzilidades* (2018), com participação do próprio Hermeto Pascoal na gravação.

Esta composição, que recebe a indicação de *bright xote* na partitura, é, de certa forma, uma exceção dentro desta pesquisa. Sua melodia é completamente tonal, construída dentro da escala de Sol maior. É, ao mesmo tempo, a composição que mais apresenta os traços cadenciais característicos do modalismo nordestino. Já que o tonalismo predomina mesmo nos gêneros da música nordestina que apresentam características modais, como o coco (TINÉ, 2008, p. 70), consideramos pertinente a análise aprofundada desta composição, já que nela observamos a harmonização com alguns procedimentos jazzísticos dos traços cadenciais e movimentos melódicos característicos do modalismo nordestino. Neste caso, podemos considerar que o fato da obra ser tonal<sup>83</sup> não a torna menos nordestina, e o convívio e fricção entre as musicalidades nordestina e do jazz pode ser observado em outra configuração.

##### 4.5.1 Análise melódica

Como fica evidente em um primeiro olhar sobre a análise melódica desta obra, o traço cadencial mais utilizado é o 6-5, aparecendo 14 vezes, inclusive sendo

<sup>83</sup> Como muitos outros xotes e baiões, como o já mencionado “Sebastiana” de Rosil Cavalcanti, “Xote das meninas” de Luiz Gonzaga e Zé Dantas ou “Qui nem jiló” de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira.

repetido oitava acima no compasso 32, sendo o movimento mais característico da peça. Outros traços cadenciais utilizados são 4-3, 6+1+3, 4+5, encerrando a seção tonal com a mais característica cadência do modalismo nordestino, 6+1.

**A** Arpejo 6 - 5 Arpejo 4 - 3 6 - 5  
 6 Arpejo  
 11 2. 6 - 5 Arpejo dom. com 9 Arpejo 6 - 5 1. Rep. 6 - 5  
 16 6 - 5 Arpejo dom. 6 - 5 + 3 **B** Arpejo com 6ª  
 20 Arpejo com 6ª Arpejo dom. Arpejo dom. Arpejo 6 - 5  
 24 Cromatismos Arpejo do IV 6 + 1 + 3 Arpejo Arpejo dom.  
 28 Arpejo 6 - 5 + 4 Arpejo dom. Arp. do IV Arpejo dom. 6 - 5 + 6 - 5  
 33 Arpejo 6 - 5 Arp. do IV 4+5 6 - 5 Arpejo dom. **C** Arp. dom. Arpejo com 6ª  
 38 Arpejo com 6ª Arpejo dom. Arpejo Arpejo  
 43 Arpejo com 6ª Arpejo Arpejo dom. Arp. do IV Arpejo  
**To Coda** **D.S. al Coda**  $\phi$   
 47 Arp. dom. 6 + 1 6 - 5 4 - 3

Figura 18: Análise melódica de “Candango”

Também observamos a utilização de outros recursos característicos da musicalidade nordestina, como a repetição de notas (c. 2, 11, 15-17, 25-26, 30, 34,

36-37, 41, 47 e 50-51) e o uso de arpejos. Neste caso, tratando-se de uma composição tonal, são utilizados o arpejo da tônica – tanto em tríade como com sexta maior, da quarta e o arpejo dominante da quinta. Apesar de a sétima maior (sensível) aparecer frequentemente na melodia, na maioria das vezes como terça do arpejo dominante da quinta, somente uma vez esta nota resolve na tônica, movimento forte característico da música tonal: na abertura da melodia, logo no primeiro compasso, e novamente na primeira casa da seção A, repetindo a primeira frase.

O *vamp* final, porém, é modal, construído sobre o 5º modo diatônico puro, mixolídio, no tom de Dó. Com a melodia em terças paralelas, observamos a sobreposição da cadência 6-5 com a cadência 4-3 na voz inferior.

#### 4.5.2 Análise harmônica

Na harmonização de “Candango” encontramos aquilo que Tiné chama de cadência modal (TINÉ, 2008, p. 156), ou seja, nos momentos cadenciais das frases, são utilizadas sequências de acordes que evitam a relação dominante-tônica. As utilizadas em “Candango” são as cadências –VIImaj I (c. 9 e 13), utilizando o acorde maior do sétimo grau rebaixado, empréstimo modal do modo mixolídio (ou seja, da região da subdominante); IV III (c. 3, 5, 11, 14, 27 e 31-32), cadência plagal com o uso do III grau como substituto do I; -IIImaj I (c. 4), cadência com a passagem direta do acorde napolitano ao I grau, sem a intermediação do dominante; II III (c. 22), semelhante à IV III, com o II lugar como subdominante na cadência; IV I (c. 25-26), cadência plagal; -VII IV (c. 43), cadência plagal sobre o IV grau; -VII VI (c. 32-33, 47), onde o sétimo grau rebaixado atua como acorde napolitano secundário do sexto grau; e, por último, uma das mais frequentes, Vsus I (c. 18, 23, 29, 35 e 48).

Apesar da cadência Vsus I realizar, no movimento de baixo, o caminho dominante-tônica, ela evita o movimento sensível-tônica através da suspensão da terça do acorde dominante. Sendo este acorde de terça suspensa construído comumente como uma tríade maior com baixo na segunda maior (ou uma tétrede maior com sétima maior com baixo na segunda maior), teríamos a construção do acorde de D7sus em “Candango” como um C/D ou Cmaj7/D; de certa forma, temos uma cadência plagal escondida dentro de uma cadência perfeita.

**A**

5

10

14

**B**

18

22

Figura 19: Análise harmônica de “Candango” (c. 1-25)

Os acordes dominantes são pouco frequentes nesta obra; na única aparição do V grau dominante (com nona menor, no c. 39), este resolve deceptivamente no IV grau. O único outro acorde dominante na obra é o substituto tritonal do dominante da

dominante (subV/V, c. 3 e 21), que resolve somente na sua primeira aparição. O baixo número de acordes dominantes e menor ainda quantidade de resoluções (apenas uma) contribui para o afrouxamento da direcionalidade da harmonia, e, aliado às cadências modais e à suspensão da terça no acorde do V grau, gera na audição da obra certa sensação modal, apesar da melodia tonal.

Também aparecem nesta harmonização os acordes compostos por sobreposição de tríades, notados como fração (uma cifra acima de outra), como a tríade de Ré sobre a tríade de Dó (c. 7). Este é um exemplo claro de saturação modal do acorde, já que a presença das duas tríades implica a simultaneidade de 6 notas distintas, configurando, nesse caso, a verticalização do 4º modo diatônico puro, o modo lídio. Na sequência de acordes do compasso 7, vemos como o acorde de Dsus7 (tocado como Cmaj7/D) se transforma no modo lídio verticalizado (D sobre C), repousando no acorde de Dó maior com sétima maior (Cmaj7), diminuindo assim a densidade sonora na resolução. Esta configuração de tríades sobrepostas também aparece sobre o terceiro grau rebaixado (-IIIImaj, c. 36), empréstimo modal do campo harmônico menor.

Alguns acordes mais distantes do campo harmônico também surgem nesta harmonização. Além dos acordes de empréstimo modal mais comuns (-IIIImaj, -VIImaj, Vm7, IVm7, -VIIImaj, -IIImaj), temos a aparição do acorde menor com sétima maior do I grau [Im(maj), c. 37], pertencente ao campo harmônico menor paralelo, e do acorde maior com sétima maior do VII grau (VIIImaj, c. 24). Este último acorde, muito distante do campo harmônico de Sol (região da dominante da dominante da relativa), provavelmente foi escolhido para completar a sonoridade lídia surgida pela relação entre o baixo em Fá sustenido e as duas notas cromáticas da melodia (Dó e Dó sustenido), já que não se encontra em relação funcional com nenhum dos acordes próximos.

As variações na densidade do ritmo harmônico cumprem papel importante em “Candango”. Com uma rítmica irregular, tendendo a antecipar o acorde que harmoniza as notas finais de frase, esta harmonização implica um movimento melódico nos baixos que, aliada a esta variedade rítmica, confere um caráter de contramelodia à linha de baixos. Observamos que, assim como em outras obras analisadas nesta pesquisa, ocorre um adensamento do ritmo harmônico à medida que a obra progride no tempo, tendo seu pico de densidade na seção B, onde

chegamos a ter uma sequência de 11 acordes em semínimas (c. 24-26), cada um harmonizando duas notas da melodia.

26  
I VI -VII<sup>maj</sup> -VI<sup>maj</sup> Vsus IV III VI -VII<sup>maj</sup> V<sup>m7</sup> II Vsus I  
G<sup>maj7</sup> E<sup>m7</sup> F<sup>maj7</sup> E<sup>b</sup><sup>maj7</sup> D<sup>7</sup><sup>sus</sup> D B<sup>m7</sup> E<sup>m7</sup> F<sup>maj7</sup> D<sup>m7</sup> A<sup>m7</sup> D<sup>7</sup><sup>sus</sup> G<sup>maj7</sup>

30  
-VII<sup>maj</sup> IV II Vsus IV III -VII<sup>maj</sup> VI -III<sup>maj</sup>  
F<sup>maj7</sup> C<sup>maj7</sup> A<sup>m7</sup> D<sup>7</sup><sup>sus</sup> D B<sup>m7</sup> F<sup>maj7</sup> E<sup>m7</sup> B<sup>b</sup><sup>maj7</sup>

34  
IV -VI<sup>maj</sup> IV Vsus I IV -III<sup>maj</sup> Im(maj) IV  
C<sup>maj7</sup> A<sup>b</sup><sup>maj7</sup> D C D<sup>7</sup><sup>sus</sup> G<sup>maj7</sup> D C Gm(maj<sup>7</sup>) C<sup>maj7</sup>(#11)

38  
I IV V(b9) -III<sup>maj</sup> VI -VII<sup>maj</sup> IV -VII<sup>maj</sup> VI II  
G<sup>maj7</sup> C<sup>maj7</sup> D<sup>7</sup>(b9) C B<sup>b</sup> E<sup>m7</sup> F<sup>maj7</sup> C<sup>maj7</sup> F<sup>maj7</sup> E<sup>m7</sup> A<sup>m7</sup>

43  
V<sup>m7</sup> -VII<sup>maj</sup> IV VI III IV II -III<sup>maj</sup>  
D<sup>m7</sup> G C<sup>maj7</sup> E<sup>m7</sup> B<sup>m7</sup> C<sup>maj7</sup> A<sup>m7</sup> C B<sup>b</sup>

46  
I VI IV IV -VII<sup>maj</sup> VI Vsus  
G<sup>maj7</sup> E<sup>m7</sup> D C<sup>maj7</sup> F<sup>maj7</sup> E<sup>m7</sup> D<sup>7</sup><sup>sus</sup>

49  
VI Vsus/II<sup>sus</sup> Isus II<sup>sus</sup> Isus II<sup>sus</sup> Isus  
E<sup>m7</sup> D<sup>7</sup><sup>sus</sup> C<sup>sus7</sup> D<sup>7</sup><sup>sus</sup> C<sup>7</sup><sup>sus</sup> D<sup>7</sup><sup>sus</sup> C<sup>7</sup><sup>sus</sup>

To Coda D.S. al Coda

Figura 20: Análise harmônica de “Candango” (c. 26-51)

Justamente neste momento, no compasso 25, ocorre a aparição do acorde mais distante, o sétimo grau maior com sétima maior (VII<sup>maj</sup>), algo que já observamos em outras análises e contribui para gerar uma sorte de clímax na composição. A seção C, apesar de iniciar com o acorde do I grau menor com sétima menor, corresponderia então a uma seção de retorno ao centro tonal, com um ritmo harmônico menos denso e acordes progressivamente mais próximos ao campo harmônico.

Logo da repetição do tema, tem lugar o *vamp* modal onde ocorrem os improvisos. Neste, desloca-se o centro para a região da subdominante, sendo a cadência construída com dois acordes com sétima menor e terça suspensa em movimento paralelo de segunda maior (D7<sup>sus</sup> C7<sup>sus</sup>), implicando o modo mixolídio de Dó. Logo do improviso de Hermeto Pascoal, o tema é reexposto, sem repetição, e no mesmo *vamp* aparece a melodia da coda, com a qual ocorre um *fade-out* logo de um *accelerando*.

Destaca-se nessa harmonização a predominância de quatro tipos de acorde: maior com sétima maior, menor com sétima menor, sobreposição de tríades maiores com um tom de distância e de sétima menor com terça suspensa; apenas 5 acordes em toda a harmonização não se enquadram nestas tipologias. Apesar de não ter o mesmo destaque que em outras obras, os movimentos paralelos de acordes do mesmo tipo são outro recurso que aparece nesta harmonização (c. 4, 9, 11-12, 13, 15-16, 22, 24, 26, 33-34 e 36), ainda que entre acordes próximos do campo harmônico.

#### 4.5.3 Relação entre notas da melodia e acordes

Neste terceiro nível de análise de “Candango”, da relação entre notas da melodia e baixos dos acordes, observamos a recorrência de algo já observado nas análises das obras anteriores: a predominância de notas do acorde nos pontos de acento ou repouso melódico no início da obra. Na seção A, antes do *ritornello*, é apenas no acorde de sobreposição de tríades maiores (Ré sobre Dó, c. 7) que surgem as primeiras extensões na melodia, coincidindo com a tríade superior de Ré maior. No acorde seguinte, de Dó maior com sétima maior (C<sup>maj7</sup>), estas notas (Fá sustenido e Ré, décima-primeira aumentada e nona, respectivamente) são mantidas, gerando a saturação do modo lídio também neste acorde; o acorde de Fá maior com

sétima maior (Fmaj7, c. 9) também aparece como um modo lídio verticalizado, já que harmoniza sua décima-terceira maior e décima-primeira aumentada.

**A**

1 9 3 b3 b3 5 b7 3 b3 13 5 1 3 5 3 3

5 3 b7 b3 3 b3 b13 1 b3 b7 13 5 1 9 #11 3 9 #11 3 9 b7 13 5 13 #11 9 7 5

10 1 1 9 3 3 3 5 3 b3 b3 11 5 3 9 3 #11 13 5 13

14 5 3 1 3 b3 b3 b3 5 13 13 13 5 5 5 13 7 7 13 9 9 3 #11 #11 3 9

**B**

18 b7 5 3 1 9 1 3 b7 b7 7 5 3 9 13 7 13 #11 9 7 13 13 13 13 #11 3 9

22 #11 3 9 7 13 11 11 b3 7 5 9 5 3 #11 5 b3 9 9 b3 9 b7 5 b7 5 7 3 5

Figura 21: Relação entre notas da melodia e do baixo em “Candango” (c. 1-25)

Logo da repetição, alguns compassos com alternância entre notas do acorde e extensões (c. 11-18) dão lugar à seção B, a mais densa da obra. Nesta, observamos a predominância de extensões a partir de seu segundo compasso (c. 22), com a verticalização do modo lídio nos acordes de Fá maior com sétima maior (Fmaj7, c. 22 e 26), tríade de Ré maior sobre tríade de C maior (c. 23), Si bemol maior com sétima maior (Bbmaj7, c. 24) e tríade de Dó maior sobre tríade de Si bemol maior (c. 36). O modo dórico aparece verticalizado no acorde de Lá menor com sétima menor (Am7, c. 22).

Além das saturações modais de acordes, observamos o uso de extensões em diversos outros acordes; assim, vemos o uso da décima-primeira justa em acordes menores (c. 22, 27, 29 e 32); da décima-terceira maior em acordes maiores ou dominantes (c. 21, 26 e 32); da décima-primeira aumentada em acordes maiores (c. 24, 26, 31, 33-36); e da nona maior em todos os tipos de acorde utilizados (c. 20-25, 27, 31, 35-36). Devido aos tipos de acorde utilizados, não encontramos nesta harmonização a presença das nonas menor e aumentada ou da décima-terceira menor.

Na seção C, observamos uma diminuição da frequência de extensões; ainda assim, aparecem alguns acordes saturados, como o Fá maior com sétima maior (Fmaj, c. 41), tríade de Sol maior sobre tríade de Fá maior (c. 43), tríade de Dó maior sobre tríade de Si bemol maior (c. 45), Dó maior com sétima maior (c. 47), Ré menor com sétima menor (c. 43) e Lá menor com sétima menor (c. 45). Os modos utilizados para saturação nesta obra são unicamente o modo dórico e o modo mixolídio. O acorde de Sol menor com sétima maior [Gm(maj7)] não inclui a sexta, não completando a escala, que poderia ser, portanto, a menor melódica ou a harmônica; a presença constante da nota Mi na melodia, assim como nos acordes próximos, inclina a balança para a primeira opção.

Rumo ao final da seção C aumenta a alternância entre notas do acorde e extensões, indicando um relaxamento da densidade sonora que dá lugar à repetição, na primeira vez, e ao *vamp* modal, na segunda. A melodia do *vamp* só é executada, no entanto, na coda, depois do improviso de Hermeto Pascoal e a reexposição do tema. Com a mudança de modo na melodia, a obra encerra-se com os repousos melódicos novamente ocorrendo em notas do acorde, ainda que, mais uma vez, não estejam construídos sobre o centro tonal da composição.

26 3 5 b7 b3 #11 13 7 3 5 1 3 5 9 11 b3 5 b3 7 13 b7 11 b3 1 3 1 3

2 30 3 5 3 3 3 5 3 5 3 b3 b7 3 5 #11 9 11 b3 7 13 5 b7 b3 #11 3

34 7 5 3 3 #11 #11 13 #11 9 5 13 #11 9 9 #11 #11 5 7 9 11 3 5 5 7

38 3 5 3 9 b7 5 3 #11 13 9 5 b7 b3 9 7 13 5 #11 5 5 3 13 13 #11 b7 5 b3 5 5 11 b3 9

43 11 9 11 13 13 #11 3 b7 b3 5 b7 13 #11 3 11 13 1 9 #11 13

46 3 5 1 3 11 b3 #11 3 9 #11 13 7 9 b3

49  $\phi$  b3 b3 3 9 b7 b7 5 b7 5 5 1 1 1 b7 5 5 3 5 b3 3

Gmaj7 Em7 Fmaj7 Ebmaj7 D7sus D Bm7 Em7 Fmaj7 Dm7 Am7 D7sus Gmaj7

Fmaj7 Cmaj7 Am7 D7sus D Bm7 Fmaj7 Em7 Bbmaj7

Cmaj7 Abmaj7 D D7sus Gmaj7 D C Gm(maj7) Cmaj7(#11)

Gmaj7 Cmaj7 D7(b9) C Em7 Fmaj7 Cmaj7 Fmaj7 Em7 Am7

Dm7 G Cmaj7 Em7 Bm7 Cmaj7 Am7 C

Gmaj7 Em7 D Cmaj7 Fmaj7 Em7 D7sus

Em7 D7sus Csus7 D7sus C7sus D7sus C7sus

**To Coda** **D.S. al Coda**

Figura 22: Relação entre notas da melodia e do baixo em “Candango” (c. 26-51)

## 4.6 Forró em Santo André

A próxima obra a ser analisada será “Forró em Santo André”, cuja transcrição em formato *leadsheet* aparece em *15 Scores*. Gravada por Hermeto Pascoal no disco *Ao vivo Montreux Jazz* (1979), também foi gravada, em versão com letra, por Glorinha Gadelha<sup>84</sup> em *Segredos da Palavra Manhã* (1983); esta cantora e letrista também havia colocado letra e gravado “Música das Nuvens e do Chão”.

“Forró em Santo André” tem a indicação na partitura de *1st x as xote, 2nd x as baião*. Ainda assim, somente a seção A é executada por Hermeto Pascoal e Grupo como xote; já na seção B a bateria acompanha com um ritmo de baião dobrado, e a partir da seção C o andamento é acelerado e a composição é reexposta integralmente no ritmo de baião.

A seção de improvisos de “Forró em Santo André” ocorre sobre um *vamp* modal dórico de três acordes, e é bastante longa na gravação do disco *Ao vivo Montreux Jazz*, ocupando aproximadamente 5 minutos dos 7:31 de duração que tem a gravação. Logo dos improvisos, não ocorre reexposição do tema, sendo tocada somente a melodia que corresponde à seção D por três vezes; um pequeno momento de *free jazz* encerra a gravação.

### 4.6.1 Análise melódica

A melodia de “Forró em Santo André” está composta de quatro seções distintas. As duas primeiras seções estão construídas sobre o quinto modo diatônico híbrido, o mixolídio com quarta aumentada<sup>85</sup>, apresentando uso de arpejos, repetições de notas e os traços cadenciais 6+1+3 (na primeira casa de A), 6+1 (na segunda casa de A e de B) e #4-3 (na segunda casa de B). Já na segunda casa de B, temos a aparição do arpejo da segunda do modo (Dó maior com sétima menor), anunciando a seguinte seção, que terá caráter modulatório através do uso de movimentos paralelos.

Na seção C, o uso de arpejos maiores com sétima menor em movimento paralelo de segundas maiores ascendentes leva a uma desestabilização do centro

<sup>84</sup> Vale mencionar que Glorinha Gadelha foi esposa de Sivuca, colega de Hermeto Pascoal no Trio O Mundo Pegando Fogo, tendo a amizade entre Sivuca e Hermeto estendido-se à cantora.

<sup>85</sup> Este modo, quarta rotação da escala menor melódica, é talvez o mais “exótico” dos modos utilizados na música nordestina, aparecendo especialmente em melodias de cantoria ou repente (TINÉ, 2008, p. 77).

tonal, com o uso sucessivo dos arpejos de Dó maior com sétima menor, Ré maior com sétima menor e Mi maior com sétima menor (c. 13-15). O arpejo de Sol maior com sétima menor dá lugar à passagem mais ambígua com a alternância dos arpejos de Sol maior com sexta maior e Si bemol maior com sexta maior (c. 19-20), sugerindo uma tonalidade flutuante entre Sol e Si bemol.

Esta ambiguidade dá lugar a uma nova seção, construída sobre o 2º modo diatônico puro, o modo de Dó dórico. Nesta seção, as semicadências apresentam final 5-3, enquanto a cadência final utiliza o movimento 1+3. Construída na forma a-a', é interessante notar como ocorre uma ampliação interválica na frase final, com um intervalo de sexta em lugar do intervalo de quinta usado anteriormente (c. 24-25).

The musical score is presented in five systems, each with a lettered section label (A, B, C, D) and descriptive annotations in red text above the notes:

- System 1 (Measures 1-6):** Labeled **A**. Annotations: "Arpejo", "Arpejo", "Arpejo", "6 + 1 + 3", "1.", "2.", "(+ 1)", "Arpejo".
- System 2 (Measures 7-11):** Labeled **B**. Annotations: "Arpejo", "Arpejo", "#4 - 3", "Arpejo", "Arpejo Arp. da 2ª 6+1", "1.", "2.".
- System 3 (Measures 12-16):** Labeled **C**. Annotations: "Arpejo da 2ª", "Arpejo T Acima", "Arpejo T acima", "Rep. de notas".
- System 4 (Measures 17-21):** Labeled **D**. Annotations: "Arpejo", "Arpejo", "Arpejos com 6ª em movimento paralelo", "5 - 3".
- System 5 (Measures 22-25):** Annotations: "Arpejo", "5 - 3", "Arpejo", "Amp. int.", "5 - 3", "Arpejo", "1 + 3".

Figura 23: Análise melódica de “Forró em Santo André”

#### 4.6.2 Análise harmônica

Na harmonização de “Forró em Santo André” encontramos alguns dos procedimentos mais radicais de ampliação/dissolução da direcionalidade tonal entre as obras analisadas. Assim, já na primeira seção A temos a utilização de acordes de regiões próximas como o VII grau menor, II grau maior com sétima menor e V grau maior com sétima maior, da região da dominante, e os acordes de empréstimo modal do V grau menor com sétima menor, –VI grau maior com sétima maior e –VII

grau maior com sétima maior. Mas é na primeira casa (c. 5) que encontramos a aparição de um acorde muito mais distante, o +IV grau menor com sétima menor, relativo menor do relativo menor (VI/VI). Sua aparição isolada, assim como o movimento cromático do baixo, nos leva a supor que sua escolha foi orientada pela relação entre o contorno melódico da linha de baixos e sua relação com a melodia através da técnica do *grip*; a partir da escolha da nota do baixo, o acorde menor veio a completar a sonoridade daquele acorde, que sofre um movimento paralelo cromático para o próximo acorde, o V grau menor.

A seção A encontra-se claramente dentro do campo harmônico de Si bemol, tonalidade da melodia, ainda que bastante ampliado. É na seção seguinte onde começamos a ver uma ambiguidade do centro tonal, que antecipará o ocorrido com a linha melódica na seção C. Apesar da linha melódica manter-se em Si bemol, a partir do movimento paralelo descendente de acordes dominantes (c.7) vemos o centro tonal flutuar para a tonalidade de Sol maior. Ainda que os acordes utilizados sejam bastante distantes, com o uso de duas tríades não-diatônicas sobre baixos diatônicos (c. 8), são as fundamentais dos acordes que nos dão a indicação do centro tonal. Tanto na casa 1 quanto na casa 2 da seção B vemos o uso de acordes em comum entre os dois campos, que possibilitam o regresso da tonalidade de Si bemol na repetição e no início da seção C.

As duas tríades não-diatônicas sobre baixos diatônicos merecem uma maior atenção de nossa parte. A primeira, tríade de Dó sustenido maior com baixo em Ré (C#/D) configura um acorde diminuto com sétima maior, construído sobre o V grau de Sol. O segundo acorde, na verdade uma tétrade não diatônica sobre baixo diatônico, composto de um Fá sustenido maior com sexta com baixo em Dó (F#6/C) indicaria uma verticalização do modo lócrio, ou da escala alterada (7º modo da escala menor melódica) sem sua quarta diminuta; seu uso mais frequente por parte de Hermeto Pascoal nos inclina a compreender este acorde da segunda forma. Também vemos novamente o uso da resolução de um acorde alterado um semitom acima (c. 9), dentro de mais uma sequência de movimento paralelo de acordes do mesmo tipo.

Na terceira seção C, quando a melodia sai da tonalidade de Si bemol para, através de movimentos paralelos, flutuar entre os campos de Si bemol e Sol, observamos uma harmonização relativamente mais simples, com ritmo harmônico menos denso e movimento paralelo simultâneo ao da melodia.

**A** §

Piano

VI VII<sup>m</sup>  
G<sup>m7</sup> A<sup>m7</sup>

I<sup>7</sup> II<sup>7</sup> I<sup>7</sup>  
B<sup>b13</sup> C<sup>13</sup> B<sup>b13</sup>

III III I  
D<sup>m7</sup> D<sup>m/C</sup> B<sup>b</sup>maj<sup>7</sup>

4

Pno.

IV II/V V<sup>maj</sup> -VI<sup>maj</sup> +IV<sup>m</sup> V<sup>m</sup> V/VI V/VI VI -VII<sup>maj</sup>  
E<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> G<sup>7</sup>sus<sup>4</sup> F<sup>maj</sup>7 A<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> Em<sup>7</sup> F<sup>m7</sup> D/F<sup>#</sup> D/C G<sup>m7</sup> A<sup>b</sup>maj<sup>7</sup>

7

**B**

Pno.

I<sup>7</sup> -VII<sup>7</sup> VI<sup>7</sup>=I<sup>7</sup> -VII<sup>7</sup> V\* IV\* I II Im III<sup>7</sup> +IV<sup>7</sup> V  
B<sup>b7</sup> A<sup>b7</sup> G<sup>7</sup> F<sup>7</sup> C<sup>#</sup>/D F<sup>#</sup>/C G/B A<sup>m9</sup> G<sup>m9</sup> B<sup>7</sup>(<sup>#9</sup>) C<sup>#7</sup>(<sup>#9</sup>) D<sup>7</sup>(<sup>#9</sup>)

10

Pno.

subV/-VI -VI=IV IV=II -VI=IV V<sup>m7</sup>=III IV=II<sup>maj</sup> -II=-VII<sup>maj</sup>  
E<sup>7</sup>sus<sup>4</sup> E<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> C<sup>7</sup>sus<sup>4</sup> E<sup>b</sup>maj D<sup>m9</sup> C<sup>maj</sup>7 A<sup>b</sup>maj<sup>7</sup>

12

**C**

Pno.

I<sup>7</sup> II<sup>7</sup> III<sup>7</sup> V/VII V/III  
B<sup>b13</sup> C<sup>13</sup> D<sup>13</sup> E<sup>13</sup> A<sup>13</sup> A<sup>7</sup>(<sup>b13</sup>)

17

Pno.

V/VI VI<sup>7</sup>=I<sup>7</sup> V<sup>m7</sup> I<sup>7</sup> I<sup>7</sup> I<sup>7</sup> I<sup>7</sup>=VII  
D<sup>13</sup> G<sup>13</sup> D<sup>m9</sup> G<sup>13</sup> B<sup>b13</sup> G<sup>13</sup> B<sup>b13</sup>

Figura 24: Análise harmônica das seções A, B e C de “Forró em Santo André”

Nesta seção, todos os acordes são do tipo maior com sétima menor e décima-terceira maior, à exceção do acorde de Lá maior com sétima menor e

décima-terceira menor (A7b13, c. 16), que desce cromaticamente de sua décima-terceira maior, e do acorde de Ré menor com sétima menor (Dm7, c. 18); em todos os compassos da seção, à exceção do compasso 16, o acorde corresponde exatamente ao arpejo executado na melodia. Assim, a ambiguidade que aparecia entre melodia (em Si bemol) e harmonização (em Sol) na seção anterior B é transladada para o interior da melodia, acompanhada sem divergências pela harmonização.

Na última seção D, vemos o estabelecimento de um novo centro tonal de Dó menor, em concordância com sua melodia. Nesta seção todos os acordes pertencem ao campo harmônico de Dó menor; apesar de o modo dórico ser utilizado na melodia, os acordes do VI, IV e VII graus correspondem ao campo harmônico da escala menor natural; somente o II grau menor com sétima menor (oriundo do campo da escala menor melódica ou do próprio modo dórico) inclui a nota Lá, sexta maior de Dó e nota característica do modo dórico. O *vamp* utilizado para a seção de improvisos (c. 30-31) consiste na repetição dos três primeiros acordes da seção D, formando uma progressão III II I em Dó menor.

The musical score for piano (Pno.) is divided into three systems. The first system, starting at measure 21 and ending at measure 24, is marked with a box containing the letter 'D'. It features a melodic line in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand. The chords are labeled as III (Ebmaj), II (Dm7), I (Cm7), VI (Abmaj7), and IV (Fm7). The second system, starting at measure 25 and ending at measure 28, is marked 'To Coda'. It continues the melodic line and harmonic accompaniment, with chords labeled as Vm7 (Gm9), II (Dm9), IV (Fm9), VIIsus (Bb7sus4), and I (Cm7). The third system, starting at measure 29 and ending at measure 31, is marked 'D.S. al Coda' and shows a progression of III (Ebmaj), II (Dm7), and I (Cm7). The time signature is 3/4 throughout.

Figura 25: Análise harmônica das seções D e de improviso de “Forró em Santo André”

O tratamento do ritmo harmônico em “Forró em Santo André” também merece nossa atenção. Desde seu uso como apoio à melodia na seção A, com uma rítmica

que sugere a construção de um baixo com contorno melódico cantável e quase contrapontístico, vemos uma densificação na seção B, com caráter regular de um acorde por colcheia. A seção C, a mais ambígua na melodia, é também a de ritmo harmônico menos denso, com um acorde por compasso até o compasso 18, onde este é duplicado para conter um acorde por semínima. Por último, na seção D temos o retorno da rítmica dos acordes como apoio da melodia, novamente formando uma linha de baixos melódica que contrasta com a melodia.

#### **4.6.3 Relação entre notas da melodia e acordes**

Neste terceiro nível de análise, onde observamos a relação interválica entre as notas da melodia e os baixos dos acordes, vemos algo recorrente nas obras de Hermeto Pascoal já analisadas nesta dissertação: o predomínio das notas de acorde em pontos de acento ou repouso melódico no início da obra. Assim, na primeira seção, temos somente um acorde que aparece saturado modalmente; o acorde de Fá menor com sétima menor (Fm7, c. 5). Ainda assim, esta nota é mantida na melodia, aparecendo inicialmente como sétima menor do acorde de Mi menor com sétima menor, e sua duração de apenas uma colcheia não permite que se escute claramente a verticalização do modo dórico resultante.

É na segunda seção, no entanto, onde vemos uma maior utilização de extensões, ainda que não tão intensa quanto em outras obras analisadas nesta dissertação; o acorde de Lá bemol maior com sétima maior da casa 2 da seção A (Abmaj7, c. 6) é o primeiro em ser claramente saturado, com as notas da melodia correspondendo à nona, décima-primeira aumentada e décima-terceira maior, realizando a verticalização do 4º modo diatônico puro, o modo lídio. O uso da nona aumentada e quinta diminuta no acorde de Si com sétima e nona aumentada (B7#9, c. 9) corresponde à verticalização da chamada escala alterada, sétimo grau da escala menor melódica. Além desses exemplos de saturação modal de acordes, também observamos o uso de extensões em momentos de acentuação, como as nonas aumentadas do compasso 9, nona menor no compasso 7, décima-terceira maior no compasso 7 e nona maior no compasso 10. Este uso mais intenso de extensões corresponde à seção onde se configura a ambiguidade entre a tonalidade da melodia, em Si bemol, e o campo harmônico de Sol maior que a harmoniza.

**A**      b7 5 11 1 1 3 4 3 9 1 3      b3 9 11 b3 9 3 5 #11

Piano

Gm7 Am7      Bb13 C13 Bb13      Dm7 Dm/C Bbmaj7

4      5 5 5 b7 7 5 7 9      b7 13 1 1      b3 9 #11 13

Pno.

Ebmaj7 G7sus4 Fmaj7 Abmaj7      Em7 Fm7 D/F# D/C      Gm7 Abmaj7

**B**      1 1 3 9 b9 1 13 1      b5 b5 b7 b13 1 b7 5 11      b3 b3 #9 b5 #9 3 #9 1

Pno.

Bb7 Ab7 G7 F7      C#/D F#6/C G/B Am9      Gm9 B7(#9) C#7(#9) D7(#9)

10      b7 7      b7 9 4      5 5 1 b3 3 1 7 9      1      5 #11 3

Pno.

E7sus4 Ebmaj7 C7sus4      Ebmaj Dm9 Cmaj7 Abmaj7      Bb13

**C**      3 1 1 3 3 5 5 b7 5 1 1 3 3 5 5 b7 5 1 1 3 3 5 5 b7 3 3 9 9 1 1 b7 b7

Pno.

C13      D13      E13      A13 A7(b13)

17      3 1 3 5 b7 5 3 1      3 1 3 5 b7 5 b3 1      13 5 3 1 13 5 3 1      13 5 3 1 13 5 3 1

Pno.

D13      G13 Dm9      G13 Bb13      G13 Bb13

**D**      5 #11 5 11 b3      3 3 5 9 1 1 b7 5 #11 5 11 b3      3 3 5 9 1 1 b7

Pno.

Ebmaj Dm7 Cm7      Abmaj7 Fm7      Ebmaj Dm7 Cm7      Abmaj7 Fm7

Figura 26: Relação entre notas da melodia e do baixo em “Forró em Santo André” (c. 1-24)

Porém, na terceira seção, onde a melodia incorpora a ambiguidade entre as tonalidades de Si bemol e Sol, vemos um retorno à predominância de notas do

acorde na melodia, gerando assim blocos sonoros menos densos. Isto ocorre como consequência do acorde harmonizar o arpejo utilizado em cada caso, e consideramos que esta densidade sonora mais baixa (com menor quantidade de notas em simultâneo) colabora para a clareza da passagem, evidenciando os movimentos paralelos de acordes e de melodia.

A predominância de relações de nota de acorde entre a melodia e os baixos é repetida na quarta e última seção. Somente o acorde de Sol menor com sétima menor (Gm7, c. 25) recebe uma extensão em posição acentuada, a décima-primeira justa. A nota final da composição corresponde à terça menor da tonalidade da seção (Dó menor); porém, na gravação de referência do disco *Ao vivo Montreux Jazz*, esta resolução não é mantida, dando lugar a uma pequena coda no estilo do *free jazz*, que por suas características de improvisação livre não aparece na transcrição feita por Jovino Santos Neto em *15 Scores*.

Figura 27: Relação entre notas da melodia e do baixo em “Forró em Santo André” (c. 25-28)

#### 4.7 Lá na Casa da Madame Eu Vi

A seguinte obra a ser analisada é “Lá na Casa da Madame Eu Vi”, presente no caderno de partituras *15 scores* e gravada no disco *Hermeto Pascoal e Grupo* (1982), com participação de Heraldo do Monte. Esta obra também foi gravada pelo grupo Barbatuques no disco *Ayú* (2015) arranjada para percussão corporal e vozes, característica deste grupo, com participação do próprio Hermeto Pascoal e Aline Morena<sup>86</sup>. Também foi gravada pelo cantor Becca Lopes em seu disco *Pra... Z* (1992), em versão com letra e com participação de Jovino Santos Neto.

“Lá na Casa da Madame Eu Vi” tem a indicação de bright baião na partitura, e é executada inteiramente neste ritmo, sem modulações métricas ou mudanças de gênero. Na gravação de Hermeto Pascoal e Grupo (1982), é tocada inteiramente na forma apresentada na partitura; logo do improviso de Hermeto no *vamp* final, é

<sup>86</sup> Um vídeo documenta o processo de gravação de “Lá na casa da madame eu vi” pelo grupo Barbatuques com a participação de Hermeto Pascoal e Aline Morena. O vídeo se encontra disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=MwYbpiovzNA>. Acesso em 02/07/2019 às 14:29.

reexposta, sendo tocada somente uma vez a seção A e duas vezes a seção B. O *vamp* é executado novamente, uma vez em cada variação, encerrando-se no acorde de sobreposição de tríades de Dó maior sobre Ré maior.

#### 4.7.1 Análise melódica

A melodia de “Lá na Casa da Madame Eu Vi” está construída sobre o 5º modo diatônico (mixolídio) sobre a fundamental Ré, tanto em sua forma pura como híbrida (mixolídio com 4ª aumentada ou lídio com 7ª menor, quarto modo da escala menor melódica). Não há diferenças de material melódico entre as seções A e B, aparecendo as duas versões do modo mixolídio, puro e híbrido, em ambas as seções.

Encontramos nesta melodia o uso dos traços cadenciais característicos dos procedimentos modalizadores. Sua aparição ocorre nas semicadências 3+4+5 (c. 2), 3+#4+5 (c. 6), 6+3 (c. 9), 6-5 (c.15), 5-4 (c.19) e 3-2-1+3 (c. 23) e nas cadências 5-4-3 (c. 4), 6+1 (c. 11 e 25), b7-5 (c. 17), 3+5 (c. 21) e 3-2-1 (c. 25).

The image shows a musical score in 2/4 time, consisting of five staves of music. Red annotations above the notes indicate specific melodic patterns and techniques:

- Staff 1: Measures 1-4. Annotations:  $3 + 4 + 5$  (measures 2-4),  $5 - \#4 - 3$  (measures 3-4).
- Staff 2: Measures 5-8. Annotations:  $3 + \#4 + 5$  (measure 6), Arpejo da 2ª (measures 7-8),  $6 + 3$  (measure 8), Rep. de notas (measures 7-8).
- Staff 3: Measures 9-10. Annotations:  $6 + 1$  (measure 10),  $7 \ 6 - 5$  (measures 9-10), Arpejo (measures 9-10).
- Staff 4: Measures 11-14. Annotations:  $b7 - 5$  (measure 11), Arpejo (measures 12-13),  $5 - 4$  (measure 13), Arpejo da 4ª (measures 13-14),  $3 + 5$  (measure 14).
- Staff 5: Measures 15-18. Annotations:  $3 - 2 - 1 + 3$  (measures 15-16), Rep. de notas (measures 17-18),  $6 + 1$  (measure 18),  $3 - 2 - 1$  (measures 17-18).

Figura 28: Análise melódica de “Lá na Casa da Madame Eu Vi”

A seção A está composta de duas frases de dois compassos em formato pergunta e resposta, seguida de duas frases de três compassos também em formato

de pergunta e resposta. Já a seção B compõe-se de frases regulares de dois compassos, em formato pergunta e resposta.

A presença da sétima maior (Do#) nos compassos 7 e 15 não compromete o caráter modal da melodia, já que não se realiza como sensível (resolvendo de maneira ascendente na fundamental), senão que sempre conduz à sexta do modo por grau conjunto descendente. Também observamos o uso de arpejos da segunda (c. 7), fundamental (c. 16 e 18), quarta (c. 20) e sexta (c. 24-25), assim como o uso de repetição de notas (c. 7, 10, 22 e 24-25), característicos da linguagem modal nordestina.

#### **4.7.2 Análise harmônica**

Na harmonização da obra nos encontramos com procedimentos que pertencem à tipologia não-funcional. A seção A da obra contém acordes com baixos diatônicos do campo harmônico de Re, incluídos aí o sétimo grau natural e abaixado (Do# e Do), o terceiro natural e abaixado (Fa# e Fa), além do segundo grau abaixado (Mib), de tipo napolitano. A presença das duas sétimas e terças no baixo aponta para um hibridismo da escala-mãe sobre a qual são construídos os acordes, utilizando os acordes derivados dos campos harmônicos de Ré maior, mixolídio e dórico. No entanto, o tipo de acorde construído sobre esses baixos muitas vezes não corresponde ao esperado pelo campo harmônico, correspondendo ao tipo de afastamento definido por Paulo Tiné (TINÉ, 2014a, p. 48) como Picardia, como nos casos do VI7M, V7M, II7M, VIIsus4, VI sus4 e IVsus4.

No final da seção aparecem dois acordes construídos a partir da sobreposição de tríades não-diatônicas (TINÉ, 2014a, p. 116) nos compassos 13 e 14, primeiramente com a tríade de Ré sobreposta à de Mi bemol (gerando um acorde que sugere o sexto modo da escala menor harmônica, lídio com nona aumentada) e logo com a tríade de Mi bemol com baixo em Ré, configurando uma terceira inversão do acorde napolitano (-II). A relação Dominante-Tônica parece ser evitada nesta harmonização, com a transformação dos tipos de acordes da única cadência tonal IV-V-I (IV e Vsus, I/II-) evitando a aparição do trítone e sua resolução. É digno de nota como Hermeto harmoniza toda a seção A da obra com somente quatro tipos de acordes (maior com sétima maior, menor com sétima menor, de sétima com terça suspensa e sobreposição de tríades), sugerindo uma busca de

harmonizações a partir de um repertório fixo de *voicings*, semelhante à técnica de harmonização jazzística do *grip* (MILLER, 1996, p. 50).

A seção B tem características semelhantes à da seção A, com a inclusão do baixo em Si bemol, pertencente ao campo harmônico de Ré menor natural (c. 19) e a aparição de um novo tipo de acorde, o meio-diminuto (c. 24). As sobreposições da tríade de Si bemol maior sobre Dó maior e Dó maior sobre Ré maior (c. 25) representam a aparição de um novo tipo de sobreposição, correspondendo à verticalização do 5º modo diatônico puro, o modo mixolídio, com a presença simultânea da terça maior e quarta justa. Nesta seção vemos uma radicalização do processo de Picardia sobre baixos diatônicos, aparecendo acordes mais distantes do campo harmônico como Dó# com sétima maior (c. 22), através de movimentos paralelos de acordes do mesmo tipo (c. 20-22). Novamente a direcionalidade da harmonia é diluída pela supressão do trítone no acorde dominante e resolução inesperada do mesmo em acorde do mesmo tipo meio tom acima (c. 24-25), após uma progressão II-V.

Na situação mais claramente tonal da peça, o acorde do V grau novamente aparece com terceira suspensa, resolvendo primeiramente sobre I (c. 26) e logo sobre a terceira inversão do II- napolitano (c. 28), dando lugar ao *vamp* sobre o qual ocorre o improviso assoviado de Hermeto. Este *vamp*, que também serve como breve introdução à obra, está construído sobre três acordes, dois pertencentes à mesma verticalização do sexto modo da escala menor harmônica, modo lídio com 9ª aumentada (Ré maior sobre Mi bemol maior e Si maior sobre Dó maior) e o último sendo o acorde da tônica da peça, correspondente à verticalização do modo de Ré mixolídio (tríades de Dó maior sobre Ré maior).

Novamente, em “Lá na Casa da Madame Eu Vi”, o ritmo harmônico ocupa um papel importante na composição da obra. De maneira semelhante à vista em “Forró em Santo André”, as mudanças de acordes ocorrem em uma rítmica que apoia a melodia no início da obra, com densidade crescente na parte final da seção A. O uso de um acorde por nota na figura rítmica do *tresillo*, característica do acompanhamento do gênero baião, perpassa as duas seções da composição, servindo como repouso; a densificação, com dois acordes por tempo vista na seção B, acompanha o uso de acordes mais distantes do campo harmônico, assim como o aumento da densidade do bloco sonoro.

-II\* -VII\* Isus      -II\* -VII\* Isus      -II\* -VII\* Isus  
**A**  
 5 VI -VIImaj I      -IIIImaj      I IIsus/VI VImaj      Vmaj  
 Bm<sup>7</sup> Cmaj<sup>7</sup> Dmaj<sup>7</sup>      Fmaj<sup>7</sup>      Dmaj<sup>7</sup> C<sup>#</sup>7sus Bmaj<sup>7</sup>      Amaj<sup>7</sup>  
 9 VImaj Vmaj I      -VIIImaj      I IImaj      IV III I  
 Bmaj<sup>7</sup> Amaj<sup>7</sup> Dmaj<sup>7</sup>      Cmaj<sup>7</sup>      Dmaj<sup>7</sup> Emaj<sup>7</sup>      Gmaj<sup>7</sup> F<sup>#</sup>m<sup>7</sup> Dmaj<sup>7</sup>  
 13 IIsus/VI VIsus      IVsus Vsus -II\*      I\*      VIIImaj Vm7 I      -VIIImaj  
 C<sup>#</sup>7sus B<sup>7</sup>sus      G<sup>7</sup>sus A<sup>7</sup>sus      D      Eb      Cmaj<sup>7</sup> Am<sup>7</sup> Dmaj<sup>7</sup>      Cmaj<sup>7</sup>  
 18 **B** IV -IIIImaj      VI -VIImaj Vm7      IV -IIImaj      I  
 Gmaj<sup>7</sup> Fmaj<sup>7</sup>      Bm<sup>7</sup> B<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> Am<sup>7</sup>      Gmaj<sup>7</sup> Ebmaj<sup>7</sup>      Dmaj<sup>7</sup>  
 22 VIIImaj IImaj -VIIImaj II      -IIIImaj      (II Vsus)/II      -VIIIsus Isus VI  
 C<sup>#</sup>maj<sup>7</sup> Emaj<sup>7</sup> Cmaj<sup>7</sup> Em<sup>7</sup>      Fmaj<sup>7</sup>      F<sup>#</sup>m<sup>7</sup>(b<sup>5</sup>) A/B      B<sup>b</sup> C Bm<sup>7</sup>  
 C D Bm<sup>7</sup>  
 26 IV Vsus I      Vmaj -VIIImaj      -IIIImaj IV Vsus I\*      -II\* -VII\* Isus  
 Gmaj<sup>7</sup> A<sup>7</sup>sus Dmaj<sup>7</sup>      Amaj<sup>7</sup> Cmaj<sup>7</sup>      Fmaj<sup>7</sup> Gmaj<sup>7</sup> A<sup>7</sup>sus      Eb      D B C  
 D      Eb C D

Figura 29: Análise harmônica de “Lá na Casa da Madame Eu Vi”

O *vamp* final, sobre o qual ocorrem os improvisos, é igual à introdução e ao último compasso da seção B, com três variantes rítmicas. Apesar da notação em partitura não indicar, a sobreposição das tríades é audível na gravação, com o baixo

tocando em mais de uma ocorrência a nota Fá sustenido, terça da tríade de Ré maior, sobre o acorde final.

The image shows a musical score for piano with two systems of three measures each. The first system is labeled 'Solos' and 'Var. 1'. The second system is labeled '4' and 'Var. 2'. Each measure contains a treble and bass staff with a chord symbol below. The chord symbols are: -II\* (D), -VII\* (B), and Isus (C). The bass line notes are Eb, C, and D. The treble line notes are D, B, and C. The bass line notes are Eb, C, and D. The treble line notes are D, B, and C. The bass line notes are Eb, C, and D. The treble line notes are D, B, and C.

Figura 30: Análise harmônica do *vamp* de improvisos de “Lá na Casa da Madame Eu Vi”

#### 4.7.3 Relação entre notas da melodia e acordes

Neste terceiro nível de análise, observamos a relação entre as notas da melodia e as notas do baixo. De forma geral na obra podemos observar a predominância da escolha do intervalo de quinta entre nota da melodia e baixo, especialmente na seção A, lembrando por vezes a sonoridade de quintas paralelas. A décima-terceira, sétima maior e terça maior lhe seguem em número de aparições. Essa relação, somada ao ritmo harmônico irregular, dá maior força à linha do baixo, sugerindo talvez uma relação contrapontística entre estes elementos, com a escolha do tipo de acorde construído sobre o baixo a partir do repertório definido de *grips* fixos.

Na seção a predominância do intervalo de quinta diminui, ainda que se mantenha presente, e surgem novas configurações, como a relação de quarta aumentada (c. 18, 23, 27 e 28) sobre os baixos Fá e Dó (terça e sétima menores da escala) e décima-terceira menor (c. 24), com as sétimas e terças ainda frequentes.

**A**

5 5 5 5 13 5 13 5 #11 5 5 5 5 13 7 13 5 13

Bm<sup>7</sup> Cmaj<sup>7</sup> Dmaj<sup>7</sup> Fmaj<sup>7</sup> Dmaj<sup>7</sup> C<sup>#7</sup>sus Bmaj<sup>7</sup> Amaj<sup>7</sup>

9 5 7 5 7 7 13 7 5 5 3 3 5 3 9 5 7 b7 11 3

Bmaj<sup>7</sup> Amaj<sup>7</sup> Dmaj<sup>7</sup> Cmaj<sup>7</sup> Dmaj<sup>7</sup> Emaj<sup>7</sup> Gmaj<sup>7</sup> F<sup>#m7</sup> Dmaj<sup>7</sup>

13 5 5 #11 5 11 5 b3 13 5 9 11 7 1 9 3 5 #11 3 9

C<sup>#7</sup>sus B<sup>7</sup>sus G<sup>7</sup>sus A<sup>7</sup>sus Eb D Cmaj<sup>7</sup> Am<sup>7</sup> Dmaj<sup>7</sup> Cmaj<sup>7</sup>

**B**

5 #11 #11 3 b3 5 7 9/b3 9 5 13 13 #11 7 7 1 3 5

Gmaj<sup>7</sup> Fmaj<sup>7</sup> Bm<sup>7</sup> Bbmaj<sup>7</sup> Am<sup>7</sup> Gmaj<sup>7</sup> Ebmaj<sup>7</sup> Dmaj<sup>7</sup>

22 7 5 13 b3 b3 b3 #11 #11 13 b5 11 5 b7 5 5 13 5 13 b3

C<sup>#</sup>maj<sup>7</sup> Emaj<sup>7</sup> Cmaj<sup>7</sup> Em<sup>7</sup> Fmaj<sup>7</sup> F<sup>#m7</sup>(b<sup>5</sup>) A/B B<sup>b</sup> C C D Bm<sup>7</sup>

26 5 7 5 11 3 5 5 #11 7 13 #11 9 #11 13 5 7 5 11 1 7 9 1

Gmaj<sup>7</sup> A<sup>7</sup>sus Dmaj<sup>7</sup> Amaj<sup>7</sup> Cmaj<sup>7</sup> Fmaj<sup>7</sup> Gmaj<sup>7</sup> A<sup>7</sup>sus Eb D B C Eb C D

Figura 31: Relação entre notas da melodia e do baixo em “Lá na Casa da Madame Eu Vi”

Não observamos situações de saturação modal de acordes na seção A; os modos verticalizados que ocorrem nesta seção (tríades de Ré maior sobre Mi bemol maior e Mi bemol maior sobre Ré maior, c. 14-15) já se apresentam dessa maneira

pela própria construção dos acordes. Na seção B temos a ocorrência da saturação modal sobre o modo lídio nos acordes de Mi bemol com sétima maior (Ebmaj7, c. 20-21), Fá maior com sétima maior (Fmaj7, c. 23 e 28) e Dó maior com sétima maior (Cmaj7, c. 27), e sobre o modo dórico no acorde de Si menor com sétima menor (Bm7, c. 25). Este processo de aumento da densidade sonora na seção B corresponde à curva geral desta composição, e de forma geral é semelhante aos processos observados em todas as análises realizadas nesta pesquisa.

#### **4.8 Suíte Norte, Sul, Leste, Oeste**

A última obra a ser analisada em profundidade nesta pesquisa é a “Suíte Norte, Sul, Leste, Oeste”, gravada por Hermeto Pascoal no disco *Zabumbê-bum-á* (1979) e transcrita por Jovino Santos Neto em *15 Scores*. Encontramos gravações desta composição por Paulo Sérgio Santos em seu disco *Segura Ele* (1994), em arranjo para clarinetes, saxofones e percussão, pelo trio Brasília Brasil em seu disco *Abre Alas* (2001), em arranjo para bandolim, violão de 6 e violão de 7, pelo bandoneonista e acordeonista francês Julien Labro junto ao quarteto de cordas Spektral Quartet em seu disco *From This Point Forward* (2014), pela Oficina de Cordas – Nova Câmara em seu disco *Concerto à Brasileira* (2015), pelo gaitista Gabriel Grossi e pelo violonista Félix Júnior em seu disco *Nascente* (2016) e pelo Trio In Uno em seu disco *Ipê* (2019), em arranjo para saxofone, violoncelo, violão e bateria.

Esta composição foi também gravada por Hermeto Pascoal sob o título “Agreste”, junto a “Balaio”, na trilha sonora do filme *Trindade: Curto Caminho Longo* (1978); nessa versão a ordem que as seções aparecem é diferente das demais, correspondendo às seções D (“Cheleléu”), E (“Agreste”), A (“Feirantes”), C (“Fuzarca”) e B (“Toada”). Sendo uma gravação anterior à de *Zabumbê-bum-á*, supomos que Hermeto Pascoal ainda não havia escolhido a ordem definitiva com que a tocaria depois. As demais gravações e execuções encontradas seguem a ordem gravada em *Zabumbê-bum-á* e registrada na partitura por Jovino Santos Neto em *15 Scores*.

A “Suíte Norte, Sul, Leste, Oeste” não recebe indicação de gênero ou rítmica em sua partitura, à diferença das demais obras; em lugar disso, cada uma das

seções recebe um nome, os já citados “Feirantes”, “Toada”, “Fuzarca”<sup>87</sup>, “Cheleléu” e “Agreste”. Porém, todas as seções são executadas com a rítmica do baião; a seção C, *Fuzarca*, é tocada com uma rítmica semelhante à do xaxado.

Na gravação de *Zabumbê-bum-á*, a obra é executada completa, da primeira à última seção. Logo, é reexposta, com a seção A sem repetição e a seção B com repetição; a seção C é repetida, com algumas intervenções de flauta e canto, em forma de *vamp*, sobre o qual encerra-se a gravação em *fade out*.

#### 4.8.1 Análise Melódica

A melodia da “Suíte Norte, Sul, Leste, Oeste” é provavelmente a mais complexa dentre as obras analisadas nesta pesquisa. As seções que compõe a obra são bastante distintas entre si, unificando-as a rítmica de baião e, em algumas delas, o centro tonal/modal em Mi; talvez por essa razão Hermeto Pascoal tenha escolhido o nome suíte, oriundo da música erudita. Não todas as seções estão construídas de maneira modal, apesar dos traços cadenciais e movimentos melódicos característicos do modalismo nordestino aparecerem em quase todas, à exceção da seção E, “Agreste”, construída sobre a escala simétrica octatônica diminuta. Por essa razão, analisaremos separadamente cada seção.

A seção A, “Feirantes”, é a que apresenta caráter mais modulante, onde, logo após o arpejo inicial de Ré sustenido maior (com a escrita harmonizada da terça maior como Sol), uma passagem sem centro tonal claro (c. 3-5) dá lugar a uma breve instância na tonalidade de Mi menor, evidenciada pelos arpejos de Mi menor, Lá menor e Si maior (c. 5-6); um arpejo quebrado de Ré menor nos leva às próximas frases, com traços cadenciais característicos (1+3 e 2+3, com repetição de notas) sobre a tonalidade de Ré maior (c. 9-12). No entanto, uma nova passagem com uso de cromatismos leva a seção a concluir na tonalidade de Mi maior, com o traço cadencial característico 6+1+3 (c.14).

A seção B, “Toada”, é mais estável em relação a seu centro tonal; aparece construída sobre o modo de Mi mixolídio, com o uso dos arpejos sobre a fundamental (Mi maior) e a sétima menor (Ré maior), com o uso da semicadência 1+3 no final da frase antecedente (c. 19-20). Ainda assim observamos a presença de

---

<sup>87</sup> As seções *Toada* e *Fuzarca* aparecem como *Torda* e *Fuzaca*, respectivamente; provavelmente trata-se de um erro de edição.

um compasso com material modulatório (c. 22), que leva a seção a concluir na tonalidade de Sol maior com o movimento 6+1.

The musical score is divided into five sections, A through E, with specific melodic and rhythmic annotations:

- Section A:** Starts at measure 6. Annotations include "Arpejo" (Arpeggio) and "Rep. de notas" (Repetition of notes). Rhythmic patterns like "1 + 3" and "2 + 3" are noted.
- Section B:** Starts at measure 13. Annotations include "6 + 1 + 3" and "1 + 3".
- Section C:** Starts at measure 21. Annotations include "Arpejo", "6 + 1", "3", and "Arpejo".
- Section D:** Starts at measure 27. Annotations include "Arpejo", "2 - 1", "Arpejo", "Arpejo", "2 - 1", "Rep. de notas", "2 - 1", "Rep. de notas", "D", and "Arpejo".
- Section E:** Starts at measure 42. Annotations include "Arpejo com 7ª maior", "Rep. de notas", "3 - 2 - 1", "3 - 2 - 1", "E", "Escala simétrica diminuta" (Symmetrical diminished scale), and "Cromatismo" (Chromatism).

Figura 32: Análise melódica da “Suíte Norte, Sul, Leste, Oeste”

A seção C, “Fuzarca”, é a que apresenta maior densidade de notas, com suas semicolcheias constantes do compasso 32 ao 40; ao mesmo tempo, é a mais estável até então, sendo inteiramente construída sobre o 5º modo diatônico puro, o modo mixolídio. Executada integralmente em terças paralelas, para esta análise melódica transcrevemos apenas a voz inferior, com fins de maior clareza na análise – em todo caso, todos os traços cadenciais e movimentos característicos ocorrem simultaneamente uma terça acima. Nesta seção observamos novamente o uso dos

arpejos sobre a fundamental (Mi maior) e a sétima menor (Ré maior. c. 26-27 e 30-31), além de finais de frase em 2-1 (ainda que sem repouso devido à sua construção em semicolcheias constantes) e o uso da repetição de notas (c. 35 e 39).

A seção D, “Cheleléu”, apresenta uma melodia de caráter mais *cantabile* em relação à percussividade das semicolcheias da seção anterior. Nesta, observamos mais uma vez o uso da sétima maior da escala maior sem caráter de sensível, aparecendo dentro de um arpejo descendente de Mi maior com sétima maior. Além da repetição de notas, os finais de frase característicos são realizados com o movimento 3-2-1.

É na última seção E, “Agreste”, onde encontramos o maior afastamento do material melódico característico da musicalidade nordestina. Logo dos dois compassos iniciais sobre o modo lídio<sup>88</sup> (c. 49-50) a seção utiliza em sua maioria a escala simétrica octatônica diminuta, em seu modo diminuto (simetria de tom-semitom), concluindo com uma passagem cromática. Apenas as figuras rítmicas características de baião conferem um sentido de unidade desta seção sem centro tonal definido com o restante da composição.

#### 4.8.2 Análise harmônica

Assim como na análise melódica, a análise harmônica de “Suíte Norte, Sul, Leste, Oeste” também mostra uma grande variedade de procedimentos entre as cinco seções da composição. Assim, a seção A, “Feirantes”, já tem início com um acorde que, por sua própria construção, escapa à tonalidade; o acorde de Dó sustenido maior com sétima maior, nona aumentada e décima-primeira aumentada (C#maj7#9#11), sobre o VII grau de Ré (c. 1-2). Frequentemente notado dentro da *cifragem universal* de Hermeto Pascoal como tríade de Dó sobre Dó sustenido e décima maior, esse acorde é derivado da saturação do sexto modo da escala menor harmônica, o lídio com nona aumentada. Logo, temos um pequeno trecho com o centro tonal em Ré maior (c. 3-6); através do uso de acordes de empréstimo modal chegamos a uma breve digressão na tonalidade de Fá maior (c. 7-8), retornando logo à tonalidade de Ré maior através do uso de uma cadência que inclui dois acordes de empréstimo modal, o acorde napolitano (-IIImaj) e o sétimo grau rebaixado (-VIIImaj, 9-12). Uma modulação direta leva à conclusão da seção na tonalidade de Mi maior.

<sup>88</sup> Ou mixolídio com 4ª aumentada, a ausência da sétima na passagem não permite a definição.

**A**

VII\*  
 C#maj7(#9#11)

I  
 DMaj7

-VIImaj  
 Cmaj7

5

-VIImaj Vm7  
 Bbmaj7 Am7

IVm7 III  
 Gm7 F#m7

-IIIImaj=I -VIImaj  
 Fmaj7 Ebmaj7

I -IIIImaj IV II  
 Fmaj7 Abmaj7 Bbmaj7 Gm7

9

-VIImaj=-II -VIImaj  
 Ebmaj7 Cmaj7

I  
 Dmaj7

III VIIIm7 I  
 F#m7 C#m7 Dmaj7

IImaj=I  
 Emaj7

13

Vm7 VI III  
 Bm7 C#maj7 G#m7

-VIImaj IV I  
 Dmaj7 Amaj7 Emaj7

17

-VIImaj I  
 Dmaj7 Emaj7

-VIImaj I  
 Dmaj7 Emaj7

-VIImaj  
 Dmaj7

I  
 Emaj7

**B**

21

-VIImaj  
 Dmaj7

VI  
 C#m7

-VIImaj Vm7  
 Dmaj7 Bm7

III VI/III  
 G#m7 Fm7

Figura 33: Análise harmônica da “Suíte Norte, Sul, Leste, Oeste” (c. 1-24)

A seguinte seção B, titulada “Toada”, apresenta uma harmonização mais estável dentro do campo harmônico de Mi maior. Ainda assim, vemos, além do uso de acordes de empréstimo modal (-VIImaj, Vm7, -VI maj), a aparição de um acorde distante, Fá menor com sétima menor (Fm7, c. 24), interpretado como VI grau da mediantes – ao qual se chega através de movimento paralelo de terça menor descendente de acordes do mesmo tipo.

2 25

subVsus/V Vsus Vsus/-VI -VI maj

Csus<sup>7</sup> Bsus<sup>7</sup> Gsus<sup>7</sup> Cmaj<sup>7</sup>

27 **C**

I<sup>7</sup> E<sup>7</sup>

32

37

41 **D** Fine (vamp out)

I Emaj<sup>7</sup> I VI E/D# C#m<sup>7</sup> III G#m<sup>9</sup>

46

IV Amaj<sup>7</sup> -VII maj Dmaj<sup>7</sup> VI C#m<sup>7</sup> C#m/B subV/IV A#13(#11) IV Amaj<sup>7</sup> I -VII maj Emaj<sup>7</sup> Dmaj<sup>7</sup>

Figura 34: Análise harmônica da “Suíte Norte, Sul, Leste, Oeste” (c. 25-50)

Também observamos o uso do dominante substituto tritonal com terça suspensa do V grau (subVsus/V) e do dominante com terça suspensa do VI grau rebaixado (Vsus/-VI), cadências de caráter mais jazzístico que nordestino (c. 25).

A seção C, “Fuzarca”, é construída sobre um acorde estático de Mi maior com sétima menor (E7), procedimento comum na música modal nordestina, como na cantoria, assim como em seções de canções como o próprio “Baião” de Luiz Gonzaga. O movimento harmônico retorna somente na seção D, “Cheleléu”, a mais convencional da composição. Nesta seção encontramos fora do campo harmônico de Mi maior somente o já recorrente acorde do VII grau rebaixado (-VII<sub>maj</sub>, c. 47 e 50) e o dominante substituto tritonal do IV grau (subV/IV, c. 49).

Se a seção D era a mais convencional harmonicamente, na seção E, “Agreste”, encontramos o abandono completo da tonalidade ocidental. Com apenas quatro tipos de acorde em toda a seção, organizados sempre em movimento paralelo de acordes do mesmo tipo, esta harmonização escapa tanto da funcionalidade que não nos pareceu útil realizar nenhum tipo de análise com algarismos romanos, referente à posição de cada acorde no campo harmônico; analisaremos somente a tipologia de cada acorde e o tipo de movimento paralelo que apresenta. Jovino Santos Neto não cifrou os acordes desta seção, apresentando somente as notas na partitura; a cifra que aparece na figura foi realizada pelo autor.

O primeiro tipo de acorde que aparece na seção E de “Suíte Norte, Sul, Leste, Oeste” corresponde à sobreposição de uma téttrade menor com sétima menor sobre um baixo situado no tritono da fundamental dessa téttrade, tocado junto com sua sétima menor. Assim, o primeiro acorde corresponde a uma téttrade de Dó menor com sétima menor (em posição de *drop* 3 com terça na ponta) sobre as notas Fá sustenido e Mi. Este acorde representa uma verticalização da escala simétrica octatônica dominante diminuta (dom-dim), contendo, além da terça maior e sétima menor, as extensões da nona menor, décima-primeira aumentada e décima-terceira maior. Entre os compassos 53 e 56 vemos o movimento paralelo desse acorde em intervalos de segunda menor e segunda maior, com o movimento de baixos correspondendo à escala simétrica octatônica diminuta (tom-semitom) de Fá sustenido. Devido à simetria de terças menores desta escala, temos a repetição da escala verticalizada a cada dois acordes; as escalas verticalizadas correspondem

então à escala de Fá sustenido dominante diminuta e Fá dominante diminuta, sendo os demais acordes suas inversões.

The musical score is divided into four systems, each with a treble and bass clef staff. The first system starts at measure 51 and ends at 54. The second system starts at measure 55 and ends at 57. The third system starts at measure 58 and ends at 60. The fourth system starts at measure 61 and ends at 63. The score includes a variety of chords, including triads, dyads, and complex chords with extensions and alterations. A box labeled 'E' is placed above the first system. The piece concludes with a double bar line, a fermata, and the instruction 'D.C. al Fine'.

51 **E**

4

55

58

61

6

6

D.C. al Fine

Figura 35: Realização do cifrado da seção E da “Suíte Norte, Sul, Leste, Oeste”

Se o primeiro tipo de acorde já era denso, com seis notas distintas simultâneas, o segundo tipo de acorde o supera em uma nota. Construído como uma téttrade diminuta sobre um baixo situado uma sexta maior abaixo, tocado com sua sétima menor e décima menor, resulta em um acorde que contém fundamental, nona maior, terça menor, décima-primeira justa, quinta aumentada, sétima menor e sétima maior. Devido à existência do cromatismo entre a sétima menor e a fundamental, não corresponde à verticalização de nenhum modo; sua explicação mais provável é a execução simultânea de um acorde menor com sétima menor (sem quinta) e a téttrade diminuta de seu acorde dominante com nona menor sem

fundamental (V<sup>o</sup>9). Ocorrendo entre os compassos 57 e 60, tem seus baixos movimentados inicialmente dentro da escala simétrica octatônica diminuta (tom-semitom), movimentando-se cromaticamente nos compassos 59 e 60.

O terceiro tipo de acorde, que ocorre nos dois últimos acordes do compasso 60, também corresponde a uma téttrade diminuta sobre uma téttrade sem quinta uma sexta maior abaixo, com a única alteração da tipologia do acorde inferior, composto por fundamental, terça maior e sétima maior; sua explicação também parece ser a sobreposição de um acorde maior com sétima maior (sem quinta) e a téttrade diminuta de seu acorde dominante com nona menor sem fundamental (V<sup>o</sup>9).

Por último, temos o acorde maior com sétima menor, nona maior, décima-primeira aumentada e décima-terceira maior, correspondente à verticalização do 5<sup>o</sup> modo diatônico híbrido, o mixolídio com quarta aumentada. Ocorrendo no compasso 61, este acorde é movido um semitom acima e abaixo, inicialmente em semicolcheias, logo em sextinas e, depois da repetição, com um trinado de semitom em todas as suas notas (c. 62), com o baixo invertido na quarta aumentada, passando a representar a verticalização do sétimo modo da escala menor melódica, a chamada escala alterada.

O tratamento do ritmo harmônico em “Suíte Norte, Sul, Leste, Oeste” é tão variado quanto a construção melódica, tipos de harmonização e relação entre notas da melodia e baixo já analisados. Na seção A, “Feirantes”, observamos um incremento de sua densidade, indo de um início com dois compassos por acorde até quatro acordes por compasso (c. 1-8); logo, segue-se o uso da rítmica do *tresillo* do baião, transformando-se em uma sobreposição métrica, com o uso das colcheias pontuadas (c. 9-14). No próximo acorde, com duração de dois compassos, surge uma frase melódica na linha de baixo, recurso contrapontístico que aparecerá mais claramente na voz superior da seguinte seção B, “Toada”. Nesta, também observamos um incremento do ritmo harmônico semelhante ao da seção A, culminando nos quatro acordes do compasso 25.

A seção C, “Fuzarca”, não apresenta ritmo harmônico, devido à sua construção sobre um acorde estático de Mi maior com sétima menor (E7). Na seção D, “Cheleléu”, temos um retorno do ritmo harmônico com aumento gradual de intensidade, ainda que menor, entre um e dois acordes por compasso. Também é nesta seção onde a contramelodia é mais ativa, acompanhando inicialmente a figuração rítmica da harmonia (c. 43-44) para logo duplicá-la, com duas notas por

acorde (c. 45-49), e repousando com uma mínima em sua conclusão no compasso 50; a condução melódica da linha do baixo, associada à melodia e a esta contramelodia, faz surgir uma textura complexa semelhante à de um contraponto a três vozes acompanhado por acordes.

O máximo grau de ritmo harmônico observa-se, porém, na seção E, “Agreste”; constituída inteiramente por acordes de mesmo tipo com movimento paralelo, chega a compreender 7 acordes por compasso, movimentando-se em semicolcheias, nos compassos 54 e 56. Sua textura homofônica contrasta, porém, com a textura contrapontística observada na seção anterior.

#### **4.8.3 Relação entre notas da melodia e acordes**

Neste terceiro nível de análise, em que analisamos a relação entre as notas da linha melódica e os baixos dos acordes, duas seções da “Suíte Norte, Sul, Leste, Oeste” foram descartadas deste tipo de análise. A seção C, “Fuzarca”, está harmonizada com um acorde estático de Mi maior com sétima menor (E7), e por essa razão, a relação das notas da melodia com o baixo coincide com a análise melódica no modo de Mi mixolídio já realizada. A seção E, “Agreste”, é constituída exclusivamente por acordes que se movimentam de maneira paralela, não havendo mais variedade na relação entre as notas da melodia e baixo que a mudança entre os quatro tipos de acorde, já analisados no ponto anterior. Desta forma, analisaremos somente as seções A, “Feirantes”, B, “Toada”, e D, “Cheleléu”.

O primeiro acorde da seção A já implica uma situação de saturação melódica, sendo sua melodia correspondente à tríade da camada superior do modo de Dó sustenido lídio: a tríade de Ré sustenido, com suas notas correspondendo à nona maior, décima-primeira aumentada e décima-terceira maior. Porém, a presença da nona aumentada no acorde gera uma situação de cromatismo (entre nona maior, nona aumentada e terça maior), correspondendo à sobreposição dos modos lídio e lídio com nona aumentada. Outros acordes saturados modalmente ocorrem nesta seção, como os acordes de Dó maior com sétima maior (Cmaj7, c. 4 e 9) e Mi bemol maior com sétima maior (Ebmaj7, c. 7), saturações do modo lídio, e Sol menor com sétima menor (Gm7, c. 6) e Fá sustenido menor com sétima menor (F#m7, c. 6), saturações do modo dórico. A frase do baixo sobre o acorde de Mi maior com sétima maior (Emaj7, c. 15-16) também implica uma saturação do modo lídio.

**A**

13 13 #11 9 9 #11 13 13 #11 9 #11 #5 13 5 3 #11 5 13 5 #11 3 13 #11 5 13 7 13 5 #11

C#maj7(9#11) DMaj7 Cmaj7

1 5 13 7 9 8 7 13

5 5 3 #11 5 5 11 9 b7 11 9 11 13 13 11 5 13 7 5 5 13 13 #11 5 3 #11 3 5 3 9 b7

Bbmaj7 Am7 Gm7 F#m7 Fmaj7 Ebmaj7 Fmaj7 Abmaj7 Bbmaj7 Gm7

9 3 7 9 #11 3 b3 9 b3 11 3 3

Ebmaj7 Cmaj7 Dmaj7 F#m7 C#m7 Dmaj7 Emaj7

13 b3 9 b3 9 b3 9 5 7 5 7 3 1.

Bm7 C#m7 G#m7 Dmaj7 Amaj7 Emaj7 1 9 8 7 13 5 #11 3 9 1 7 b7

Figura 36: Relação entre notas da melodia e do baixo na seção A da “Suíte Norte, Sul, Leste, Oeste”

Nesta seção observamos um equilíbrio entre o uso de extensões e notas do acorde na relação entre melodia e baixo em pontos de acento ou repouso, com um aumento da relação de notas de acorde à medida que a seção progride, em sentido oposto ao observado nas demais obras analisadas nesta pesquisa.

Na seção B, “Toada”, observamos uma diminuição na densidade dos blocos sonoros, aliada à maior estabilidade observada na harmonização. Assim, nesta seção predominam as relações de nota de acorde; de fato, as únicas extensões em posição acentuada são a nona maior do acorde de Dó sustenido menor com sétima menor (C#m7, c. 22), que ocorre na contramelodia, e a décima-terceira do acorde de Sol com sétima menor e terça suspensa (Gsus7, c. 25).

**B**

2 17 | 2. 3 5 #11 5 8 7  
 Dmaj<sup>7</sup> Emaj<sup>7</sup> Dmaj<sup>7</sup> Emaj<sup>7</sup> Dmaj<sup>7</sup> Emaj<sup>7</sup>

21 7 13 7 9 b3 9 7 8 9 b3 b3 9  
 5 3 9 5 3 7 9 b3 b3 9  
 Dmaj<sup>7</sup> C#m<sup>7</sup> Dmaj<sup>7</sup> Bm<sup>7</sup> G#m<sup>7</sup> Fm<sup>7</sup>

b7 b7 13 5 5 #11 3 9 8 7 13 5 1 1 1 3 5 5 9 5 b3 9 b3 1 b7 b13 b3 11

**D**

25 3  
 Csus<sup>7</sup> Bsus<sup>7</sup> Gsus<sup>7</sup> Cmaj<sup>7</sup> Emaj<sup>7</sup> E/D# C#m<sup>7</sup> G#m<sup>9</sup>

9 5 3 3 9 9 9 9 #11 3 9 b3 b7 b3 b3 1 #11 #11 #11 7 13 5 1 5 5 #11 3 9  
 #11 5 3 #11 b3 11 11 5 13 5 13

30 Amaj<sup>7</sup> Dmaj<sup>7</sup> C#m<sup>7</sup> C#m/B A#13(#11) Amaj<sup>7</sup> Emaj<sup>7</sup> Dmaj<sup>7</sup>

Figura 37: Relação entre notas da melodia e do baixo nas seções B e D da “Suíte Norte, Sul, Leste, Oeste”

A seção D, “Cheleléu”, considerada a de harmonização mais convencional em sua análise harmônica, volta a apresentar algumas situações de saturação modal de acorde e uso de extensões, ainda que em menor medida que a seção A. Assim, vemos a saturação do modo lídio nos acordes de Lá maior com sétima maior (Amaj<sup>7</sup>, c. 30 e 33) e Ré maior com sétima maior (Dmaj<sup>7</sup>, c. 31 e 34), e do modo mixolídio com quarta aumentada no acorde do dominante substituto tritonal Lá sustenido maior com sétima menor, décima-primeira aumentada e décima-terceira maior [A#13(#11), c. 33]. A sobreposição cromática entre a décima-primeira justa na contramelodia e a décima-primeira aumentada na melodia gera outra situação de

cromatismo (entre terça maior, décima-primeira justa, décima-primeira aumentada e quinta justa), aumentando a densidade deste acorde.

#### 4.9 Conclusões parciais

Procederemos agora a levantar as conclusões surgidas das análises aprofundadas realizadas neste capítulo, realizadas sobre seis obras de Hermeto Pascoal transcritas por Jovino Santos Neto nos cadernos *Tudo é Som* e *15 Scores* e gravadas em seis discos diferentes, compreendendo um período de 9 anos entre *Zabumbê-bum-á* e *Por diferentes caminhos* (1979 a 1988). Tendo realizado a análise de cada obra nos níveis de melodia, harmonia e relação entre notas da melodia e baixos dos acordes, podemos agora tecer alguns comentários que surgem da comparação dos procedimentos observados nas distintas obras.

No plano da melodia, observamos em todas as obras analisadas a utilização dos traços cadenciais e movimentos melódicos característicos da musicalidade modal nordestina. Ainda assim, seu uso não é uniforme, variando desde a construção da melodia sobre um único modo e fundamental, como em “Música das Nuvens e do Chão” e “Lá na Casa da Madame Eu Vi”<sup>89</sup>, até a outra ponta da convivência de seções modais (sobre mais de uma fundamental), tonais e não-funcionais, como na “Suíte Norte, Sul, Leste, Oeste”. O uso de mais de um modo e/ou fundamental com aparição de passagens tonais em “Balaio” e “Forró em Santo André” representaria o ponto médio desta linha. “Candango”, por outro lado, configura uma exceção, por apresentar uma melodia tonal que, devido ao uso frequente de traços cadenciais modalizadores e movimentos melódicos característicos do modalismo nordestino, a aproximam da sonoridade das demais obras.

Os modos mais utilizados nas melodias destas obras foram três: o 2º modo diatônico puro, o modo dórico, e o 5º modo diatônico, em sua versão pura, mixolídia, e híbrida, mixolídio com quarta aumentada. Também encontramos o uso frequente da escala maior em seções de obras com melodia modal (ou exclusivamente, como em “Candango”). Alguns fragmentos corresponderam a outros modos ou escalas, como observado em “Balaio” ou na seção E de “Suíte Norte, Sul, Leste, Oeste”.

<sup>89</sup> Neste caso, com a variação já observada entre o 5º modo diatônico puro e híbrido – mixolídio e mixolídio com quarta aumentada.

No plano harmônico, observamos uma grande variedade de procedimentos; alguns, porém, se destacam por sua frequência e uso em diversas obras. De forma geral, observamos que as harmonizações das melodias modais analisadas nesta pesquisa encontram-se dentro do campo harmônico da tônica da melodia, sendo maior ou menor dependendo da terça do modo. Nas harmonizações em campo harmônico maior encontramos o uso frequente de acordes de empréstimo modal (-IIImaj, -IIIImaj, IVm7, Vm7, -VIImaj, -VIIImaj) provenientes do campo harmônico menor; os acordes do VII grau rebaixado (VIIImaj), V grau menor e II napolitano foram os mais utilizados. Esta mistura modal na harmonização contribui com o caráter modal da melodia, ao evitar o uso da sensível na harmonia. Nos poucos casos de campo harmônico menor, encontramos o uso dos acordes do II grau menor (IIIm7) e V grau menor (Vm7); estes dois acordes também contribuíram para o caráter modal das harmonizações, o primeiro por conter a sexta maior da tonalidade, nota característica do modo dórico, e o segundo por sua ausência de sensível.

Em quanto aos procedimentos de afastamento da tonalidade e negação da funcionalidade, encontramos algumas constantes nas harmonizações estudadas. Os acordes distantes do campo harmônico como o VII grau maior com sétima maior (VIIImaj), o II grau rebaixado menor com sétima menor (-IIIm7), o IV grau aumentado menor com sétima menor (+IVm7) – analisados de maneira funcional quando possível – foram encontrados em situações de movimento paralelo de acordes de mesmo tipo e em momentos de maior densidade do ritmo harmônico; o uso da técnica do *grip* como forma de harmonização de uma relação entre baixo e melodia a partir de um repertório fixo de tipos de acordes parece ser sua explicação mais plausível.

Alguns acordes encontrados nestas harmonizações realizavam, por si mesmos, a dissolução da funcionalidade tonal. Normalmente compostos por sobreposição de tríades, correspondendo à verticalização de um modo, estes acordes complexos, com simultaneidade de 6 ou mais sons, geram uma interrupção do fluxo harmônico, aparecendo normalmente no início de uma seção (seção A de “Suíte Norte, Sul, Leste, Oeste”) ou no final (seção A de “Lá na Casa da Madame Eu Vi”, coda de “Balaio”), e constituindo a seção E inteira de “Suíte Norte, Sul, Leste, Oeste”. O uso deste tipo de acorde por Hermeto é explicado por Jovino Santos Neto pelo seu pensamento de sobreposição de tríades, derivado de sua primeira

experiência com o acordeom diatônico de 8 baixos (COSTA-LIMA NETO, 1999, p. 7).

Também observamos nas harmonizações de Hermeto Pascoal o uso de cadências secundárias, substitutas, e com acordes dominantes com terça suspensa, que parecem provenientes de sua experiência com a musicalidade do jazz (e da bossa-nova, que também toma dessa musicalidade esse tipo de cadência). Assim, temos a cadência II V do acorde napolitano, -II maj, e subII subV do V grau em “Balaio”, subV do V grau com terça suspensa (Vsus) em “Candango”, subV do VI rebaixado (-VI maj) em “Forró em Santo André” e subII subV do V grau em “Música das Nuvens e do Chão” como exemplos desta prática que aponta ao uso da musicalidade do jazz, incorporada por Hermeto Pascoal em sua trajetória, como harmonização de melodias modais nordestinas, em uma situação clara de fricção de musicalidades.

O ritmo harmônico adquire um papel preponderante na construção das obras analisadas. Obedecendo geralmente a um incremento gradual dentro de cada seção, o ritmo harmônico contribuiu à construção da curva de tensão de cada obra, contribuindo – concomitantemente com o uso de acordes distantes do campo harmônico, saturação modal de acordes e uso de extensões na melodia – com a criação de momentos climáticos em cada seção e de cada obra. O uso de rítmicas características do gênero de cada obra – xote e baião nas obras analisadas – aliado a uma construção melódica da linha de baixos fez surgir, na maioria das obras analisadas, situações contrapontísticas entre o baixo e a melodia; nessas situações, o acorde atua quase como um complemento, completando o espaço entre o baixo e a melodia. Esse pensamento corrobora a suspeita da escolha de alguns acordes mais distantes do campo harmônico a partir da técnica do *grip*, completando a sonoridade formada pelo baixo e nota da melodia.

Na análise da relação entre melodia e baixos dos acordes, encontramos o frequente uso do procedimento de verticalização de modos, que resulta na presença, dentro da duração de um acorde, de todas as notas que compõe um determinado modo. Esse procedimento contribuiu tanto para o enfraquecimento da tonalidade quanto para o estabelecimento de passagens de caráter modal dentro das obras, semelhantes à tipologia de harmonização modal definida por Miller como *modal vertical* (MILLER, 1996, p. 13).

Na análise da colocação da nota da melodia como nota de acorde ou extensão, observamos geralmente um movimento de afastamento do acorde dentro de cada seção; normalmente iniciando com relação de notas de acorde e, logo de um aumento das relações de extensão, chegando à situação de saturação modal do acorde. Esta curva de incremento da densidade de cada bloco sonoro foi geralmente acompanhada do aumento da densidade do ritmo harmônico e da aparição de acordes mais distantes do campo harmônico, ou acordes de sobreposição de tríades; parece ser essa a forma utilizada por Hermeto Pascoal para gerar movimento e curva de desenvolvimento em suas obras, em lugar dos procedimentos harmônicos mais habituais na música ocidental.

Assim, concluímos este capítulo de análise de seis obras de Hermeto Pascoal em formato *leadsheet*. A convivência das musicalidades adquiridas por Hermeto Pascoal ao longo de sua trajetória como músico profissional, de seu *work*, seu trabalho como músico, antes de seu estabelecimento como *artista* com liberdade para executar sua música, seu *play*, mostra-se plasmada em cada uma das obras individuais analisadas; e é inclusive na relação dinâmica entre o plano melódico e o harmônico que observamos como Hermeto Pascoal constrói o desenvolvimento destas composições, com seus momentos climáticos e de repouso.

## Conclusão

A pesquisa que culminou na presente dissertação de mestrado partiu de um desejo pessoal prévio de aprofundar-me na compreensão do pensamento harmônico e melódico de Hermeto Pascoal. Logo de delimitar o recorte sobre o objeto, no entanto, o próprio desenvolvimento da pesquisa foi transformando o objetivo e aumentando o escopo da mesma, resultando em uma proposta mais ampla de compreensão da construção da estética de Hermeto Pascoal e dos processos e motivações que o levaram a fazê-la da forma em que se apresenta. Através da união (*mistura?*) de ferramentas de análise provenientes da musicologia e da teoria do *jazz*, empregadas na análise do texto musical, e de ferramentas provenientes da etnomusicologia e da antropologia, empregadas na análise da trajetória profissional de Hermeto Pascoal, logramos chegar a uma compreensão mais abrangente de sua estética, que extrapola os relatos meramente anedóticos sobre o *gênio* criador, tão abundantes nos relatos sobre músicos e compositores, tanto da música de concerto europeia quanto da música popular brasileira ou do *jazz*.

Consideramos que a metodologia de pesquisa adotada nesta dissertação sobre um importante representante da música popular brasileira instrumental pode ser de grande utilidade em pesquisas subsequentes que tratem da criação na música popular, em especial no continente americano. Seguindo novamente a Acácio Piedade, novas musicalidades são o resultado de um processo de fusão de musicalidades que antes existiam em situação de fricção; o *esquecimento* de suas características individuais ao longo do tempo leva à formação de uma nova musicalidade (PIEADADE, 2013, p. 3). Que a música popular brasileira (e dos demais países do continente americano) é por definição *misturada* e bebe de diversas fontes é ponto consensual entre os estudiosos; Hermeto Pascoal aparece como um caso extremo de *mistura*, pela variedade de procedimentos e musicalidades que este compositor utiliza em suas obras. No entanto, novas misturas surgem todo o tempo, em um processo que parece haver-se intensificado com o maior contato entre músicos e músicas de distintos lugares a partir do desenvolvimento dos meios de comunicação disponíveis na internet (*streaming*, YouTube). Entender ao mesmo tempo o processo social que propicia o surgimento dessas misturas e definir as características musicais de cada fonte da mistura e como estas convivem na

produção musical pode ser um caminho para uma melhor compreensão da música que ouvimos.

Em nossas análises das seis obras selecionadas, pudemos observar a *fricção de musicalidades* entre as melodias modais nordestinas e sua harmonização. As linhas melódicas de baixo formadas pelo uso de um ritmo harmônico irregular, os acordes que levam à dissolução da funcionalidade por sua saturação modal e a aparição de acordes muito distantes do centro modal da melodia, muitas vezes conformando uma textura de três elementos entre baixo, acorde e melodia, demonstram a maneira em que Hermeto Pascoal imbrica em suas obras as musicalidades nordestina e do *jazz* modal pós-bebop, e ao mesmo tempo explora as possibilidades surgidas dessa mistura de forma original e idiossincrática, ampliando assim o horizonte de procedimentos destas próprias musicalidades. Sua intuição musical, desenvolvida ao longo de sua trajetória pela prática intensa de distintas musicalidades, o leva a não somente reproduzir as características musicais de cada musicalidade; sua *polimusicalidade* lhe permite superar o simples pastiche de trejeitos musicais, propiciando um diálogo entre musicalidades em que ambas se veem enriquecidas. Assim, encontramos em suas melodias modais o uso de mais de um modo, mais de um centro modal, e operações sobre motivos, como em “Balaio”. A organização formal das obras, muito mais extensas e elaboradas que os *originals* do *jazz* pós-bebop da década de 1960 em adiante de Wayne Shorter, Herbie Hancock e Chick Corea, permite o uso de distintos procedimentos harmônicos em uma mesma obra, gerando uma curva de desenvolvimento onde observamos aumentos e diminuições de densidade, tanto na simultaneidade de alturas distintas como no ritmo harmônico; a “Suíte Norte, Sul, Leste, Oeste” é um bom exemplo disto.

Ainda assim, suas melodias nordestinas – aliadas às rítmicas características desta musicalidade, que não foram objeto deste estudo – são claramente reconhecíveis como tais; por essa razão consideramos que existe uma situação de *fricção de musicalidades*, em lugar de uma  *fusão de musicalidades*. Consideramos que esta seja uma das razões que expliquem a enorme influência que a estética de Hermeto Pascoal teve sobre grande quantidade de músicos brasileiros e de outras partes do mundo, desde os docentes e alunos do Conservatório de Tatuí, onde estudei, até os músicos colombianos, portugueses, franceses, italianos, austríacos e

japoneses que decidiram gravar as obras analisadas no capítulo 4: ao incluir melodias reconhecíveis em sua estética, ligadas a tradições definidas, e ao mesmo tempo harmonizá-las com procedimentos jazzísticos difundidos mundialmente pela indústria musical, a complexidade (rítmica, textural, harmônica) de sua obra é, de certa forma, suavizada pela identificação destes elementos reconhecíveis, auxiliando em sua compreensão. Mesmo tocando para multidões em festivais com palcos ao ar livre<sup>90</sup>, Hermeto Pascoal consegue comunicar-se com seu público – e a inclusão de práticas da música participativa sem dúvidas desempenha um papel importante nisso – apesar da evidente complexidade de sua música, longas seções de improvisação e uso de sons de objetos não-convencionais. Sua aparência geral, com sua longa barba e cabelos brancos e roupas coloridas, e a imagem de *bruxo* que construiu sem dúvidas contribuem para o interesse gerado por suas apresentações; mas seria muito raso supor que somente isso explica o público que este músico convoca em suas apresentações ao redor do mundo e sua influência em músicos oriundos de lugares tão distantes. Se “a musicalidade é o campo que torna possível ali um processo comunicativo na composição, performance e audição musical” (PIEIDADE, 2013, p. 3), é devido à inscrição dentro de uma musicalidade que uma obra pode estabelecer um processo de comunicação com seus participantes e público – presente em apresentações ou ouvindo os fonogramas em tempos e lugares distintos. Hermeto Pascoal, ao friccionar distintas musicalidades, constrói uma estética que permite a comunicação e atrai a músicos e ouvintes de todo o planeta, ao mesmo tempo mantendo-se sempre próximo de sua musicalidade nativa; é, assim, *nordestino e universal*.

---

90 Na plataforma YouTube estão disponíveis muitos trechos de shows e apresentações completas em festivais com essas características, em distintos pontos do mundo. A apresentação de seu grupo no parque Tecnópolis em Buenos Aires em 2014 serve de exemplo disso, disponível em [https://www.youtube.com/watch?v=Y\\_z9O7buS4M](https://www.youtube.com/watch?v=Y_z9O7buS4M) (acesso em 07/10/2020 às 16:29).

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMADA, Carlos. *Harmonia funcional*. 2ª ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2012.
- ARRAIS, Marcos Augusto Galvão. *A música de Hermeto Pascoal: uma abordagem semiótica*. 2006. 176f. Dissertação (Mestrado em Semiótica e Linguística Geral). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.
- BERGAMINI, Fabio. *Marcio Bahia e a "Escola do Jabour"*. 2014. 144 f. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.
- BLACKING, John. *How Musical is Man*. New Edition. Londres: Faber and Faber, 1976.
- BORÉM, F. e ARAÚJO, F. Hermeto Pascoal: experiência de vida e a formação de sua linguagem harmônica. *Per Musi*, Belo Horizonte: UFMG, n.22, p.22-43, 2010.
- BORGHI, Renato. *Abrindo o Jogo: Utilización de la Escuela Jabour de Hermeto Pascoal en distintas músicas americanas*. 2015. 126f. Trabalho Final (Licenciatura em Composición con Orientación en Música Popular) – Instituto de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de Villa María, Villa María, 2015.
- CAMPOS, Lúcia Pompeu de Freitas. *Tudo isso junto de uma vez só: o choro, o forró e as bandas de pífanos na música de Hermeto Pascoal*. 2006. 143 f. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.
- CONTIER, Arnaldo Daraya. Mário de Andrade e a utopia do som nacional. *Trama Interdisciplinar*, São Paulo: Mackenzie, ano I, vol. 2, p. 73-95, 2010.
- COSTA, Fabiano Araújo. *Análise e realização de 4 leadsheets do Calendário do Som de Hermeto Pascoal segundo os conceitos harmônicos de Arnold Schoenberg*. 2006. 160 f. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.
- COSTA, Rogério Luiz Moraes. *Música Errante: o jogo da improvisação livre*. 1ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2016.
- COSTA-LIMA NETO, Luiz. *A música experimental de Hermeto Pascoal e Grupo (1981 – 1993): concepção e linguagem*. 1999. 200 f. Dissertação (Mestrado em Música Brasileira). Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1999.

COTTRELL, Stephen. Local Bimusicality Among London's Freelance Musicians. *Ethnomusicology*. Londres, v. 51, n. 1, p. 85-106, 2007. Disponível em <http://openaccess.city.ac.uk/3940/>. Acesso em 04/12/2018.

DEGANI, Guilherme. *A nova geração da música instrumental brasileira – a Escola Hermeto e sua concepção harmônica*. 2012. 69 f. Monografia (Graduação em Música). Escola Superior de Música, Faculdade Cantareira, São Paulo, 2012.

DE LA MOTTE, Diether. *The Study of Harmony: an Historical Perspective*. Tradução de Jeffrey L. Prater. 4ª ed. Dubuque: William C. Brown Publishing, 1991.

DHOMONT, Francis. *Schaeffer, Pierre*. In: Grove Music Online, Oxford: Oxford Music Online, 2001. Disponível em <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.24734>. Acesso em 12/05/2020.

FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de. *Teoria da harmonia na música popular: uma definição das relações de combinação entre os acordes na harmonia tonal*. 1995. 212 f. Dissertação (Mestrado em Artes). Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 1995.

GOMES, Marcelo Silva. Os *Songbooks* da Editora Lumiar: pequena revisão crítica. In: Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, XXVII, Campinas, 2017. Disponível em <https://anppom.com.br/congressos/index.php/27anppom/cps2017/paper/view/4801>. Acesso em 30/05/2020.

GRIFFITHS, Paul. *Serialism*. In: Grove Music Online, Oxford: Oxford Music Online, 2001. Disponível em <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.25459>. Acesso em 12/05/2020.

GROUT, Donald e PALISCA, Claude. *História da música ocidental*. 2ª ed. Lisboa: Gradiva, 2001.

GUEST, Ian. *Harmonia: método prático*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Lumiar, 2006.

HOOD, Mantle. The Challenge of Bi-musicality. *Ethnomusicology*. Londres, v. 4, n. 2, p. 55-59, 1960.

INGOLD, Tim. *The Perception of the Environment: Essays on livelihood, dwelling and skill*. Londres: Routledge, 2002.

KOELLREUTTER, Hans Joachim. *Harmonia funcional*. 4ª ed. São Paulo: Ricordi, 2008.

MILLER, Ron. *Modal Jazz Composition and Harmony*. Vol. 1. Rottenburg: Advance Music, 1996.

MOLINA, Sergio Augusto. *A composição de música popular cantada: a construção de sonoridades e a montagem dos álbuns no pós-década de 1960*. 2014. 159 f. Tese (Doutorado em Música). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

PASCOAL, Hermeto. *Calendário do Som*. São Paulo: Senac, 2000.

PEASE, Ted e PULLIG, Ken. *Modern Jazz Voicings: arranging for Small and Medium Ensembles*. Boston: Berklee Press, 2001.

PIEIDADE, Acácio T. C. A teoria das tópicas e a musicalidade brasileira: reflexões sobre a retoricidade na música. *El oído pensante*. Buenos Aires, v.1, n. 1, 2013. Disponível em <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante>. Acesso em 02/07/2018.

PORTER, James. *Mode: modal scales and traditional music*. In: Grove Music Online, Oxford: Oxford Music Online, 2001. Disponível em <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.43718>. Acesso em 27/08/2020.

POWERS, Harold S. *Mode: the term*. In: Grove Music Online, Oxford: Oxford Music Online, 2001. Disponível em <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.43718>. Acesso em 27/08/2020.

PRANDINI, José Carlos. *Um estudo da improvisação na música de Hermeto Pascoal: transcrição e análise de solos improvisados*. 1996. 113f. Dissertação (Mestrado em Artes). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1996.

RAMEAU, Jean-Philippe. *Treatise on Harmony*. Tradução de Philip Gosset. Nova Iorque: Dover, 1971.

SALLES, Paulo de Tarso. *Os quartetos de cordas de Villa-Lobos: forma e função*. São Paulo: Edusp, 2019.

SANCHEZ, Leonardo Pellegrim. *Uma análise dos quartetos de saxofone de Carlos Malta: o educador, o compositor e o instrumentista*. 2009. 271 f. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente: Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

SANTOS NETO, Jovino. *Hermeto Pascoal: 15 Scores for educational use only in celebration of Hermeto's 70th birthday*. Seattle: s/e. 2006. Disponível em <https://es.slideshare.net/PAULINHOGUITA/songbook-hermeto-pascoal70oaniversariodistribuiçao-olivre-57583678>. Acesso em: 02/07/2018.

SANTOS NETO, Jovino. Notes from the Jabour School: Multidimensional harmonic models for improvisation, composition and arrangement from Hermeto Pascoal's Grupo in Rio de Janeiro. *Ethnomusicology Review*. 2018. Disponível em <https://ethnomusicologyreview.ucla.edu/content/notes-jabour-school-multidimensional-harmonic-models-improvisation-composition-and>. Acesso em 22/09/2020.

SANTOS NETO, Jovino. *Tudo é Som: The Music of Hermeto Pascoal*. Viena: Universal Edition, 2001.

SCHOENBERG, Arnold. *Harmonia*. Tradução de Marden Maluf. São Paulo: Editora Unesp, 2001.

SCHOENBERG, Arnold. *Structural Functions of Harmony*. 2ª ed. Londres: Ernest Benn Limited, 1969.

SEEGER, Charles. Prescriptive and descriptive music-writing. *The Musical Quarterly*. Oxford, v. 44, n. 2, p. 184-195, 1958. Disponível em <https://www.jstor.org/stable/740450>. Acesso em 30/05/2020.

SILVA, Camila Perez da. *A sonoridade híbrida de Hermeto Pascoal e a indústria cultural*. 2009. 148f. Dissertação (Mestrado em Sociologia). Centro de Educação e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2009a.

SILVA, Raphael Ferreira da. *A construção do estilo de improvisação de Vinicius Dorin*. 2009. 147 f. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009b.

SILVA, Raphael Ferreira da. *Improvisação e Interação na "Escola Jabour"*. 2016. 292 f. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2016.

SILVA NETO, Leandro. *Rizómata: uma introdução às raízes da música de Iannis Xenakis*. 2006. 126 f. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

TABORDA, Pretextato. *Música de Invenção*. 1998. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1998.

TINÉ, P. J. S. O Modalismo em alguns compositores da música popular do Brasil pós Bossa Nova. *Per Musi*, Belo Horizonte: UFMG, n.29, p.110-116, 2014b.

TINÉ, Paulo. O Tempo de Hermeto Pascoal: simultaneidade de acontecimentos em Mestre Radamés e seu contexto. *Per Musi*, Belo Horizonte: UFMG. p.1-16, 2018.

TINÉ, Paulo José de Siqueira. *Harmonia: fundamentos de arranjo e improvisação*. 2ª ed. São Paulo: Rondó, 2014a.

TINÉ, Paulo José de Siqueira. *Procedimentos Modais na Música Brasileira: do campo étnico do Nordeste ao popular da década de 1960*. 2008. 196 f. Tese (Doutorado em Música). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

TSIOULAKIS, Ioannis. Negotiating Local Tastes: Urban Professional Musicians in Athens. In: BRUCHER, Katherine e REILY, Suzel (ed.). *The Routledge Companion to the Study of Local Musicking*. Nova Iorque: Routledge, p. 405-416, 2018.

TURINO, Thomas. *Music as Social Life: The Politics of Participation*. Chicago: University of Chicago Press, 2008.

VILLAÇA, Edmiriam Módolo. *O Menino Sinhô, vida e música de Hermeto Pascoal para crianças*. Ilustrações de Rosinha Campos. São Paulo: Ática, 2009.

VISCONTI, Eduardo de Lima. *A guitarra brasileira de Heraldo do Monte*. 2005. 259 f. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.

WITMER, Robert. *Notation (jazz)*. In: Grove Music Online, Oxford: Oxford Music Online, 2003. Disponível em <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.J333500>. Acesso em 08/01/2020.

ZWARG, Itiberê. *Oficinas de Música Universal Pro Arte: Caderno de Partituras*. Rio de Janeiro: Grupo Editorial Humaitá, 2006.

**REFERÊNCIAS DISCOGRÁFICAS**

- AIRTO. *Natural Feelings*. Nova Iorque: Buddah Records, 1970.
- AIRTO. *Seeds on the ground*. Nova Iorque: Buddah Records, 1971.
- ALVES, Helio. *Música*. Portland: Jazz Legacy Productions, 2010.
- BANDA JAZZ SINFÔNICA DIADEMA. *Brazzilidades*. São Paulo: Tratore, 2018.
- BARBATUQUES. *Ayú*. São Paulo: MCD, 2015.
- BOCA LIVRE. *Boca Livre*. Rio de Janeiro: Polygram, 1983.
- BOUKAS, Richard e SANTOS NETO, Jovino. *Balaio*. Cincinnati: Malandro Records, 2001.
- BRASÍLIA BRASIL. *Abre alas*. São Paulo: Caravelas, 2001.
- CONJUNTO SOM 4. *Conjunto som 4*. São Paulo: Continental, 1965.
- DAVID HELBOCK'S RANDOM/CONTROL. *Think of Two*. Berlin: Traumton Records, 2014.
- DAVIS, Miles. *Bitches Brew*. Nova Iorque: Columbia, 1970.
- DAVIS, Miles. *Kind of Blue*. Nova Iorque: Columbia, 1959.
- DAVIS, Miles. *Live-evil*. Nova Iorque: Columbia, 1971.
- FAGNER. *Orós*. Rio de Janeiro: CBS, 1977.
- GADELHA, Glorinha. *Bendito o Fruto*. Rio de Janeiro: Copacabana, 1981.
- GADELHA, Glorinha. *Segredos da palavra manhã*. Rio de Janeiro: Copacabana, 1983.
- GÓMEZ, Claudia. *Tierradentro*. Nashville: Xenophile Records, 1995.

GROSSI, Gabriel e JÚNIOR, Felix. *Nascente: A música de Hermeto Pascoal e Guinga*. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2016.

HERMETO PASCOAL & BIG BAND. *Natureza universal*. São Paulo: Scubidu Records, 2017.

HERMETO PASCOAL E GRUPO. *Brasil Universo*. São Paulo: Som da Gente, 1986.

HERMETO PASCOAL E GRUPO. *Festa dos Deuses*. Rio de Janeiro: Polygram, 1992.

HERMETO PASCOAL E GRUPO. *Hermeto Pascoal e Grupo*. São Paulo: Som da Gente, 1982.

HERMETO PASCOAL E GRUPO. *Lagoa da Canoa, Município de Arapiraca*. Brasil. Som da Gente. 1984.

HERMETO PASCOAL E GRUPO. *Mundo Verde Esperança*. Rio de Janeiro: Rádio Mec, 2003.

HERMETO PASCOAL E GRUPO. *No mundo dos sons*. São Paulo: SESC SP, 2017.

HERMETO PASCOAL E GRUPO. *Só Não Toca Quem Não Quer*. São Paulo: Som da Gente, 1987.

HOLANDA, Hamilton de, e MEHMARI, André. *Gismontipascoal: a música de Egberto e Hermeto*. São Paulo: Independente, 2011.

HOLANDA, Hamilton de. *Música das nuvens e do chão*. São Paulo: Velas, 2004.

ITIBERÊ ORQUESTRA FAMÍLIA. *Calendário do Som*. Rio de Janeiro: Maritaca, 2005.

JOBIM, Tom. *Tide*. Los Angeles: A&M Records, 1970.

JOVINO SANTOS NETO QUARTETO. *Caboclo*. Seattle: Liquid City Records, 1997.

JOVINO SANTOS NETO QUINTETO. *Ao vivo em Olympia*. Seattle: Liquid City Records, 2000.

JOVINO SANTOS NETO QUINTETO. *Canto do Rio*. Seattle: Liquid City Records, 2003.

JOVINO SANTOS NETO QUINTETO. *Current*. Seattle: Liquid City Records, 2011.

JULIEN LABRO & THE SPEKTRAL QUARTET. *From this point forward*. Cleveland: Azica Records, 2014.

KELLER, Luiz et al. *Trindade* (trilha sonora do filme *Trindade: curto caminho longo*). Rio de Janeiro: Tapeçar, 1978.

LOBO, Edu. *Cantiga de Longe*. Los Angeles: Philips, 1970.

LOPES, Becca. *Pra... Z*. São Paulo: Continental, 1992.

MARQUES, André, PATTITUCCI, John e BLADE, Brian. *Viva Hermeto*. São Paulo: Borandá, 2014.

MOURA, Mauricy (com Hermeto Pascoal e seu conjunto). *Roteiro Noturno*. São Paulo: Continental, 1964.

NASCIMENTO, Milton. *Minas*. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1975.

NOGUEIRA, Esdras. *Capivara: Esdras Nogueira toca Hermeto Pascoal*. Brasília: Independente, 2014.

OFICINA DE CORDAS – NOVA CÂMARA. *Concerto à brasileira*. São Paulo: Tratore, 2015.

OLIVEIRA, Sônia. *Paz*. Almada: Ponto Zurca, 2018.

PASCOAL, Hermeto. *A Música Livre de Hermeto Pascoal*. Rio de Janeiro: Sinter, 1973.

PASCOAL, Hermeto. *Ao Vivo em Montreux*. Nova Iorque: Atlantic, 1979.

PASCOAL, Hermeto. *Cérebro Magnético*. Rio de Janeiro: WEA, 1980.

PASCOAL, Hermeto. *Eu e eles*. Rio de Janeiro: Rádio Mec, 1999.

PASCOAL, Hermeto. *Hermeto*. Nova Iorque: Cobblestone Records, 1970.

PASCOAL, Hermeto. *Por diferentes caminhos*. São Paulo: Som da Gente, 1988.

PASCOAL, Hermeto. *Slaves Mass*. Los Angeles: Warner Bros. Records, 1977.

PASCOAL, Hermeto. *Zabumbê-bum-á*. Rio de Janeiro: Warner Bros. Records, 1979.

PASCOAL, Hermeto e MORENA, Aline. *Bodas de Latão*. São Paulo: Tratore, 2010.

PASCOAL, Hermeto e MORENA, Aline. *Chimarrão com Rapadura*. São Paulo: Tratore, 2006.

PEREIRA, Clóvis. *Ritmos alucinantes*. Recife: Repertório, 1956.

PERNAMBUCO DO PANDEIRO E SEU REGIONAL. *Batucando no morro*. Rio de Janeiro: Tiger, 1958.

PERNAMBUCO DO PANDEIRO E SEU REGIONAL. *No arraial de Santo Antônio*. Rio de Janeiro: Damic, 1958.

PERNAMBUCO DO PANDEIRO E SEU REGIONAL. *No meu Brasil é assim*. Rio de Janeiro: Copacabana, 1958.

QUARTETO NOVO. *Quarteto Novo*. São Paulo: Odeon, 1967.

RAUSCHENBERG, Nicholas. *A música instrumental em Sorocaba*. Sorocaba: Secretaria da Cultura, 2007.

RENATO BORGHI CUARTETO. *Abrindo o Jogo*. Villa Maria: Independente, 2016. Disponível em <https://open.spotify.com/album/7b0aSJXp5wdoMGwpSLu467>. Acesso em 08/10/2020.

SAMBRASA TRIO. *Em som maior*. São Paulo: Som Maior, 1965.

SANTOS, Paulo Sérgio. *Segura ele*. São Paulo: Kuarup Discos, 1994.

TAIGUARA. *Imyra, Tayra, Ipy*. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1976.

THE BEATLES. *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*. Londres: Parlophone, 1967.

TRIO IN UNO. *Ipê*. Paris: Quart de Lune, 2019.

YOKOI, Yuko. *Verde*. Londres: Spinnup, 2018.