



O universo brasileiro de Hermeto Pascoal: aspectos de sua concepção estética aplicados em composições e arranjos

Paulo José de Siqueira Tiné

Universidade Estadual de Campinas-paulotine@iar.unicamp.br

Sergio Lyra David

Universidade Estadual de Campinas-sslyzz@gmail.com

Resumo: Este trabalho consiste em um relato de caso e teve como referência e ponto de partida o estilo musical de Hermeto Pascoal. Com influência do jazz, seu estilo tem origem na tradição da música popular brasileira com uma concepção estética muito original. O objetivo deste trabalho foi a performance de arranjos e composições elaborados a partir dos elementos característicos do universo musical de Hermeto Pascoal.

Palavras-chave: Hermeto Pascoal. Música instrumental. Estilo. Performance Musical.

The Brazilian universe of Hermeto Pascoal: aspects of its aesthetic conception applied in compositions and arrangements

Abstract: This work had as reference and starting point the musical style of Hermeto Pascoal. With jazz influence, its style originates in the tradition of Brazilian popular music with a very original aesthetic conception. The objective of this work was the performance of arrangements and compositions elaborated from the characteristic elements of the musical universe of Hermeto Pascoal.

Keywords: Hermeto Pascoal. Instrumental music. Style. Performance.

1. Introdução

O título do disco "Brasil Universo" [1985] de Hermeto Pascoal norteia esteticamente a proposta desse trabalho. Dentro do espectro de um parâmetro de unidade e de identidade, a saber, a brasilidade através dos gêneros populares do país, busca-se, ao mesmo tempo, a diversidade ou a universalidade. Ou seja, dentro do país, há uma riqueza incrível de ritmos e gêneros a serem explorados, vividos e desenvolvidos. A pro-



posta aqui apresentada visa não apenas ao uso dos elementos rítmicos, harmônicos e melódicos, mas também texturais, no que tange à confecção dos arranjos, e timbrísticos, no que tange à escolha dos instrumentos. O Ensemble em questão tem como proposta uma síntese dos instrumentos mais utilizados em nossa música popular, mas de forma a organizá-los de maneira equilibrada. Por outro lado, muitas texturas exploradas nos arranjos visam a se apropriar de alguns procedimentos do compositor alagoano como, por exemplo, o ritmo harmônico em contraponto à melodia. No caso de Rabichola de Cabra, o próprio título faz menção a um episódio ocorrido no 2º Festival Internacional de Jazz de São Paulo em 1980, no qual, ao realizar improvisações em uma viola de arame alguém do público gritou: - "Ravi Shankar!" [em menção ao famoso sitarista indiano] ao que Hermeto respondeu: - "Rabichola de Cabra, eu tinha uma em casa...". Essa peça traz uma mistura rapsódica - uma característica presente em muitas construções de Hermeto como, por exemplo, em "De Sábado pra Dominginhos" - de gêneros e ritmos inspirados no populário nordestino. Já para o arranjo de "Bebê" a palestra ilustrará a presença da cadência harmônica final de "Stella by Starlight" na seção B, e sua derivação em C, o que aponta para a expansão de um procedimento do samba-jazz [movimento do qual Hermeto participou na época do Sambrasa] para o ritmo do Baião. A peça "Valsa Moura" tem, na construção melódica e no uso do ritmo harmônico, inspirações "hermetianas". Não pelo material em si [arpejos de quartais e saltos intervalares angulares], mas em um tipo de elaboração melódica de longa duração sem repetição, porém, sem que isso comprometa a inteligibilidade, tal como feito em "Mestre Radamés" e "Ilha das Gaivotas". Já as duas últimas peças, "Salve, Copinha" em homenagem ao flautista.

Assim, as características gerais se dividem em aspectos musicais gerais da música popular do Brasil que Hermeto logrou na construção e invenção da chamada "música instrumental" no Brasil, a partir das décadas de 1970 e 80, e de aspectos específicos derivados do jazz mas, sobretudo, expandido de modo singular em um estilo único.

2. Impressão geral sobre a apresentação

Para a apresentação musical no IV FMCB foi preparado um ensemble com uma formação original a partir de instrumentos que são comumente utilizados no universo amplo da música popular brasileira. Com o objetivo de conciliar a demanda das composições e arranjos que valorizam uma concepção própria e, ao mesmo tempo, explorar uma estética nitidamente brasileira, colocamos lado a lado instrumentos que estão mais diretamente ligados à nossa tradição musical popular como o acordeom, o violão



e a flauta, por exemplo, com instrumentos mais emblemáticos de outras tradições como o saxofone, que está diretamente vinculado ao universo de signos ligados ao jazz ou o clarinete que, em princípio, nos remete mais ao universo da tradição europeia da música de concerto, ainda que tenha plena penetração no universo do choro.

O ensemble se preparou para a apresentação através de uma série de ensaios durante os quais foram experimentadas algumas formas na organização espacial para que não se perdesse o equilíbrio na relação de timbres entre os instrumentos e encontrássemos o resultado sonoro em acordo com a concepção musical proposta. Apesar do conjunto instrumental não convencional optamos por uma formação mais tradicional e colocamos as madeiras na frente, seguidas pelos metais. Os instrumentos amplificados ficaram na retaguarda junto à bateria. O acordeom foi colocado exatamente no centro da formação, pois além de ser um instrumento muito representativo da musicalidade brasileira, via nordeste, carregado de conteúdo musical/simbólico ligado à nossa raiz [PIEADADE, 2003], também representa a musicalidade de Hermeto Pascoal enquanto origem. Era também o instrumento que seu pai tocava, portanto, um dos instrumentos que permearam sua infância e que está presente até hoje em suas performances. De certa forma o acordeom exerceu a função de lead no ensemble, pois na maioria das vezes executava tanto dobras melódicas, e assim se somava aos sopros, quando acompanhamentos harmônicos.

A proposta para a performance assumiu uma forma ambivalente no que diz respeito à execução musical. Ora com momentos orientados para improvisações com foco no idioma jazzístico, em que houve a valorização do instrumentista, ora com momentos mais voltados para a escrita fazendo prevalecer o conteúdo dos arranjos e a sonoridade grupal.

3. Bebê [Hermeto Pascoal]

É sabido que à época do "Sambrasa Trio" era comum nos grupos de samba-jazz a execução de originals e standards de jazz no referido ritmo, como apontam BARSALINO [2014] e MARQUES [2013]. Hermeto parece ter ampliado essa prática para outros ritmos brasileiros como, por exemplo, o baião, na época do "Quarteto Novo". Observa-se então, como um primeiro procedimento, que a harmonia das seções B e C do clássico "Bebê" [Fig. 1] coincidem com a dos últimos oito compassos de "Stella By Starlight" [Victor Young], algo que poderia ser chamado, com uma dose de liberdade conceitual, de Stella Changes, dado a sua aparição em trechos de arranjos e temas¹. Lançado no Brasil no álbum de 1973 ["A Música Livre de Hermeto Pascoal"], o tema possui uma versão anterior no disco "Natural



Feelings” de Airto Moreira, lançado nos EUA em 1969 [Buddha Records].

Se faz necessário sublinhar que a concepção do arranjo foi pensada com a intenção de valorizar alguns aspectos históricos ligados a essa composição e por isso estendeu-se a forma para **ABCA** duas vezes, ou seja, duas vezes o *chorus* inteiro. A partir desta premissa foi transcrita e inserida a transcrição de parte do solo improvisado de Heraldo do Monte registrado em seu disco “Heraldo do Monte” lançado em 1980 pela gravadora Eldorado. O solo está inserido nas seções **A**, **D**, sendo a seção **B** destinada à improvisação do saxofone tenor e a seção **C** realiza um “Shout” no jargão das Big Bands, ou seja, um tutti idiomático por assim dizer. Há uma pequena transição na qual a harmonia sai do *chorus* entre as seções C e D. Por fim, na reexposição final há uma adaptação harmônico-melódica do tema de **A** que, de Lá menor passa a Lá maior.

Fig.1 Seções B e C de Bebê na cadência de Stella by Starlight.

Na figura 1 acima vemos a 1ª linha apresenta a seção **B** de Bebê, que tem a mesma harmonia da última frase de Stella by Starlight, na 2ª linha, tratando-se de uma série de II - V encadeados com o meio-diminuto e a dominante individual: [II - V]III ; [II - V]II; ii V - I. Já a terceira linha apresenta a seção **C** no tom da seção **B** com alterações harmônicas, o acorde menor no lugar do meio-diminuto e o subV no lugar do V, perfazendo [II - subV]III; [II - subV]II; II - subV - I.

4. Salve Copinha [Hermeto Pascoal]

Nesta composição Hermeto subverte, tal como em Bebê, a forma tradicional do choro e, ao invés de fazer a forma **ABACA** ele faz **ABCA**. O arranjo foi feito com certa liberdade procurando trazer material original e com este objetivo a forma estendeu-se para **ABCA'B'A**. Na seção **A'** depois de **C** foi feita uma variação sobre a melodia e na seção **B'** ocorre



6. "Valsa Moura" [Paulo Tiné]

Acácio Piedade, em seu artigo sobre tópicas, aponta para uma característica naquilo que chamou de tópica época de ouro que, de certa forma, explica parte da inspiração composicional dessa música.

O universo de tópicas época-de-ouro inclui floreios melódicos das antigas modinhas, polcas, valsas e serestas brasileiras. A execução de traços destas melodias ornamentadas evoca a simplicidade, a singeleza e o lirismo do Brasil antigo. Este Brasil profundo se expressa em floreios melódicos em certas frases, padrões harmônicos, ornamentação típica [muitas apojaturas e grupetos] que estão fortemente presentes nas modinhas, polcas, no choro e, a partir daí, em vários outros repertórios de música brasileira, e mesmo em segmentos de obras de um estilo completamente diferente do ambiente época-de-ouro. [PIEDADE, 2011, 108]

O autor usa a valsa "Rosa" de Pixinguinha para ilustrar a tópica. Penso também em "Luíza" de Tom Jobim e "Valsa Brasileira" de Edu Lobo & Chico Buarque como possibilidades de exemplo para a mesma tópica. A valsa arranjada de João Gilberto [Bebel] participa, acredito, parcialmente dentro desse universo. Não há grandes floreios melódicos no sentido de apojaturas ou grupetos e, além disso, há a aproximação com o *waltz*.³ Entretanto, aqui, trata-se de certa forma, de distorcer a tópica expandindo ligeiramente o material e adentrando uma atmosfera quase atonal.

Após uma pequena introdução em 6/8, a melodia da seção A se repete 2 vezes com instrumentações diferentes:

Fig.3: Valsa Moura: melodia seção A.

O processo de elaboração se deu de modo a priorizar a elaboração melódica sobre a harmônica, que se dá em contraponto à melodia. Arpejos quartais foram bastante utilizados e mesmo os arpejos em sobreposição de 3as se dão de modo a sobrepor de 6 a 7 notas, ou seja, praticamente



toda a escala ou modo. Ao final algumas bordaduras podem ser notadas.

O processo de instrumentação da melodia se deu de modo a fragmentá-la na primeira exposição entre a flauta e saxofone oitavados e o clarinete e saxofone soprano igualmente oitavados. Soma-se a eles o violão que dobra a melodia em sua totalidade. Utilizo como procedimento padrão a seção rítmico-harmônica ser uma espécie de redução e dobra dos acontecimentos instrumentados pelos sopros.

A harmonização dessa melodia, como colocado, foi construída em contraponto à melodia. Para tal foi fundamental a construção de ritmo harmônico livre, ao modo das construções de Hermeto Pascoal em situações encontradas em músicas como "Lá na Casa de Madame eu vi"; "Ilha das Gaivotas"; "Nove de Julho" e "Mestre Radamés".

Fig.10 Valsa Moura: ritmo harmônico seção A.

Na repetição dessa seção [A'] o flugelhorn realiza a melodia dobrada pelo acordeom, conforme a figura 4. A ela soma-se um contracanto executado pelo trombone e dobrado e harmonizado pelo violão.

A seção B segue a mesma construção de angularidade melódica executada pela flauta, saxofone tenor e acordeom. A eles soma-se o contrabaixo e a linha de baixo passa a ser executada pelo trombone que enfatiza a voz grave dos acordes executados pelo violão, também em contraponto e através do uso do procedimento do ritmo harmônico. A repetição da seção B [B'] tal função, a saber, a da linha de baixo, volta a ser executada pelo contrabaixo e a melodia é blocada pelo saxofone soprano, flugelhorn⁴, clarinete e saxofone tenor, com o reforço do violão na 1ª voz e do acordeom na 2ª.



A seção C retoma o 6/8 da introdução. A flauta executa a melodia em *frullato* dobrada pelo violão em trêmulo e *sul ponticello*. Além da estranheza dos timbres, alguns ritmos melódicos de razão 7:6 e deslocamento de acordes, contribuem para a atmosfera que se pretende atingir entre o elemento familiar da valsa e sua estranheza "moura". A repetição de **C** [**C'**] é feita pelo flugelhorn e trombone em oitavas, também em *frullato*, dobrados pelo acordeom e contrabaixo. O mesmo ritmo de acompanhamento realizado em C pelo acordeom é repetido em **C'** pelo violão, mas, aqui, é reforçado pelos instrumentos de sopro restantes do ensemble.

A composição finda com um pequeno trecho de improvisação coletiva sem determinação de alturas, fato que remete ao free jazz por um lado, e as jazz bands de dixieland de outro. Ritmicamente, entretanto, o pulso permanece determinado, ou seja, os músicos podem tocar as notas que quiserem, mas não há a suspensão do ritmo, que continua articulando o 6/8 original. Nesse momento, tanto o violão como o acordeom permanecem em pausa, ou seja, não participam da seção de improvisação.

Resumindo, a distribuição formal dos elementos da música se dá da seguinte maneira:

Introd. [6/8] dois compassos que se repetem.

Seção A: [3/4] melodia dividida entre Fl+T.Sx e Cl+S. Sx e violão.

Seção A': [3/4] melodia em Flghn+Acc. e contracanto em Euph+Vl.

Seção B: [3/4] melodia em Fl+T.Sx+Acc.+A.B.

Seção B': [3/4] melodia blocada em S.Sx+Flghn+Cl+T. Sx com a nota líder dobrada pelo violão e a 2ª voz pelo acordeom.

Seção C: [6/8] melodia em Fl+Vl. [em *frullato*].

Seção C': [6/8] melodia em Flghn+Euph+A.B. e acompanhamento do resto do ensemble.

Coda: [6/8] Improvisação coletiva.

Quadro 1: Valsa Moura - disposição formal.



7. Considerações finais

Hermeto Pascoal é profundo conhecedor de tradições musicais nordestinas e brasileiras em geral, vemos esse conhecimento através dos elementos que explora que têm como ponto de partida o universo musical brasileiro. Esse universo compreende ritmo, forma, harmonia, elementos melódicos, texturas e timbres que são manipulados por Hermeto de uma maneira muito própria.

Hermeto se coloca à frente como experimentador impondo uma orientação no que diz respeito a procedimentos no universo da música instrumental brasileira. Em *Bebê*, por exemplo, vemos, além da influência do jazz através da harmonia [“Stella Changes”], a exploração de elementos de diferentes estilos da tradição da música popular brasileira ao misturar o ritmo de baião à forma de choro no mesmo corpo musical.

Ao mesmo tempo Hermeto se coloca, e coloca também o Brasil, no cenário do jazz contemporâneo ao alternar materiais harmônicos e modais, como pode ser observado na parte **A** de *Bebê*. Este é um tipo de procedimento não usual no universo do jazz tradicional nem no da tradição da música popular brasileira. A partir dessa composição acontece um tipo de hibridismo bastante interessante na obra do autor que se expande para aqueles que ele influencia. Ocorre uma dissociação entre o gênero melódico, mais próximo do choro e a condução rítmica ligada ao baião, fato que se soma ao rompimento com a forma tradicional do choro e aponta para o elemento rapsódico como estruturador formal. Tais elementos foram utilizados nas composições autorais, somados a outros como o do uso do ritmo do acompanhamento como contraponto à melodia. Assim, o repertório apresentado no FMCB compreendeu, a partir da interpretação de arranjos sobre composições de Hermeto Pascoal, composições autorais procurando se apropriar dos elementos do universo musical do autor alagoano.

Referências

- BARSALINO, Leandro. [2014] Estilos de samba na bateria. Tese de doutorado. Campinas: UNICAMP.
- COLTRANE, John [1995]. Giant Steps. In: Solos. Transcrição Carl Coan. Milwaukee: Hal Leonard Corp..
- FOLHA de SÃO PAULO. Hermeto Contra a Máfia das Gravadoras Nacionais. Daniel dos Santos, 22/03/1977.
- MARQUES, Guilherme. [2013] Airto Moreira: do sambajazz à música dos anos 70 [1964-1975]. Dissertação de Mestrado. Campinas: UNICAMP.
- PASCOAL, Hermeto. [1984] Lagoa da Canoa do Município de Arapiraca. Som da Gente [LP/CD].



- . [1987] Só não toca quem não quer. Som da Gente [LP/CD].
- . [1985] Brasil Universo. Som da Gente [LP/CD].
- . [2001] Tudo é Som. Universal Edition, [PARTITURA].
- PISTON, Walter [1992]. Contraponto. Trad. Juan Luis Milan Amat. Barcelona: Labor.
- PIEIDADE, Acácio. Perseguindo fios da meada: pensamentos sobre hibridismo, musicalidade e tópicos... Per Musi. Belo Horizonte: n 23, 2011, p.103-112.
- TINÉ, Paulo. "O arranjo de Pixinguinha para Gaúcho de Chiquinha Gonzaga: a orquestra típica à caminho da Big Band". São Paulo: Anais da XXIV ANPPOM [Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música], 2014.
- . "Procesos Creativos em arreglos y composiciones musicales del género choro para Orquestra Típica/Jazz Band". Belo Horizonte: Anais da XXVI ANPPOM [Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música], 2016.
- . Valsa Moura. <https://www.youtube.com/watch?v=WdXHcSfj934> Acesso em 09/11/2016.
- . Harmonia: Fundamentos de Arranjo e Improvisação. São Paulo: Ed. Rondó, 2ª edição, 2014.
- . [2013] A Estruturação Poética da fraseologia em alguns exemplos de Música Popular do Brasil. Anais do IX SIMCAM. Belém-PA.

1 O termo "changes" no jazz é usado no sentido das mudanças ou sequências harmônicas pré-fixadas como os famosos "Coltrane Changes" e o "Rhythm Changes" provindos, respectivamente, da estrutura de Giant Steps de J. Coltrane no primeiro caso e de I Got Rhythm de George Gershwin no segundo. No caso da forja do termos Stella Changes a estrutura sairia da referida canção. Para dar alguns exemplos da presença de tal sequência na música brasileiro podemos citar: "Bons Amigos" [Toninho Horta]; "Ângela" de Tom Jobim; "Gentle Rain", também conhecida como "Canção do Amanhecer" de Luiz Bonfá e ainda no próprio jazz a introdução de Round Midnight na clássica gravação de Miles Davis da década de 1950.

2 Apesar das controvérsias sobre a origem dessa forma no choro, se provindo da forma rondô ou o minueto-trio, acredita-se que, do ponto de vista fenomenológico, o choro findou por se assentar na primeira, quando se trata do choro em três partes.

3 O termo *waltz* aqui é utilizado no sentido da condução rítmica do *jazz waltz* que, basicamente, trata-se de uma valsa com o swing jazzístico. Além de também dividir o ternário em duas unidades iguais na escrita [semínima pontuada para o 3/4] mas desiguais na execução, exatamente pelo quase "tercinado" pelo referido swing.

4 Nessa composição o trompete foi substituído pelo Flugelhorn e o trombone pelo Eufônio, em bora a gravação tenha sido realizada com o trombone.