

IV FESTIVAL
DE MÚSICA
CONTEMPORÂNEA
BRASILEIRA

Forró Em Santo André ao vivo em
Montreux: um estudo de caso sobre a
música de Hermeto Pascoal através dos
solos improvisados de Nivaldo Ornelas
e Cacau Queiroz.

Bernardo Vescovi Fabris
UFOP - bernardofabris@yahoo.com

Cléber José Bernardes Alves
UFMG - clebersaxalves@gmail.com

Resumo: O presente artigo busca contribuir com os estudos em música brasileira trazendo à tona a afiliação dos músicos Nivaldo Ornelas [1941] e Cacau Queiroz [1953] na interpretação da música *Forró em Santo André* do multi-instrumentista e compositor alagoano Hermeto Pascoal [1936], registrada em disco durante show do grupo de Pascoal no aclamado festival de jazz realizado na cidade de Montreux, Suíça, no ano de 1976. As escolhas técnico-interpretativas realizadas em solos improvisados pelos referidos saxofonistas buscam corroborar as características estéticas calcadas na tradição e inovação, presentes na composição de Pascoal, indicando sínteses musicais análogas às das vanguardas pelo mundo.

Palavras-chave: Forró. Hermeto Pascoal. Nivaldo Ornelas. Cacau de Queiroz. Saxofone Brasileiro Improvisado

Title of the Paper in English *Forró em Santo André live in Montreux: a case study of Hermeto Pascoal's music throughout the improvised solos of Nivaldo Ornelas and Cacau Queiroz*

Abstract: This study aims to contribute with the studies in Brazilian music, bringing to the fore the affiliation of the musicians Nivaldo Ornelas [1941] and Cacau Queiroz [1953] to the interpretation of *Forró em Santo André* by the multi-instrumentalist and composer from Alagoas Hermeto Pascoal [1936], recorded during the Pascoal's group on the acclaimed Jazz festival held in the city of Montreux, Switzerland, in the year 1976. The technical and interpretative decisions found in the improvised solos of both saxophonists are discussed in the way of confirming the Aesthetics based on tradition and innovation, pointing musical synthesis related with other vanguard musical movements throughout the world.

Keywords: Forró. Hermeto Pascoal. Nivaldo Ornelas. Cacau de Queiroz. Brazilian Improvised Saxophone



1. Introdução:

O ano de 1979 ficou marcado na carreira do músico alagoano Hermeto Pascoal [1936] pelo lançamento do disco *Montreux Jazz Ao Vivo*, registro do show realizado no prestigioso festival de jazz na cidade Suíça de mesmo nome. Nessa apresentação, Hermeto levou ao público europeu a banda com a qual já vinha trabalhando durante os anos 1970, com Nenê na bateria, Itiberê Zwarg no contrabaixo, Jovino Santos Neto no piano, Zabelê e Pernambuco na percussão e os saxofonistas Cacau [Claudio Araújo de Queiroz], nos saxofones barítono e tenor, e na flauta e Nivaldo Ornelas nos saxofones tenor e soprano e na flauta, sendo que Hermeto Pascoal, naquele show tocou saxofones soprano e tenor, clavineta [escaleta], piano e voz.

Hermeto Pascoal é, sem sombra de dúvidas, um dos maiores expoentes da música instrumental brasileira. Aclamado por público e crítica, seu trabalho é fortemente identificado com o ambiente híbrido no qual linguagens musicais diversas, desde aquelas associadas às tradições da música nordestina, passando pelas referências da música popular urbana ao experimentalismo, aleatoriedade e improvisação livre. Sua produção, embora abrangente, pode ser considerada como inscrita na Música Instrumental Brasileira, modalidade musical¹ que despontou durante os anos 1960 através, principalmente, do *Quarteto Novo*, grupo formado por, além de Hermeto tocando flauta e piano; Airto Moreira na bateria e percussão, Theo de Barros no contrabaixo e violão e Heraldo do Monte na viola e guitarra. O único disco do *Quarteto*, de 1967, lança uma nova luz sobre o fazer musical instrumental da música popular urbana naquele período, o qual estava muito associado ao binômio samba e *jazz* de trios instrumentais compostos por piano, baixo e bateria, tal qual o Zimbo Trio e o Tamba Trio. Durante a primeira metade da década de sessenta, outras formações instrumentais apontaram para uma certa estabilização do *samba jazz* como gênero com outras formações instrumentais, em discos como: *Edison Machado é Samba Novo* [1964], de Edison Machado; *Embaló* [1964], de Tenório Jr; *Você ainda não viu nada* [1963], de Sérgio Mendes.

Poderíamos dizer que enquanto a maior parte da produção musical do *samba jazz* dos anos 1960 lidava com aquilo que Acácio Piedade chamou de *fricção de musicalidades*², ou seja, um uso binomial e conflituoso de duas *musicalidades*³ que, a bem da verdade, convivem, mas não se sincretizam. Com o aparecimento da chamada Música Instrumental Brasileira, pontuada, como mencionada, pelo disco do *Quarteto Novo* de 1967, esses



referenciais do estrangeiro *versus* nacional se diluem em um novo objeto cultural que permeia outros tantos fazeres, cruzando espacialidades e temporalidades, indicando, portanto, um produto de *hibridação cultural*, tal qual mencionado por Néstor Garcia Canclini em seu livro *Culturas Híbridas: estratégias para se entrar e sair da modernidade*, onde o autor define:[...] [Canclini, 2001, p. XIX]: *entendo por hibridação processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas.*

É sob esta perspectiva que, a nosso ver, Hermeto Pascoal desenvolve sua prática, que se assemelha à dos integrantes de seu grupo, caso do saxofonista, flautista e compositor Nivaldo Ornelas [1942], músico originário de Belo Horizonte e expoente de uma geração de instrumentistas que se dedicaram à produção e difusão de música instrumental no início dos anos 1960 na capital mineira. E de Cláudio Araújo de Queiroz, o Cacau [1953], músico que já vinha trabalhando com o grupo de Hermeto Pascoal desde meados dos anos 1970, havendo gravado os discos *Trindade* [1977] e *Zabumbê-bum-á* [1979] com o Grupo, além de ter trabalhado com Paulo Moura no disco *Confusão Urbana, Suburbana e Rural* [1976], disco do qual Nivaldo Ornelas também participou.

A comunicação ora apresentada pretende exemplificar esse universo de referenciais híbridos na obra de Hermeto Pascoal através de um estudo de caso da música *Forró em Santo André* presente no mencionado disco *Montreux Jazz Ao Vivo* sob a perspectiva dos solos improvisados de Nivaldo Ornelas e Cacau de Queiroz e da identificação das *estruturas discretas* constituintes desses discursos musicais aqui entendidos como objetos complementares à obra de Pascoal.

2. Ornelas e Cacau: dois expoentes do saxofone brasileiro

Em *Montreux Ao Vivo*, Hermeto Pascoal inclui em seu grupo uma dupla de "linha de frente" composta pelos saxofonistas Nivaldo Ornelas [1941] e Claudio "Cacau" de Queiroz [1953]. Apesar da diferença de idade - Ornelas é doze anos mais velho que Cacau - podemos considerar, no espaço de uma década, como um hiato suficiente para a emergência de duas gerações de instrumentistas, mas que especificamente nesse caso, estavam em diálogo permanente, dedicados, ambos, aos desdobramentos de uma *linguagem idiomática* nacional aplicada a este instrumento.

Essas gerações, demarcadas ainda por outros expoentes como Victor Assis Brasil [1945-1981], Roberto Sion [1946], Ion Muniz [1946 - 2009], Mauro Senise [1950], dentre outros, sucedeu imediatamente àquela de K-



-Ximbinho [1917 - 1980]; Abel Ferreira [1915 - 1980]; Zé Bodega [1923 - 2003] e mesmo Paulo Moura [1932 - 2010], sendo que este - considerado aqui como um elo entre as duas gerações anteriormente assinaladas - continuou ativo até o final de sua vida e demonstra ser um personagem central para as carreiras tanto de Nivaldo Ornelas quanto de Cacau e de outros músicos que os sucederiam.

Em 1971, Nivaldo Ornelas saía de Belo Horizonte, onde já atuava no meio da música instrumental tendo passado pelas experiências do *Bar Boate Berimbau* [1964]⁴ e *Quarteto Contemporâneo* [1967]⁵, e muda-se para o Rio a fim de se juntar à *Banda Jovem* de Moura [FABRIS, 2010, p. 15]:

A convite de Paulo Moura, Nivaldo Ornelas se muda para o Rio de Janeiro em 1971 com o propósito de fazer parte da Banda Jovem do músico, juntamente com Márcio Montarroyos, Cláudio Roditi, Pascoal Meirelles e Osmar Milito.

Para Cacau, seu encontro com Paulo Moura se deu anos mais tarde, mais para a metade da década de 1970 quando tinha entre 14 a 16 anos, quando teve aulas de saxofone e participou de uma das formações da orquestra de Moura, que contava ainda com músicos como Tenório Jr, Oberdan e Nivaldo Ornelas. O encontro dos três - Moura, Ornelas e Cacau - se daria novamente somente no emblemático registro de *Confusão Urbana, Suburbana e Rural*, disco de Paulo Moura lançado em 1976.

Em relação ao grupo de Hermeto Pascoal, Nivaldo Ornelas conheceu o músico ainda em 1968, tocando na noite paulistana. Nivaldo Ornelas, passando por São Paulo, foi ao encontro do multi-instrumentista para "dar uma canja". Anos mais tarde, em 1972, Ornelas se muda do Rio para São Paulo para integrar o grupo de Hermeto [FABRIS, 2010, p. 17]: *No ano seguinte, desta vez a convite de Hermeto Pascoal, a quem conheceu em 1968, muda-se para São Paulo para participar de sua banda e com ele passa também a tocar saxofone soprano e flauta em dó.*

Quanto a Cacau, sua estreia profissional se deu ainda em 1974, participando de show do violonista Baden Powell [1937 - 2000], amigo íntimo de seu pai, Nilo Queiroz, violonista e compositor ligado à geração pré bossa novista de Vinícius de Moraes e Billy Blanco. O saboroso encontro entre Cacau e Baden é comentado por Dominique Dreyfus, no livro *O Violão Vadio de Baden Powell* [DREYFUS, Dominique, p. 225]:

Em março de 74, estava de volta ao Teatro Opinião com novo show: Quadrus. [...] O show estreava na quarta-feira. No domingo que precedia, Baden visitou o amigo Nilo Queiroz. E foi aquele papo gostoso de sempre, bebendo uísque, tocando violão. A certa altura, Nilo disse para o filho Cláudio:

- Ô Cacau, mostra para o Baden como você está tocando bem flauta. Cacau, todo encabulado, foi buscar a flauta. Quando voltou pra sala, viu Baden já pronto, com o violão afinado:



- Vamos tocar "Carinhoso".
Tocaram "Carinhoso", e Baden disse para Cacau >
- Você vai tocar essa música comigo no meu show.
Cacau que tinha vinte anos e nenhuma experiência de músico profissional achou que era papo de bebum, pois àquela hora já tinha rolado muito uísque no copo de Baden. Mas na terça recebeu um telefonema de João das Neves, diretor artístico do show, avisando que tinha ensaio no dia seguinte [dia da estreia]. Cacau ficou bobo! Na quarta-feira às quatro horas estava no Teatro Opinião.

Ao longo da década, Cacau de Queiroz passou pelas orquestras de Paulo Moura, como anteriormente mencionado, Cipó e Jorge André, dentre outras e, após passagem pelos Estados Unidos em 1976, integra o grupo de Hermeto Pascoal a partir do ano seguinte, gravando os discos *Trindade* [1977], *Zabumbê-bum-a*, [1978] além, é claro de *Montreux Ao Vivo* [1979]. Já em 1979, Ornelas e Cacau se cruzam novamente, desta vez com a participação de Cacau no disco de estreia do saxofonista mineiro. *Portal dos Anjos* é lançado pela coleção Música Popular Brasileira Contemporânea [MPBC] que demarca, mais uma vez, a produção desta geração de saxofonistas brasileiros.

3. *Montreux e o Forró:*

Na sua 12ª edição, o *Festival de Jazz de Montreux* já se inscrevia no cenário internacional como o principal evento dedicado ao gênero musical estadunidense. Realizado às margens do Lago Léman, o festival, já naqueles anos, abria portas para outros gêneros como o *reggae*, o *blues*, a música cubana e a brasileira. Na noite da apresentação do Grupo de Hermeto Pascoal, dia 20 de junho, apresentou-se também ao público suíço Elis Regina. A noite brasileira acabou proporcionando o inusitado encontro de Hermeto com Elis em um momento que se tornou celebrado pela imprensa mundial. Sobre aquela noite, o jornalista, escritor e letrista Nelson Motta comenta [MOTTA, 2000, p. 313]: À noite, no show de abertura, Hermeto e seus músicos fizeram a casa vir abaixo, foram aplaudidos de pé durante 15 minutos, com o público gritando e exigindo mais. O jornalista Roberto Muggiati [2008], também reproduziu a impressão causada por Hermeto naquele momento:

Tinha plena consciência de que aquele era um festival de música instrumental improvisada e mesmo a maior diva do Brasil não podia fazer face ao telúrico Hermeto, com uma de suas melhores bandas de todos os tempos: Cacau e Nivaldo Ornelas [saxofones], Jovino [teclados] Itiberê [baixo], Nenê [bateria], Pernambuco [percussão], Zabelê [vocais] e o Bruxo - um dos maiores multiinstrumentistas do planeta - se desdobrando nos sopros, teclados, vocais e percussões. Hermeto havia deslumbrado os EUA dez anos antes ao gravar com Miles Davis. Nesta sua primeira visita à Europa, foi saudado, à véspera de sua apresentação, com um texto encomiástico no prestigioso In-



ternational Herald Tribune, assinado por Michael Zwerin, crítico e ex-trombonista que integrou a pioneira Tuba Band de Miles Davis.

Não por menos, o registro do show de Hermeto Pascoal e grupo naquela noite se tornaria um dos mais aclamados discos da música instrumental brasileira dos anos 1970. Para o público suíço – e bem da verdade, para o mundo – Hermeto indicava um Brasil ainda desconhecido, de outras referências musicais e que lidava com uma linguagem de vanguarda muito mais atenta às experimentações e liberdade musicais propostas em outros campos da música. Práticas como as da improvisação livre, da harmonia modal e da organização formal variada de suas peças, apontavam novos rumos para a música instrumental brasileira, distinguindo-se das produções médias que vinham sendo rotina na indústria fonográfica do período no país e que, *grosso modo*, obedeciam a um *horizonte de expectativas* já previsível.

Essa tradição “desconhecida” remonta ainda aos anos 1960, quando, paralelamente ao desenvolvimento da MPB, desenvolvia-se no Brasil uma música de cunho instrumental e que dialogava de maneira transversal com uma série de referências musicais, do *regional* ao *nacional*⁶, ou entre a *tradição*⁷ e a *inovação*⁸. Essa nova estética musical pode ser creditada ao *Quarteto Novo*, grupo seminal para a constituição da música instrumental brasileira como modalidade musical com fortes características híbridas. O *Quarteto Novo* – ainda como *Trio Novo* formado por Heraldo do Monte, Theo de Barros e Airto Moreira, participou do *II Festival Nacional da Música Popular Brasileira* de 1966 interpretando *Disparada*, de Geraldo Vandré e Theo de Barros e defendida por Jair Rodrigues, a qual, juntamente com *A Banda* de Chico Buarque, sagrou-se campeã daquela edição do concurso. No ano seguinte, já com Hermeto Pascoal no grupo, acompanharam Edu Lobo quando defendeu sua canção *Ponteio* e Gilberto Gil em *Domingo no Parque*.

Conforme relato de Heraldo do Monte, o *Quarteto Novo* propunha um novo fazer musical relacionado à música instrumental no Brasil, onde se procurava um distanciamento dos clichês principalmente relacionados ao *jazz*, na busca de padrões musicais de fundo nacionalista e que remetesse às tradições da música brasileira, especialmente do nordeste, [MONTE apud GIROLAMO, 2012, p. 750]:

Tocávamos jazz na noite, e já tínhamos o reflexo condicionado para o improviso. Sempre pensávamos em chamar o Hermeto [Pascoal] para o grupo e, quando chamamos, todos nós pegamos os discos que tínhamos em casa e nos desfizemos. Sei lá, vendemos, emprestamos, deixamos de escutar, para não influenciar [...] Nós todos, que tínhamos uma vivência no jazz, deixamos o jazz um pouco de lado. Nós até nos policiávamos, quando alguém tocava alguma coisa mais



be-bop. E fomos criando essa coisa, meditando, ensaiando, e o resultado foi o *Quarteto Novo* [...] misturando essas influências sertanejas e urbanas, trouxe o improviso pra música brasileira. Enquanto os violeiros criavam letras de improviso, nós criávamos frases melódicas.

Para Gerolamo, este aspecto de busca pelo nacional se relacionava com o posicionamento da classe artística em relação ao autoritarismo dos governos militares dos anos 1960. Do ponto de vista do *Quarteto Novo*, o contato com Geraldo Vandré [], autor que assina a parceria da maior parte das músicas do único disco do grupo lançado em 1968, pode ter gerado um outro tipo de posicionamento em relação aos músicos instrumentistas, o de uma possível *brasilidade revolucionária*, termo definido da seguinte maneira pelo autor [GIROLAMO, 2012]:

Tais ideias formaram o que Ridenti [2010] definiu como “brasilidade revolucionária”, uma construção simbólica que se constituiu numa maneira específica de auto compreensão do Brasil naqueles anos, com forte conotação utópica. Operando como “estrutura de sentimento”, na acepção de Williams [1980], ou seja, como “consciência prática de tipo presente, dentro de uma continuidade vivente e interrelacionada”, a brasilidade revolucionária mobilizou uma geração de intelectuais e artistas que protagonizou uma das mais importantes experiências de arte engajada da história brasileira.

Autocompreender o Brasil tornava-se ponto chave para o desenvolvimento da música instrumental que, no caso do *Quarteto Novo* e da música de Hermeto Pascoal em aspecto mais global, lidavam com a postura de se assumir a música do nordeste brasileiro como centro nevrálgico de sua criação, onde outras referências, das mais diversas, seriam somadas a essa estrutura fundamental da música ali realizada, tal qual encontramos como substratos essenciais na composição *Forró em Santo André*, objeto deste estudo.

Inicialmente, propomos investigar a obra mencionada a partir de seu título, lançando a seguinte questão: *Como o termo forró aqui encontrado se manifesta na mencionada peça?* Para tanto, propomos iniciar esta discussão a partir da definição do termo. Para Oliveira a construção da identidade musical em torno do forró está diretamente relacionada à imagem construída no senso comum sobre o Nordeste brasileiro [2004, p. 127 apud Cunha, 2011, p. 23],: [...] *o Nordeste que reconhecemos, hoje, é, em grande medida, uma invenção musical*, esta invenção, notadamente, passa pela emergência da figura de Luiz Gonzaga [1912- 1989], que durante a década de 1940 foi o principal responsável pela consolidação da recente construção da imagem da música nordestina através da difusão inicialmente do baião [ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2006, p. 155]: É no contexto dessa invenção pela música que Luiz Gonzaga emerge em meados da década



de 1940 como "o criador da „música nordestina ", ao *fazer um trabalho de recriação comercial de uma série de sons, ritmos e temas folclóricos desta área do país*, lançando o baião. Luiz Gonzaga assumiu a [ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2006, p. 157 *apud* CUNHA, p. 23, 2011]: *identidade de "voz do Nordeste* ao passo em que, segundo Oliveira, a música Asa Branca passou a ser [OLIVEIRA, 2004, p. 128 *apud* CUNHA, p. 23, 2011]: *a certidão de nascimento desse Nordeste unificado*.

Sob certos aspectos, os públicos do sudeste do Brasil, principalmente de Rio e São Paulo, já haviam se acostumado com uma produção musical de características regionais com referência ao nordeste brasileiro. A figura do sertanejo daquela região já havia sido explorada comercialmente, por exemplo, pela dupla cômico-musical *Jararaca e Ratinho*, que desde os tempos do grupo *Turunas Pernambucanos* nos anos 1920, gravava e tocava emboladas e cocos, entretanto, ainda sem a referência ao baião e tampouco com a instrumentação que o caracterizaria, constituído por sanfona, triângulo e zabumba. Para SANTOS, [p. 678-679], além da instrumentação, a questão do baião se configura muito mais como um termo metonímico que englobaria uma variedade de gêneros e estilos musicais de uma determinada região do país, fenômeno análogo aos ocorridos com o *jazz*⁹ e o samba quando estes se referiam tão somente aos encontros musicais nos quais eram tocados diversos gêneros musicais:

O baião de Luiz Gonzaga vai se configurando como termo metonímico que remete a outros tipos musicais - xote, coco, xaxado, arrasta-pê, rojão etc. - identificados com a região Nordeste. Partida, saudade e calamidade [seca] vão se destacar no cluster de signos emitidos por Gonzaga [e seus parceiros], que também lança mão de topos [objetos, fatos, modos de falar e de sentir, tipos humanos, paisagem geográfica catolicismo cristão, migração etc.], privilegia algumas batidas [baião, xote e arrasta-pê] e estabelece o trio instrumental [zabumba, sanfona e triângulo]. [SILVA, 2012, p.678-679]

Podemos considerar que, a partir da emergência do baião nos anos 1940, começou a ser criado na música brasileira uma imagem de "nordeste", imagem que será anos mais tarde associada a outro termo generalizante dos diversos estilos musicais derivados daquela região do país, o forró. Silva, indica que fora Jackson do Pandeiro [1919-1982] o responsável pela nova alcunha [SILVA, 2012, p. 679, *apud* MOURA, 2001, p.215]: *Jackson do Pandeiro foi um dos principais promotores da mudança do apelido midiático de "baião" para "forró"*, entretanto admite que Luiz Gonzaga fizera uso do termo antes do autor de Chiclete com Banana [SILVA, 2012, p. 679]: *apesar de Gonzaga ter sido pioneiro no uso do termo com a canção "Forró de Mané Vito [L. Gonzaga e Zé Dantas; 1949]*. Já para Cunha, fora mesmo Gonzaga o responsável pela invenção do termo [CUNHA,



2011, p. 23]:

Mesmo com o declínio do baião em meados de 1950, o “porta-voz da cultura nordestina” conseguiu manter seu status ao criar o que passaria a ser o forró. Em contrapartida, nessa derivação do forró a partir do baião, segundo Madeira [2002, p. 29], o que Luiz Gonzaga fez “muito inteligentemente, foi propor à mídia uma nova música, ou um novo nome, na tentativa de manter-se em evidência na época”.

Independentemente da discussão acerca da gênese do uso do termo, fato é que forró passou a significar o mesmo que baião para o contexto midiático durante os anos 1950. Este uso faz prevalecer o sentido de forró enquanto baile, fato que também remete a uma das possíveis origens etimológicas do termo, *for all*, da música para todos. Essa ideia é compartilhada por Hermeto Pascoal que, durante a realização de uma entrevista para uma das afiliadas da Rede Globo admite [Pascoal, informação oral]: *Então, pra mim forró é tudo, até música clássica é Forró¹⁰*. Este posicionamento se reflete na composição ora analisada pois, de antemão, podemos perceber a realização de dois tipos de levadas na peça, sendo uma inicialmente associada ao xote que, após passar por uma modulação métrica, caminha para o ritmo de baião. Ou seja, em momento algum há a menção ao forró como uma obrigação métrica.

Como aspectos musicais a serem considerados nessa análise, destacam aqueles que se relacionam com as tradições das danças nordestinas e em especial às do baião. Esta afirmação pode ser também ratificada pela indicação à partitura na qual nos apoiamos para análise da mencionada composição. O excerto foi extraído do *songbook* de circulação livre realizado pelo pianista Jovino Santos Neto [1954], integrante do Grupo durante o show em Montreux e que, conforme Borém e Araújo reportam a partir da declaração do pianista:

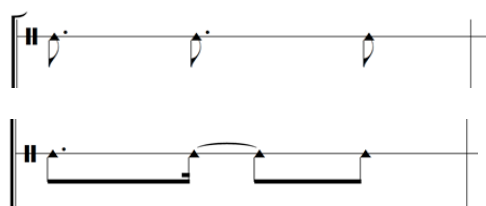
Desde que saí do Hermeto Pascoal e Grupo em 1993, disponibilizar sua música para músicos em todo o mundo se tornou uma de minhas prioridades. Sempre fui uma espécie de bibliotecário dos manuscritos, organizando-os e guardando-os.

Quando me mudei para Seattle, comecei a editar algumas peças em computador. Agora estamos perto de publicar um livro com parte de sua música para piano solo. Em seguida, viriam música para grupos de flautas, quartetos de cordas, peças sinfônicas, para big band e, claro, alguns dos arranjos para nosso Grupo. Tenho cerca de 1.000 peças em arquivo, o que será muito trabalho. Entretanto, sou o responsável por isto e considero minha missão garantir que este acervo musical surpreendente seja conhecido e ouvido. Trabalho diretamente com o Hermeto neste projeto e esperamos ter o primeiro livro em breve” [Borém e Araújo, 2010, p. 30 apud GILMAN, 2009].

Na edição de Jovino Santos Neto, há duas indicações para a interpretação de Forró em Santo André. Para a primeira parte prescreve-se a



aplicação da levada de xote e da segunda parte em diante a música se transforma em baião. Do ponto de vista rítmico há um aspecto de fundamental importância deste gênero que se associa com o extrato rítmico referido por Carlos Sandroni como *paradigma do tresillo*¹¹ [SANDRONI, 2001]. Este arquétipo rítmico - presente em toda América Latina - aparece no baião nos desenhos, principalmente, da zabumba, ou, nos acompanhamentos da instrumentação de base, podendo ser escritos, se considerarmos um compasso de 2/4, como duas colcheias pontuadas seguidas de outra colcheia, ou, se considerarmos a colcheia como unidade mínima do ostinato, estas se agrupariam na seguinte ordem: 3 + 3 + 2.



Ex. 1: Duas representações do *Paradigma do tresillo* [SANDRONI, 2001] representados em um compasso binário simples.

Segundo Sêve, [1999 apud Barreto, p. 10], este ostinato adquire novos formatos ao ser inserido como acompanhamento no baião instrumental, tais como os exemplos a seguir:



Ex.2: Ostinato de zabumba com o segundo tempo preenchido por nota longa.



Ex. 3: Variação do *paradigma do tresillo* com adição de síncope no segundo tempo do compasso. Formante realizável no baião.

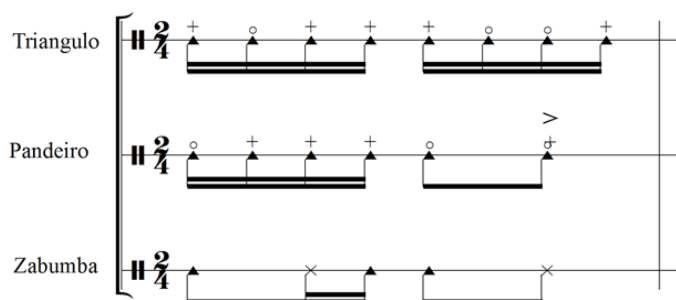
Barreto ainda considera o uso de extratos rítmicos nas linhas melódicas, fortemente identificados com o uso das *síncopecs características* - termo cunhado por Mário de Andrade para se referir à figura escrita com semicolcheia, colcheia e semicolcheia, conforme citado por Barreto [p. 11]:

A síncope de padrão semicolcheia-colcheia-semicolcheia muito recorrente na música popular brasileira a partir do século XIX [...] foi descrita por Mário de ANDRADE [1928] como "síncope brasileira"



e, mais recentemente, estudada com maior aprofundamento por SANDRONI [2001], a partir de matrizes aditivas africanas [e não analíticas do sistema binário] nas suas recorrências no samba.

O mesmo autor considera as linhas rítmicas realizadas por outros instrumentos de percussão no acompanhamento do referido gênero, tais como o triângulo e o pandeiro [ROCCA, 1981, p. 50 apud BARRETO, 2006, p. 09]:



Ex. 4: Linhas de triângulo, pandeiro e zabumba no baião, segundo ROCCA apud BARRETO.

Estes extratos rítmicos não se fazem presentes apenas na instrumentação mencionada, mas transpostos a outros contextos musicais, tanto no desenvolvimento de ritmo harmônico quanto no uso melódico, sendo praticadas em exercícios escalares para uso no contexto das seções de improviso. Este tipo de prática se relaciona diretamente com aquilo que Borém e Araújo reportam como a *Escola Jabour*. A experiência da Escola Jabour se manifesta a partir do final da década de 1970, quando Hermeto Pascoal e Grupo se mudaram para o bairro da zona oeste do Rio de Janeiro, promovendo uma experiência de convívio diária e sem precedentes na história da música brasileira, conforme reportam Borém e Araújo:

Os músicos da assim chamada Escola Jabour [ZWARG, 2009a] ensaiavam todos os dias "from 2 to 8 pm", segundo entrevista do músico Jovino a GILMAN [2009], o que é corroborado por COSTA-LIMA NETO [2008, p.2, 8], informando também que isto ocorreu ". . . durante doze anos consecutivos, de 1981 a 1993", sendo que esse tempo de ensaio era acrescido ". . . pela prática diária matinal, quando os músicos ensaiavam os trechos mais difíceis de suas partes individuais . . .". Hermeto sempre foi receptivo com músicos que quiseram conhecer sua rotina diária de ensaios. Além daqueles que se tornaram membros efetivos de longa duração no seu grupo - Itiberê Zwarg, Jovino Santos Neto, Márcio Bahia, Nenê, Carlos Malta, Antonio Luis Santana [mais conhecido como Pernambuco, mas que não deve ser confundido com Pernambuco do Pandeiro], Vinícius Dorin, André Marques, Fábio Pascoal - também passaram pela Escola Jabour os músicos Zabelê, Joyce, Jane Duboc, Aleuda, Paulo Braga, Zé Eduardo Nazário, Nivado Ornelas, Cacau, Mazinho, Anunciação, Arismar do Espírito Santo, Ricardo Silveira, Alfredo Dias Gomes, entre outros. [BORÉM, ARAÚ-



JO, 2010, p. 27].

Mesmo a gravação de *Forrô em Santo André* tendo sido realizada em 1979 e o período de maior produtividade da Escola Jabour ter se dado entre 1981 e 1993, Nivaldo Ornelas e Cacau foram considerados pelos autores da citação como pertencentes a esse projeto. O “didatismo” presente na música de Hermeto Pascoal, bem como na Escola Jabour, podem ser notados nos usos flagrantes de estruturas rítmicas derivadas dos acompanhamentos do baião e da *síncope característica*, bem como em um uso melódico que remete a uma atmosfera da tradição oral nordestina em música, naquilo que Acácio Piedade relaciona às *tópicas*¹², no caso a *tópica nordestina*, que, dentre algumas características distintivas, apresenta estruturas modais e rítmica decorrentes dos *tresillo* e da síncope:



Ex. 5: Trecho de solo do músico Cacau de Queiroz ao sax barítono [1'50" - 1'54"]
[tonalidade transposta para o instrumento]



Ex. 6: Trecho de solo de Nivaldo Ornelas em *Forrô em Santo André* realizado no sax tenor [5'37" - 5'47"]
[tonalidade transposta para o instrumento]

É importante ressaltar que os exemplos musicais acima relacionados foram escritos nas tonalidades transpostas para os instrumentos utilizados na gravação [Ex. 5 para sax barítono [Eb] e Ex. 6 para saxofone tenor [Bb], decorrendo nos centros modais de La e Re dórico, respectivamente]. Sob o aspecto melódico, a música nordestina é relacionada a específicos modos escalares. Já nas coletâneas de “As Melodias do Boi e Outras Peças”, recolhidas por Mário de Andrade no final da década de 1920, são percebidas melodias e modos que viriam a ser, durante a circulação comercial fonográfica no século XX, associadas à identidade da música relacionada àquela porção do território nacional e, em especial, ao baião e suas derivações. Sobre esses modos, Siqueira [1981] aponta



sete distintos modos chamados “modos nordestinos”, como transcrito a seguir:

No conjunto de escalas modais que ele denominou de [sic] modos nordestinos [Ex.7], há três modos denominados reais e três escalas derivadas, uma terça menor abaixo das primeiras. Siqueira chamou o III modo real de Modo Nacional, que se tornou o mais conhecido como representando um caráter essencialmente brasileiro. Esse modo não possui correspondente nos modos eclesiásticos e é chamado comumente de modo lídio-mixolídio. [SIQUEIRA, 1981 *apud* BARRETO, 2006, P. 12]

Harmonicamente, a composição de Pascoal se divide em dois grandes momentos. Aquele dedicado ao tema da música e outro dedicado à seção de improvisos. O primeiro, subdividido em quatro seções - AA'BBCDD - num total de 42 compassos, apresenta um ritmo harmônico frenético, com a intercorrência de até quatro acordes por compasso [um por colcheia] - trazendo inicialmente o ritmo de xote, que, através de uma modulação métrica passa à condução de baião em andamento um pouco acelerado - gerando em certos momentos uma linha de baixo que se assemelha a um tecido contrapontístico presente nas realizações do *walking bass*, trazendo para o forró uma harmonia com referências ao *jazz* e à bossa nova, contrastante à seção de solos, onde é deflagrada a polarização no centro modal de Dó Dórico orbitando em três acordes, quais sejam: Eb7M, Dm7 e Cm7. Esse adensamento de acordes da exposição do tema, distancia os usados à harmonia daquilo que seriam procedimentos adotados como comuns ao modalismo no gênero, sendo que, em alguns momentos, são aludidos usos de sequências harmônicas inovadoras, utilizadas, por exemplo, em composições de *jazz* como em *Giant Steps* e *Cowntdown* no disco *Giant Steps* [1959] do saxofonista estadunidense John Coltrane. Pascoal, durante a seção C do tema, após dispor uma série de acordes no formante de dominante com décima terceira em sequência, inicialmente de tons inteiros [C13 e D13], e posteriormente em dominantes individuais - V7/ V7 - [nos casos de E13 para A13, deste para D13, finalizando em G13]. Resolutamente, Pascoal utiliza uma progressão harmônica chamada no meio do *jazz* de *Coltrane Changes*¹³.

The image displays a musical score for a sequence of chords. The first line contains five chords: C13, D13, E13, A13, and A7(b13). The second line contains seven chords: D13, G13, Dm9, G13, Bb13, G13, Bb13, and Eb. A circle is drawn around the last five chords of the second line: G13, Bb13, G13, Bb13, and Eb.



Ex. 7: Cadência final da seção *C* de *Forró em Santo André* com o uso de acordes de dominante em intervalos de terça menor como menção aos *Coltrane Changes*.

The image shows two staves of musical notation. The first staff is in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). It contains a sequence of chords: B, D9, G, Bb7, and Eb. The second staff is in 4/4 time with a key signature of two flats (Bb). It contains a sequence of chords: Dm7, Eb7, Ab, B7, E, G7, and C7M. In both staves, the circled chord progressions represent the 'Coltrane Changes'.

Ex. 8: Trechos de *Giant Steps* [esquerda] e *Countdown* [direita] do saxofonista John Coltrane.

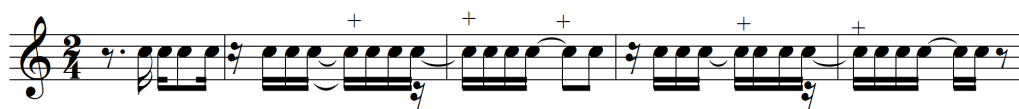
Diferentemente de John Coltrane, o uso do chamado *Coltrane Changes* por Hermeto Pascoal, é restrito ao centro tonal/modal do baião, ou seja, o compositor alagoano não dilata as cadências individuais de maneira tão espraiada quanto o saxofonista americano, tornando seu uso apenas alusivo do regionalismo em um contexto de modernidade. Essa inovação harmônica apresentada em 1959 referenciou vários músicos no mundo, inclusive o próprio Nivaldo Ornelas em sua composição *Nova Granada*, que está harmonicamente relacionada a *Central Park West* de Coltrane, presente no mesmo registro de *Giant Steps*. Isso demonstra mais um dos laços de afinidade musical entre Hermeto e Nivaldo para além do trabalho autoral do músico alagoano, mesmo que de maneira intuitiva.

Mesmo com a forte identificação da música de Hermeto Pascoal com as características nacionais, ou regionais, do nordeste brasileiro, há um aceno para a experimentação e liberdade interpretativa que dialoga de maneira íntegra com as vertentes da dita vanguarda musical, como aquelas experimentadas por músicos do *jazz* dos anos 1950 e 1960. Ingrid Monson aborda essa ruptura estética dentro do *jazz* através do artigo *Oh Freedom: George Russell, John Coltrane and Modal Jazz* no livro *In The Course of Performance: studies in the world of musical improvisation*, nesse texto, Monson expõe a reviravolta suscitada em fins dos anos 1950 pelo *Conceito de Organização Tonal Lídio Cromático*¹⁴ desenvolvido por George Russell e que, segundo a autora, teria implicado nos desdobramentos do chamado *jazz modal* de Miles Davis, em *Milestones* e *Kind of Blue* e nas orientações de John Coltrane, que também se apoiava numa

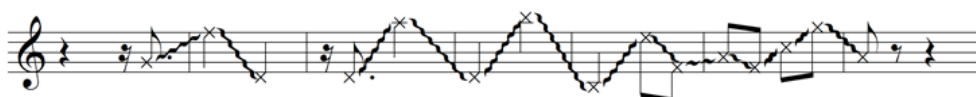


“re-descoberta” do orientalismo tanto musical quanto espiritual em composições como *Africa* e *India*.

Os diálogos entre o modalismo e a vanguarda são notadamente manifestos na música de Hermeto Pascoal, à qual serve, no caso de *Forró em Santo André*, de plataforma para os solos de Nivaldo Ornelas e Cacau que, de maneira deliberada, utilizam escolhas rítmico/melódicas que valorizam essas características, sendo elas [MONSON]: *menos acordes, e mais formas abertas sobre as quais se improvisa - abriram as portas para um diálogo mais internacional na comunidade musical* ¹⁵. Além destes aspectos estruturantes da composição, são identificáveis nas performances de Cacau e Ornelas o uso de recursos de técnica expandida no saxofone, através do emprego seja dos *super-agudos* [e de aleatoriedade da série harmônica] ou dos *false fingerings*¹⁶, mas que singularmente traduzem de maneira precisa fazeres da tradição musical brasileira, como vistas anteriormente:



Ex. 9: Início do improviso de Cacau de Queiroz no saxofone barítono com o uso de *false fingerings*.
[1'37" - 1'41"]



Ex. 10: Uso de aleatoriedade em solo de Cacau de Queiroz. [3'29" - 3'35"]



Ex. 11: Trecho do solo de Nivaldo Ornelas com usos de *super-agudos* e aleatoriedade



através das séries harmônicas do saxofone tenor. [6'02" - 6'35"]

Apesar de escolhas técnicas próximas entre Cacau e Ornelas, há aspectos de suas performances que distanciam um do outro estilisticamente. Esse distanciamento, bem da verdade, funciona de maneira adequada do ponto de vista composicional devido ao contraste promovido entre ambas abordagens. Resumidamente, enquanto Cacau se baseia ritmicamente em estruturas divididas pelas menores porções do tema exposto, com a expansão dos usos escalares tendo a nota Lá [centro modal transposto para a tonalidade em Eb] como fundamental das escalas menores harmônica e melódica¹⁷, além do uso de cromatismos relacionados a *blue notes* e da sonoridade dórica. Contrastivamente, Ornelas dilata essa relação rítmica ao utilizar frases longas aproveitando de maneira estratégica do uso de sons e pausas de maneira bastante expressiva:



Ex. 12: Trecho de solo de Cacau de Queiroz com a utilização de semicolcheias e das escalas menores de Lá Harmônico e Melódico e uso de *blue notes*. [2'20" - 2'25"]



Ex. 13: Uso de notas longas e dilatação métrica em trecho de solo de Nivaldo Ornelas com ênfase ao uso de pausas. [4'11" - 4'28"]

Essa mesma distinção os aproxima pela relação desses fraseados com referências vindas do *jazz*. Enquanto que a escolha de Cacau se volta para referências advindas, fundamentalmente do *bebop*, Nivaldo Ornelas parece se orientar em uma estética que caminha para escolhas próximas às do *hardbop*, mais particularmente de Miles Davis, músico que se notabilizou, para muitos dos críticos em *jazz*, por escolher de maneira seletiva entre notas e silêncios.

Este contraste "ideológico", entre a tradição e a inovação, se revela ainda mais claro pela demanda de Hermeto Pascoal naquilo que o



autor chama de "música universal", ou seja, ao mesmo tempo em que reflete a alma do Brasil reporta a uma cultura "universal", que dialoga com outras correntes e estéticas musicais pelo mundo. Esta impressão se torna clara na crítica assinada por Aramis Millarch para o jornal Estado do Paraná:

"[Hermeto]. . . ofereceu momentos de virtuosismo no piano, embora não faça exatamente aquilo que os americanos pensam a respeito do jazz. . . 'citações', improvisando em torno de standards da música americana - como Two for the Road [de Henry Mancini, composta em 1967 para a trilha do filme Um Caminho Para Dois], My Funny Valentine e Round Midnight. . . Poderia-se descrever seu som e estilo como uma lembrança e improvisação de Rachmaninoff com a força do fogo latino-americano". [MILLARCH, 1989^a apud Borém e Araújo]

4. Conclusão:

A música de Hermeto Pascoal, pelos aspectos apontados, parece evocar um sentido de "universalismo" - como quer o autor - através de um mergulho na própria música brasileira. Estes aspectos percebem-se assimilados e transformados pelos dois saxofonistas do grupo, Nivaldo Ornelas e Claudio Cacau de Queiroz que, através de escolhas pessoais, atuam de maneira complementar e em diálogo permanente com os materiais dispostos por Pascoal e Banda na música assinalada, corroborando a identificação de características *híbridas* e dialógicas - entre a tradição e a inovação - apontando novos fazeres e soluções para a atualização do saxofone na música instrumental dali em diante.

Referências:

- BARRETO, Leonardo. A Composição e Interpretação de Victor Assis Brasil em Pro Zeca: hibridismo entre o baião e o bebop. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 23, p. 28 - 38, 2011.
- BAHABHA. Homi K. O Local da Cultura. 2 ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013 [1998 1 ed.]. 2 ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013 [1998 1 ed.]
- BORÉM, Fausto; ARAÚJO, Fabiano. Hermeto Pascoal: experiência de vida e a formação de sua linguagem harmônica. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.22, p.22-43, 2010.
- BRAGA, Luiz Otávio Rendeiro. A Invenção Da Música Popular Brasileira: de 1930 ao final do Estado Novo. 408f. Tese [Doutorado em História Social]. Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2002.
- CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. 4ed. São Paulo: Edusp, 2008.
- DEYFUS, Dominique. *O Violão Vadio de Baden Powell*. São Paulo: Editora 34. 1999.
- FABRIS, Bernardo Vescovi. O Saxofone de Nivaldo Ornelas e Seus Arredores: investigação e análise de características musicais híbridas em



sua obra e interpretação. 279f. Tese [Doutorado em Música]. Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

FORRÓ EM SANTO ANDRÉ in Hermeto Pascoal Montreux Jazz ao vivo. Hermeto Pascoal [Compositor]. Hermeto Pascoal [Intérprete]. Nivaldo Ornelas [Intérprete]. Claudio Cacau de Queiroz [Intérprete]. Jovino Santos Neto [Intérprete]. Itiberê Zwarg [Intérprete]. Nenê [Intérprete]. Zabelê [Intérprete]. Pernambuco [Intérprete]. Manaus: Warner Music Brasil Ltda., 1979 [2001]. Compact Disc.

GEROLAMO, Ismael de Oliveira. Arte engajada e música popular instrumental nos anos 1960: o caso do Quarteto Novo. In SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA, [2.], 2012, Rio de Janeiro. Anais do II SIMPOM. Rio de Janeiro, 2012, p. 747 - 757.

HOBBSAWN, Eric; RANGER, Terence. A Invenção das Tradições . 2 ed. São Paulo: Paz & Terra. 2012.

MONSON, Ingrid. Oh Freedom: George Russell, John Coltrane and modal jazz. In: NETTL, Bruno; RUSSELL, Melinda [Org.]. The Course of Performance: studies in the world of musical improvisation. Chicago: The University of Chicago Press, 1998. Chapter Seven.

MOTTA, Nelson. *Noites Tropicais*: solos, improvisos e memórias musicais. Rio de Janeiro: Editora Objetiva Ltda. 2000.

PIEIDADE, Acácio. Jazz, música brasileira e fricção de musicalidades. In CONGRESSO DA ANPPOM, [15], Rio de Janeiro. Anais do Décimo Quinto Congresso da ANPPOM, 2005.

PIEIDADE, Acácio. Perseguindo Fios da Meada: pensamentos sobre hibridismo, musicalidade e tópicos. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.23, p.103-112, 2011.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente*: transformações do samba no Rio de Janeiro [1917-1933]. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor / Editora UFRJ, 2001.

SANTOS NETO, Jovino. 15 scores compiled and prepared by Jovino Santos Neto: for educational use only in celebration of Hermeto's 70th birthday. Estados Unidos: 2006, partiture.

SILVA, Climério de Oliveira. Forró x forró: discursos, polarizações e diversidade num campo musical. In SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA [2] 2012, Rio de Janeiro. Anais do II SIMPOM. Rio de Janeiro, 2012, p. 676-686.

[Endnotes]

1 [FABRIS, 2010, p. 05]: *Discordando do termo gênero musical[...], optamos pelo uso do termo modalidade, por acreditar que música instrumental se trata de uma maneira de se fazer música popular e não de um gênero constituído, ou seja, por estarem contidos dentro desta modalidade gêneros diversos de música popular, tais como o samba, o baião, o choro, o jazz ou mesmo o rock.*

2 Segundo Piedade [2003], pode se referir ao embate binomial entre aspectos culturais contrastantes mas que convivem sob certa estabilidade, assim como se revelou nos primeiros eventos do samba jazz do início dos anos 1950.



3 Musicalidade segundo Piedade.

4 Nascido no bairro da Nova Suíça em Belo Horizonte, Nivaldo Ornelas é representante de uma geração de músicos que emergiram durante os anos 1960 e que se dedicaram fortemente à produção e difusão da música instrumental. Em 1964, funda, ao lado de um grupo de jovens músicos o Bar Boate Berimbau, no Edifício Archangelo Maletta, centro da cidade que, nos idos de 1964, firmava-se como reduto intelectual dos belo-horizontinos. Dos músicos participantes do Berimbau, destacaram-se ao longo da história da música brasileira nomes como os dos bateristas Paulo Braga e Pascoal Meirelles, dos pianistas Hêlvius Villela, Aécio Flávio e Wagner Tiso, do guitarrista Toninho Horta e do então contrabaixista, Milton Nascimento. O Berimbau pode ser considerado como um laboratório daquilo que viria a ser chamado, na década seguinte, de Clube da Esquina. [FABRIS, 2010]

5 [FABRIS, 2010, p. 15] *O grupo era identificado com o Free Jazz realizado por músicos como Ornette Coleman [1930-], Eric Dolphy [1928-1964], Albert Ayler [1936-1970] e mesmo John Coltrane [1926-1967], que se aproximou do estilo mais para o final de sua carreira, já nos anos 1960.*

6 As menções aos termos *regional* e *nacional*, aqui assinalados, referem-se aos embates frente à assimilação de certos aspectos culturais *regionais* elevados à categoria de *nacionais* ao longo do tempo, como no caso da *construção* do *samba* como música *nacional* durante o período Vargas, como referido por Luiz Otávio Rendeiro Braga em sua tese *A Invenção Da Música Popular Brasileira: de 1930 ao final do Estado Novo* [BRAGA, 2002, p. 193]: *"De qualquer modo, existe nos três textos uma relação muito forte entre os objetos descritos, o samba e o choro, e a construção da nacionalidade na versão simplificada de "inventar" a ambos como elementos símbolos do caráter nacional"*. Um importante articulador e disseminador desta *estereotipação* foi a radiodifusão, que, enquanto veículo de massificação cultural, passa a legitimar e consagrar determinadas produções como *nacionais* em detrimento de outras, ou seja, da *escolha* de determinados aspectos como de *unificação cultural*, característica que também deflagra a relação conflituosa entre o *rural* e o *urbano* na cultura brasileira, mais notadamente dentro da estética do modernismo nacionalista *Andradiano*. Estes aspectos da *tradição nacional* são negociados ao longo do tempo, como na assimilação da música *regional nordestina* que, durante as primeiras décadas do século XX poderiam ainda ser considerados como repertórios de *sabor exótico* para o público da capital federal, mas que, principalmente, a partir da emergência de Luiz Gonzaga durante os anos 1940, passam a também se articular em um *ideário* representativo do *nacional*, reconvertidos em objetos culturais massivos.

7 Utiliza-se aqui o termo *tradição* tal qual mencionado por Eric Hobsbawm em *A Invenção das Tradições*: [HOBSBAWN, 2012, p. 8] *"o objetivo e característica das 'tradições', inclusive das inventadas, é a invariabilidade"*, mesmo que para sua manutenção, a tradição tenha de lançar mão de mudanças na ordem dos *costumes* entendidos pelo mesmo autor como: [Ibidem, p. 9] *"o 'costume', nas sociedades tradicionais, tem a dupla função de motor e volante"*; -tornando sua atualização uma forma de reconstrução dessas práticas ditas tradicionais, tal qual adverte Homi K. Bhabha: [BHABHA, 2013, p. 21]: *"Ao reencontrar o passado, este introduz outras temporalidades culturais incomensuráveis na invenção da tradição."*

8 Referimos-nos ao termo *inovação* como uma característica relacionada às vanguardas artísticas. Nesse sentido, Paulo Tarso de Salles em seu livro *Aberturas e Impasses: o pós-modernismo na música e seus reflexos no Brasil - 1970-1980* elenca três dessas características, a saber, de *postura crítica* e *antipassadista*, quais sejam [SALLES, 2005, p. 76]: 1] *na novidade dos signos e em sua constante renovação*; 2] *na negação da retomada do passado, opondo-se à moderação conservadora*; 3] *na crítica sistemática da sociedade burguesa*, sendo que este aspecto do *novo* seria um *conceito oposto ao de redundância* [Ibidem] e que se articula na obra de Hermeto Pascoal como um artifício da reconversão de elementos da *tradição* num contexto de vanguarda ou de aspectos de atualização de práticas musicais *tradicionais*.



9 Sobre os aspectos musicais de determinados repertórios visitados pelas *Jazz Bands* durante os anos 1920 ver FABRIS, Bernardo Vescovi. Ratinho, Wiedoeft e Pixinguinha: Paralelos e cruzamentos musicais de três perfis do saxofone pan-americano durante os *années folles* em Anais do 2º Nas Nuvens...Congresso de Música [<https://drive.google.com/file/d/0B3QPznB5o7TSbUludnFPS3NWdnM/view>].

10 Entrevista disponível em [www.youtube.com/watch?v=Vik_2C_2EYU]

11 [SANDRONI, 2001, P. 28]: “Um dos ritmos assimétricos mencionados atrás foi identificado por musicólogos cubanos como desempenhando papel relevante na música de seu país. Trata-se do que se constrói sobre um ciclo de oito pulsações, ou 3+3+2. [...] Como esse ritmo comporta três articulações, os cubanos chamaram-no *tresillo*, termo que adotarei aqui.

12 [PIEIDADE, 2011, P. 105] Tópicas são figuras de retórica. O termo é oriundo do conceito aristotélico *topoi*, parte do jargão filosófico dos estudos de Retórica. O que alguns musicólogos têm denominado *topics* envolve uma teoria analítica da expressividade e do sentido musical que se pode chamar de “teoria das tópicas” [RATNER,1980; AGAWU,1991; HATTEN;2004].O universo estudado por estes autores é o da música europeia do período clássico e romântico. No entanto, creio que a teoria das tópicas é uma excelente via na compreensão da significação musical e da musicalidade em geral, sendo que sua adaptação para o âmbito da música brasileira é uma maneira fértil de lidar com o aspecto expressivo da musicalidade brasileira [ver PIEIDADE, 2007].

13 *Coltrane Changes*, também conhecido como *Chromatic tone relations* [relação cromática de tons] ou *Multi-Tonal change* [encadeamentos de multi-tonalidade], se refere a variações de progressões harmônicas utilizadas em substituição a progressões usuais no jazz [como no II-V-I] num formante que envolve movimentos de terças menores entre acordes . O saxofonista John Coltrane foi o principal responsável pela adoção deste procedimento durante os anos 1950 no meio do jazz. Para maiores informações: <http://www.thinkingmusic.ca/analyses/coltrane/>, além de análises de solos do saxofonista realizadas por David Baker no livro *The Jazz Style of John Coltrane*. Estados Unidos, STUDIO 224, 1980.

14 [MONSON, 1998, p. 149]: *Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization* [Monson, 1998, p. 149]

15 [MONSON, 1998] *fewer chords, and more open forms over which to improvise - opened the door to a more international dialogue in the musical Community*.

16 Sobre *false fingerings* [FIGUEIREDO, 2005, p. 132 *apud* FABRIS, 2010, p. 167]: *é uma técnica que consiste em utilizar uma posição alternativa para a produção de determinadas notas no saxofone, obtendo uma mudança no timbre da nota*.

17 Cacau utiliza fundamentalmente, como alusão à escala descendente de lá menor harmônico, o acorde de dominante E7b9, ou seja, numa extrapolação do centro modal, com os usos distintivos da terça maior e nona menor da escala descendente em caminho resolutivo. Essa prática é amplamente reconhecível e referenciada em improvisos de músicos do jazz como Sonny Rollins [Airegin] e Dexter Gordon [Cheese Cake].