

IV FESTIVAL
DE MÚSICA
CONTEMPORÂNEA
BRASILEIRA



VIDA & OBRA
HERMETO
PASCOAL
& EDSON
ZAMPRONHA





– Anais – IV FMCB

COMPOSITORES HOMENAGEADOS

Edson Zampronha

Hermeto Pascoal

14 A 18 DE MARÇO DE 2017



EDITORIAL

COORDENAÇÃO GERAL

Dra. Thais Lopes Nicolau

EXECUÇÃO E CAPTAÇÃO

Sintonize Produtora Cultural

COORDENAÇÃO CIENTÍFICA

Dra. Thais Lopes Nicolau

DIREÇÃO ARTÍSTICA

Dra. Thais Lopes Nicolau

DIREÇÃO EXECUTIVA

Douglas Lopes Nicolau

ASSISTENTE DE PRODUÇÃO

André Moretto
Denise Magalhães
Fernanda Marcondes
Gisele Bueno
Guilherme Lopes
Hudson Valverde
Larissa Gaspar
Madian Menezes
Sandra Paladino
Wellington Andreoli
Willian Quennehen

FINANCEIRO

Conceição Lopes Colombini

ELABORAÇÃO, EDITORAÇÃO E FORMATAÇÃO

Dr. Guilherme Sauerbronn
Dra Thais Lopes Nicolau

DIAGRAMAÇÃO

Izabelle Alvares

COMITÊ CIENTÍFICO

Dr. Bruno Manguiera [UNB/DF]

Dr. Cesar Traldi [UFU/MG]

Dr. Cleber Campos [UFRN/RN]

Dr. Leandro Barsalini [UNICAMP/SP]

Dr. Marcelo Gomes [FASM/SP]

Dr. Mauricio Zamith [UDESC/SC]

Dr. Rafael dos Santos [UNICAMP/SP]

Dr. Roberto Victório [UFMT/MT]

Dr. Valerio Fiel da Costa [UFPB/PB]

Dra. Ilza Nogueira [UNIRIO/RJ]

Dra. Thaís Nicolau [Coordenadora]
[UDESC/SC]



Catálogo: Biblioteca Nacional

Festival de Música Contemporânea Brasileira [FMCB]
[VOLUME IV. : 2017, Campinas, SP]

Anais [recurso eletrônico]: Edson Zampronha e Hermeto Pascoal |
IV Festival de Música Contemporânea Brasileira | 14 a 18 de março,
Campinas, SP, FMCB, 2017

Modo de acesso: disponível online
ISSN: 2526-5784



SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO.....	7
-------------------	---

EDSON ZAMPRONHA & HERMETO PASCOAL

CONCERTO DE ABERTURA IV FESTIVAL DE MÚSICA
CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA 2017

Fernando Rocha, Grupo Tectum, Quatro a Zero.....	9
--	---

CONCERTO DE ENCERRAMENTO IV FESTIVAL DE MÚSICA
CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA 2017

Orquestra Sinfônica Municipal de Campinas, Regência: Victor Hugo Toro.....	11
---	----

EDSON ZAMPRONHA

Apresentações Artísticas

OBRAS ELETROACÚSTICA DE EDSON ZAMPRONHA: CONCERTO COMENTADO
SOBRE O PROCESSO CRIATIVO E ESPACIALIDADE SONORA DE EL GRAN
ZUMBIDOR E SENTIMENTO PLÁSTICO

Alvaro Henrique Borges.....	13
-----------------------------	----

RECYCLING GESTURES

Fernando Martins de Castro Chaib.....	14
---------------------------------------	----

Comunicações Orais

RECYCLING GESTURES – ZAMPRONHA PERC-ATIVO

Fernando Chaib.....	15
---------------------	----

Mesa-redonda

APONTAMENTOS SOBRE O PENSAMENTO COMPOSICIONAL DE EDSON ZAMPRONHA:
SENSIBILIDADE, SENTIDO MUSICAL E DIÁLOGO COM OUTRAS OBRAS

Daniel Luís Barreiro.....	35
---------------------------	----



Recital Comentado

RECITAL COMENTADO IV FESTIVAL DE MÚSICA CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA 2017

Fernando Hashimoto, ABSTRAI Ensemble, Fábio Presgrave,
Thais Nicolau, Edson Zampronha..... 41

NOTAS DE UMA POÉTICA MUSICAL

Edson Zampronha..... 43

HERMETO PASCOAL

Apresentações Artísticas

HERMETO PASCOAL E SEU BRASILERÊ: EXPRESSÕES FLAUTÍSTICAS NA OBRA DE HERMETO PASCOAL

Welder Rodrigues, Sammille Bonfm,
Thales Silva, Rômulo Barbosa 56

Comunicações Orais

FERRAMENTAS PARA LER, COMPREENDER E INTERPRETAR O CALENDÁRIO DO SOM DE HERMETO PASCOAL

Ewerton Oliveira..... 58

FORRÔ 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, Cléber José Bernardes Alves..... 69

O UNIVERSO BRASILEIRO DE HERMETO PASCOAL: ASPECTOS DE SUA CONCEPÇÃO ESTÉTICA APLICADOS EM COMPOSIÇÕES E ARRANJOS

Paulo José de Siqueira Tiné..... 89

CRÉDITOS..... 99



APRESENTAÇÃO

Marcado pelo pioneirismo, o Festival de Música Contemporânea Brasileira [FMCB] chegou à sua quarta edição em 2017. O evento foi realizado em Campinas, entre 14 e 18 de março.

O festival é um encontro internacional de estudiosos da música brasileira, que a cada edição homenageia dois compositores que se destacam no cenário musical do país. Uma proposta que promove um maior reconhecimento a quem se dedica à produção musical, além de difundir as contribuições virtuosas de seus trabalhos.

Em 2017, o FMCB homenageou Hermeto Pascoal e Edson Zampronha, dois grandes mestres da música contemporânea. Ao todo, foram cinco dias consecutivos de atividades gratuitas, com programação diversa e aberta ao público. O evento contou com mesas-redondas, recitais e concertos que visitaram as obras dos homenageados, uma mostra musical no Centro Infantil Boldrini e apresentações de trabalhos acadêmicos com análises sobre suas peças e estilos, unindo a pesquisa à performance.

O concerto de abertura ocorreu no dia 15 de março no Instituto CPFL, com um bate-papo com os homenageados. Na sequência, dois recitais comentados por eles foram realizados nos dias 16 e 17 de março no Teatro Municipal "José de Castro Mendes". Estas atividades serviram como uma oportunidade de ouvi-los falar sobre suas próprias obras. O bate-papo permitiu ao público fazer perguntas diretamente aos compositores e os recitais comentados tornaram possível saber mais sobre o processo de criação, além de trazer detalhes sobre as influências que os inspiraram.

No Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas [Unicamp] foram realizadas as atividades relacionadas às pesquisas acadêmicas, com apresentação dos projetos selecionados pelo Comitê Científico. Ao todo, foram selecionados 15 projetos, com trabalhos e estudos voltados às obras do compositor Edson Zampronha, referência em música contemporânea e pesquisador sobre o gênero, semiótica e tecnologia musical; e de Hermeto Pascoal, considerado um dos maiores gênios em atividade na música e famoso por sua capacidade de extrair sons de qualidade de qualquer objeto.

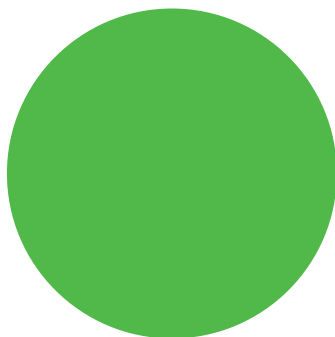
Outra atividade de destaque foi a mesa-redonda em que convidados e especialistas debateram sobre os homenageados, passando pela vida e obra



deles. Nesta atividade, o público pode interagir com os especialistas e fazer perguntas sobre os temas discutidos.

No concerto de encerramento, no dia 18 de março, no Teatro Municipal "José de Castro Mendes", com a participação especial da Orquestra Sinfônica Municipal de Campinas, os homenageados retornaram à cena e falaram brevemente sobre as obras que foram executadas no concerto, com um preâmbulo conceitual.

GOVERNO FEDERAL, MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E SINTONIZE APRESENTAM



CONCERTO DE ABERTURA
IV FESTIVAL DE MÚSICA CONTEMPORÂNEA
BRASILEIRA 2017

Homenagem a Edson Zampronha

Tocatta II [1992]Edson Zampronha
[1963 -]
Fernando Rocha, percussão múltipla

U. Curácion [2015]Edson Zampronha
[1963 -]
Grupo Tectum
Fernando Rocha, percussão múltipla
Charles Augusto, percussão múltipla
José Henrique Viana, percussão múltipla

Collaging [2004]Edson Zampronha
[1963 -]
Grupo Tectum
Fernando Rocha, percussão múltipla
Charles Augusto, percussão múltipla
José Henrique Viana, percussão múltipla
Breno Bragança, percussão múltipla



Homenagem a Hermeto Pascoal

Papagaio Alegre II [1984]Hermeto Pascoal
[1963 -]

Quatro a Zero
Daniel Muller, piano e teclado
Danilo Penteado contrabaixo elétrico
Eduardo Lobo, guitarra e violão
Lucas Casacio, bateria

Música das Nuvens e do Chão [1988]Hermeto Pascoal
[1963 -]

Quatro a Zero
Daniel Muller, piano e teclado
Danilo Penteado contrabaixo elétrico
Eduardo Lobo, guitarra e violão
Lucas Casacio, bateria

Mestre Radamés [1983]Hermeto Pascoal
[1963 -]

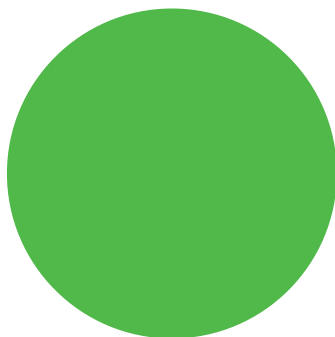
Quatro a Zero
Daniel Muller, piano e teclado
Danilo Penteado contrabaixo elétrico
Eduardo Lobo, guitarra e violão
Lucas Casacio, bateria

Intocável [1985]Hermeto Pascoal
[1963 -]

Quatro a Zero
Daniel Muller, piano e teclado
Danilo Penteado contrabaixo elétrico
Eduardo Lobo, guitarra e violão
Lucas Casacio, bateria

Aquela coisa [1984]Hermeto Pascoal
[1963 -]

Quatro a Zero
Daniel Muller, piano e teclado
Danilo Penteado contrabaixo elétrico
Eduardo Lobo, guitarra e violão
Lucas Casacio, bateria



Concerto de Encerramento
IV Festival De Música Contemporânea
Brasileira 2017

Concerto de Encerramento
Orquestra Sinfônica Municipal de Campinas
IV Festival de Música Contemporânea Brasileira

Obras de Edson Zampronha

Otoño [2013]Edson Zampronha
[1963 -]

Orquestra Sinfônica Municipal de Campinas
Regente: Victor Hugo Toro

Convergenza Sensible [2006]Edson Zampronha
[1963 -]

Orquestra Sinfônica Municipal de Campinas
Regente: Victor Hugo Toro

Modelagem XII [2012]Edson Zampronha
[1963 -]

Orquestra Sinfônica Municipal de Campinas
Regente: Victor Hugo Toro

Obras de Hermeto Pascoal

Suíte Pixitotinha [1988]Hermeto Pascoal
[1963 -]

Orquestra Sinfônica Municipal de Campinas
Regente: Victor Hugo Toro



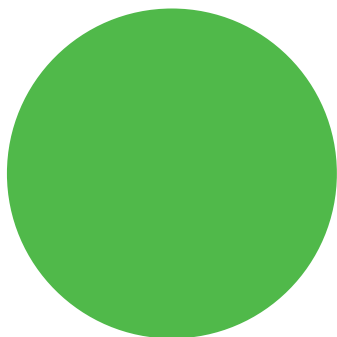
Editoração: Jovino Santos Neto

I. Eu te Tudo

II. Ilha das Galês

III. Garimpo em Serra Pelada

IV. Menina Flor



Obras eletroacústica de Edson Zampronha:
concerto comentado sobre o processo
criativo e espacialidade sonora de El
Gran Zumbidor e Sentimento Plástico

Alvaro Henrique Borges

Universidade Estadual do Paraná - UNESPAR - composer.borges@gmail.com

El Gran Zumbidor [2013].....Edson Zampronha

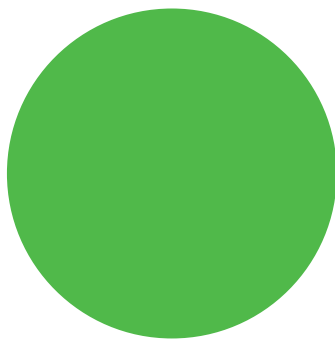
[1963 -]

Alvaro Borges, difusão/espacialização eletroacústica

Sentimento Plástico [2004].....Edson Zampronha

[1963 -]

Alvaro Borges, difusão/espacialização eletroacústica



Recycling Gestures

Fernando Martins de Castro Chaib

Escola de Música da UFMG - fernandochaib@gmail.com

Palavras-chave: Percussão Múltipla e Eletrônica, Vibrafone, Gesto, apresentação artística, Edson Zampronha.

Modelagem X-a [1997]

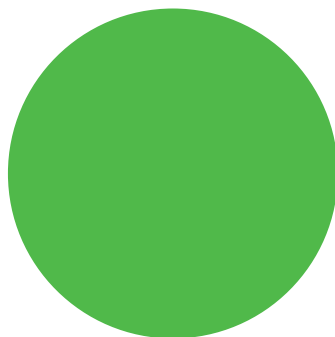
Fernando Chaib, vibrafone

Edson
Zampronha
[1967-]

Recycling, Collaging
[2000/06]

Fernando Chaib,
percussão múltipla

Edson
Zampronha
[1967-]



Recycling gestures - Zampronha perc-ativo

Fernando Chaib

*Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais - PPGMUS
fernandochaib@gmail.com*

Resumo: O presente trabalho traz uma reflexão sobre a obra de Edson Zampronha para percussão e sua relação gestual através da performance do percussionista. Foram elencados três pontos sobre a atribuição do gesto na obra de Zampronha: 1] analogia com a Gestalt; 2] Figuras de Estilo; 3] Atitude. Como metodologia realizou-se uma análise interpretativa das obras *Modelagem X-a* [1997], *Modelagem XIII* [1998], *Recycling*, *Collaging* [2000/2006] e *Hyper-Tocatta* [2014], além de uma revisão bibliográfica sobre os três pontos elencados tendo como referência autores como de Yost [2000], Lerdhall e Jackendoff [1983], Laban [1978], Bachrata [2011], Gil [1980], Chaib [2012], Godøy e Leman [2010], Schneider [2010], dentre outros. Utilizou-se trechos das mencionadas obras para exemplificações no texto. Foram realizadas diversas performances [inclusive com a presença do compositor] em diferentes contextos o que permitiu um conhecimento profundo das obras para as análises. Como resultado destacamos a pluralidade do emprego do gesto em música, de forma íntima e diversificada, utilizada por Zampronha e presente no diálogo entre o texto musical e a resultante performativa em sua obra para percussão.

Palavras-chave: Gesto. Performance. Percussão. Edson Zampronha.

Recycling Gestures - Zampronha Perc-Active

Abstract: This paper brings a reflection on Edson Zampronha's percussion work and its gestural relation through the percussion performance. Three points on gesture attribution were listed: 1] Gestalt analogy; 2] Figurative Language; 3] Attitude. As methodology, we did an interpretative analysis of the following works: *Modelagem X-a* [1997], *Modelagem XIII* [1998], *Recycling*, *Collaging* [2000/2006] and *Hyper-Tocatta* [2014], besides a bibliographical review on the three points listed taking as reference Yost [2000], Lerdhall e Jackendoff [1983], Laban [1978], Bachrata [2011], Gil [1980], Chaib, [2012], Godøy and Leman [2010], Schneider [2010] and others. Excerpts from the mentioned works were used as exemplification on text. Several performances [including the presence of the composer] were carried out in different contexts, which allowed a thorough knowledge of the works for analysis. As a result we highlight the plurality of gesture application in music, in an intimate and diversified way, used by Zampronha and present on the dialogue between musical text and performativity result in his percussion work.

Keywords: Gesture. Performance. Percussion. Edson Zampronha.



1. Introdução

A performance musical percussiva como protagonista inserida no cânone erudito ocidental é algo bastante recente, não tendo alcançado ainda um século de existência. O desenvolvimento do repertório destinado aos instrumentos de percussão foi-se desenvolvendo no decorrer do séc. XX lado a lado com tendências e correntes estético-artísticas de vanguarda que buscaram romper com tradicionalismos e/ou dogmas atribuídos à performance artística e/ou musical.

Da *Arte dos Ruídos* [Russolo, 1913] - manifesto do Movimento Futurista, passando pelo experimentalismo de John Cage [décadas de 30/40] e vanguardismos de Pierre Schaeffer [anos 40/50] e Karlheinz Stockhausen [décadas de 50/60] - vimos também surgir novas tendências na segunda metade do séc. passado. Damos como exemplo a Música Minimalista [1970] tendo como expoentes La Monte Young, Philip Glass e Steve Reich - ainda que Eric Satie já esboçasse esse comportamento composicional em parte de sua obra; Música Cênica [décadas de 70/80], onde emergiram compositores como Maurício Kagel, George Aperghis, Vinko Globokar e Tim Rescala - salvaguardando John Cage, que demonstraria um "flerte" com essa tendência estética em algumas de suas composições, como por exemplo *Living Room Music* [1939] e através do *Happenings*; Música Espectral [décadas de 70/80] destacando Gérard Grisey, Tristan Murail, Huges Dufourt e Horatio Radulescu. É certo também que no Brasil muito já se fazia, a exemplo do grupo de compositores da Bahia durante a década de sessenta [liderado por Ernest Widmer], além de compositores vanguardistas como Gilberto Mendes, Jorge Antunes, Marlos Nobre [cada qual com sua linguagem], dentre outros aqui não citados mas não menos importantes.

Paralelamente a outras tendências em música, novas formas de se encarar a performance musical vinham sendo testadas e consumadas, tendo como um dos principais laboratórios de pesquisa a família dos instrumentos de percussão.

Já na última década séc. XX percebemos um novo objeto de estudo em música sendo cada vez mais investigado: as relações gestuais ligadas à performance e ao fazer musical envolvendo questões como: movimento corporal; fenômenos físicos sonoros; fenômenos sinestésicos e/ou psico-acústicos; escrita; bem como outros elementos que complementam o rol de ações que envolvem uma performance musical. Godøy [2010, p.122] é enfático ao afirmar que nós músicos estamos, neste início de século XXI, apenas começando um estudo mais sistemático e aprofundado sobre esse tema.



Em percussão, por exemplo, a ação orgânica do músico em palco muitas vezes contribui para a construção do material artístico-musical transmitido ao público e para a sua comunicação. Não é incomum, inclusivamente, encontrarmos obras onde compositores sinalizam na partitura de que forma o percussionista deve posicionar ou conduzir o seu corpo para execução de uma nota ou passagem [por exemplo o último evento de *Partiels pour 18 musiciens* [1976], de Gérard Grisey ou o todo da obra *Lost and Found* [1987], de Frederic Rzewski.

Neste trabalho nos propomos a demonstrar como o conceito de *gesto* em música é aplicado em diferentes perspectivas por Edson Zampronha [1963-] em sua obra para percussão, inovando nas relações tímbricas dos instrumentos, de movimento corporal e escrita. Traremos à luz a relação gestual do pensamento intelectual-artístico e musical de Edson Zampronha com o universo da percussão contemporânea e de vanguarda, através de algumas obras de referência do repertório percussivo, de autoria deste compositor. Utilizaremos como fontes de exemplos *Modelagem X-a* [1997], para vibrafone solo; *Recycling, Collaging* [2000/2006], para percussão múltipla e sons eletroacústicos; *Modelagem XIII* [1998], duo de percussão múltipla e piano; *Hiper-Toccata* [2014], solo para caixa clara e instrumentos invisíveis.

Abordaremos a temática do *gesto* no fazer musical percussivo de Zampronha sob a perspectiva do intérprete e do compositor. Para tanto elencamos três relações distintas do gesto em música com conceitos ligados à: I] **Gestalt**; II] **figuras de estilo**; III] **atitude**.

Sobre o primeiro conceito, a *Gestalt* trata-se de uma corrente da psicologia moderna desenvolvida pela Escola Dualista em Graz, Áustria que aborda questões sobre como redimensionamos em nossa mente as formas de uma imagem captada pelo estímulo visual. Sobre o segundo, buscaremos analogias com figuras de estilo como a metáfora e a metonímia. Finalmente realizaremos uma observação acerca das *atitudes* gestuais que relacionam o comportamento do performer em palco em conformidade com a obra executada.

Nossa metodologia incluiu pesquisa bibliográfica tendo como referencial teórico conceitos de Yost [2000], Lerdhall e Jackendoff [1983], Laban [1978], Bachrata [2011], Gil [1980], Chaib [2012], Godøy e Leman [2010], Schneider [2010], dentre outros. Executamos duas das referidas obras [*Modelagem X-a* e *Recycling, Collaging, Sampling*] em diversos festivais e concertos em países como Espanha, Portugal e Brasil, destacando *Recycling, Collaging* sendo executada com as mais diversas formações [uma vez que a obra permite sua execução a solo ou em até seis percussionistas] e com a participação do próprio compositor monitorando a parte eletrônica.



Buscaremos ilustrar e apontar as saídas performativas encontradas nas fases de estudo e performance das obras, relativas a aspectos gestuais que as mesmas possam conter, enriquecendo o leque de possibilidades interpretativas e expressivas do músico percussionista. Através desta reflexão esperamos auxiliar compositores e intérpretes, bem como estudiosos de música em geral, a munirem-se de ferramentas performativas e composicionais para o contínuo desenvolvimento do repertório percussivo, tendo como foco a relação gestual do performer ligada à obra e ao instrumento.

2. Escolhendo Edson Zampronha

Compositor dinâmico que não se atém [e não se preocupa de fato] em traçar uma linguagem que dê um caráter comum a suas composições, Edson Zampronha é o que podemos chamar de personalidade plural. É autor de música para cinema, dança, instalações sonoras, orquestra, música de câmara, solos para os mais variados instrumentos além de música eletroacústica. Sua obra para percussão é extensa e denota uma versatilidade textual extrema onde o resultado musical é bastante singular e diferenciado em cada composição. Poderíamos dizer que, ao ouvir duas ou três composições, estaríamos escutando distintos compositores tamanha a originalidade e diferença de linguagem envolvidas em cada obra em específico. Explorações tímbricas únicas, ritmos distintos, formas de escritas diferentes, fraseados, liberdade, controle, improviso, todas essas características são trabalhadas por Zampronha ora em conjunto, ora de forma isolada em suas obras, o que gera essa singularidade.

Para termos uma ideia da produção de Zampronha e sua importância para o repertório percussivo, vejamos a sua lista de obras [Tab.1] exclusivas para percussão¹:

Obra	Ano	Formação
<i>La Fuerza del Symbolo</i>	2015	Trio [montagem múltipla] e eletrônica
<i>Hyper-Toccata</i>	2014	caixa <i>solo</i> e instrumentos invisíveis
<i>Recycling Collaging Sampling</i>	2000/06	1 a 6 percussionistas [montagem múltipla] e eletrônica
<i>Modelagem X-a</i>	1997	<i>Solo</i> para vibrafone
<i>Modelagem VIII</i>	1996	<i>Solo</i> [montagem múltipla] e computador
<i>Toccata II</i>	1992	<i>Solo</i> para montagem múltipla
<i>Toccata para Caixa Clara</i>	1989	<i>Solo</i> para Caixa Clara
<i>Toccata I</i>	1988	Quarteto para Tímpanos
<i>Composição para 5 percussionistas</i>	1985	Quinteto [montagem múltipla]
<i>Quarteto Ostinato</i>	1984	Quarteto [montagem múltipla]

Tab.1: Obras de Edson Zampronha escritas exclusivamente para percussão.

1 Vale a pena destacar que obras de câmara mista como *Modelagem XIII* e sinfônica a exemplo de *Modelagem XII* também possuem bastante importância para a percussão.



Mesmo quando percebemos características semelhantes que permitem destacar obras que confluem em suas ideias musicais [dando uma noção de “marca” do compositor], Zampronha consegue extrair sonoridades e relações gestuais distintas, causando uma certa dicotomia onde o texto musical pode até ser o mesmo, mas a resultante sonora é diversa².

Desta forma, entendemos que Zampronha nos dá material suficiente para uma observação mais aprofundada sobre questões relativas ao gesto no contexto da performance musical em percussão.

3. Algumas perspectivas e relações sobre o Gesto em Música

No séc. XX a ideia de “movimento” já era alvo de observação e estudo em música mesmo antes da II Guerra Mundial. Alexander Truslit [1938] enfatiza: “motion is the most elementary stratum of music, and that all music originates from motion since the sense of motion is the most basic and common to all human beings” [SCHNEIDER *cit.* TRUSLIT, 2010, p.94]. Ainda que de forma indireta, Truslit já teorizava sobre o tema, chegando mesmo a afirmar: “motion can be translated into sound, and sound phenomena such as music can ‘trigger’ sensations of motion in our ear” [SCHNEIDER *cit.* Truslit, 2010, p.94]. Essa afirmativa se aproxima da ideia apresentada por Bachrata [com pouco mais de 70 anos de diferença]: “The identity of musical gesture is born only when we hear it, in our perception; it starts to exist only when we can listen to it in the musical context” [BACHRATA, 2011, p.52].

No entanto, de acordo com Godøy e Leman: “We are only in the beginning of more systematic studies of gestural affordances of music sound, and needless to say, there are very many theoretical and methodological challenges here” [GODØY e LEMAN, 2010: 122]. Apesar de esta sentença completar sete anos agora, devemos admitir que o *gesto* em música, como objeto específico de estudo, passa ainda por uma fase inicial se compararmos com temas como o timbre, harmonia, estímulos, etc.

De fato não é simples encontrarmos um significado para o gesto que o conceitue de forma global em música. Em verdade cada corrente ou cada processo de lidar com o fazer musical toma para si um significado específico sobre o gesto: “Em algumas formas de expressão artística como a música, dança, pintura e teatro, os autores e intérpretes geralmente se apropriam de forma plural desse conceito [o gesto]” [CHAIB, 2012, 10].

Para Gritten, existem diversas relações gestuais em música que trazem discussões distintas e temas diversos no que diz respeito ao

² Isso será discutido mais a fundo no ponto **6. Atitude gestual na obra de Zampronha para percussão.**



estudo do gesto, que vão desde a relação de movimento corporal, passando pelo fenômeno físico do som e pelo exercício cerebral:

[...] they bring apparently opposing elements closer together into ordered configurations: music and sound, sound and noise, mind and brain, brain and body, musical work and musical text, text and act, performing and performance, model and imitation [...] [GRITTEN, 2010: 104].

Por se tratar de um objeto de pesquisa bastante abrangente, procuramos limitar o nosso trabalho a três situações que consideramos bastante pertinentes na obra de Zampronha para percussão: Sua relação *gestáltica*; o uso de figuras de estilo; atitude gestual.

Relacionamos a ideia de gesto em música do compositor com alguns pontos elencados por Gritten. Para Zampronha: “o gesto está no limite entre materialidade sonora e significação musical” [ZAMPRONHA, 2005]. E é importante salientar que existem pelo menos três perspectivas de onde o gesto é observado: do compositor, do intérprete e do público. O mais interessante é que, de acordo com Zampronha [2017]³, o público não é um mero receptor das informações passadas em palco, mas ele constrói sua própria ideia do que está sendo passado. Logo, além de compositor e intérprete, o público também participa da construção gestual na produção musical, mesmo que seja no plano das ideias.

Observando alguns elementos indispensáveis para a realização da performance das obras de Zampronha e, relacionando as ideias do compositor com as de Gritten, podemos ter a seguinte ideia sobre uma construção gestual performativa [Tab.2]:

Elementos	Materialidade Sonora	Significação Musical
Escrita	X	X
Movimento corporal	---	X
Som	X	X
Espacialização	X	---
Atividade intelectual	---	X
Hibridismo	X	X

Tab.2: relação entre a ideia de gesto em música de Zampronha com possíveis elementos performativos gestuais.

4. Introdução sobre a Gestalt.

Ainda que encontremos na palavra ‘forma’ uma tradução em língua portuguesa curta e direta para *gestalt* [palavra originária do alemão], percebemos que esta possui um significado um tanto mais complexo: “[...]”

3 Mesa Redonda do IV FMCB [UNICAMP, Campinas-SP, 2017].



uma entidade concreta, individual e característica, que existe como algo destacado e que tem uma forma ou configuração como um de seus atributos" [LUCK, 2011]⁴. De acordo com essa corrente da psicologia moderna, para obtermos uma percepção sobre objetos e formas, devemos nos ater a quatro princípios básicos: tendência à estruturação; segregação fundo-a-fundo; boa forma; constância perceptiva. Além desses princípios, dois conceitos importantes são determinados como: *agrupamento*⁵ [proximidade de elementos, suas similaridades e conexões] e *configurações*⁶ [nova forma a partir da soma dos elementos que a compõem]. Apesar de esta teoria estar atrelada originalmente aos fenômenos visuais [uma vez que se refere a um processo de dar forma, de configurar o que é colocado diante dos olhos], foi possível estabelecer um paralelo com a teoria musical.

A abordagem que a Escola Dualista de Graz [Áustria] faz a respeito da identificação dos processos de percepção sensorial auxilia-nos a perceber a relação que buscamos entre a Gestalt e o gesto em música. A Escola Dualista é uma corrente da psicologia surgida na segunda metade do séc. XIX em Graz [Áustria] que procurou conceber as formas não como dados dos sentidos, mas como elaboração anterior a esses dados. Seus principais precursores foram Alexius Meinong [1853-1920] e Vittorio Benusi [1878-1927], sendo este discípulo de Meinong. Os dualistas defendem a distinção de dois momentos da "elaboração" da forma daquilo que observamos: a sensorial - proveniente apenas do objeto observado; a mental [perceptiva] - resultante do trabalho intelectual através do qual se dá um sentido à forma. O primeiro diz respeito à sensação que será função apenas de uma variável [condições externas], remetendo à percepção pura dos elementos que compõem uma configuração qualquer [por exemplo o formato puro de uma imagem ou, numa perspectiva sonora, as notas musicais]. O segundo aborda a percepção como função de duas variáveis [condições externas e internas]. Ou seja, o agrupamento desses elementos, ao estimular os processos de percepção [exercício intelectual], adquirem um sentido [por exemplo, a forma visual de um objeto ou os sons captados pelo ouvido transformados em melodia ou harmonia]. Seleccionamos algumas leis com uma breve compreensão sobre elas para situar o leitor sobre o assunto:

- **Lei da Unificação** - igualdade ou harmonia dos estímulos visuais

4 LUCK, H E. "Primórdios da psicologia da Forma". *Scientific Americ*. Disponível em <http://www.methodus.com.br/artigo/84/primordios-da-psicologia-da-forma.html> [em 15/01/2012] .

5 Também designado como *supersoma*. Sobre esse conceito torna-se impossível tomar conhecimento de um todo através das suas partes, uma vez que o todo é maior que a soma de suas partes.

6 Também designado por *transponibilidade* [onde a forma sobressai-se sobre os elementos que compõem o objeto].



transmitidos pelos elementos que constroem a composição;

- **Lei da Semelhança** - Eventos similares se agruparão entre si.;
- **Lei da Proximidade** - Elementos são agrupados de acordo com as distâncias entre si;
- **Lei da Continuidade** - Pontos que seguem uma reta ou curva são vistos como uma linha contínua;
- **Lei da Pregnância** - Objetos são vistos da forma mais simples possível.

Para termos uma ideia dessas relação de sensação e percepção, utilizemos como exemplo a imagem a seguir [Fig.1].

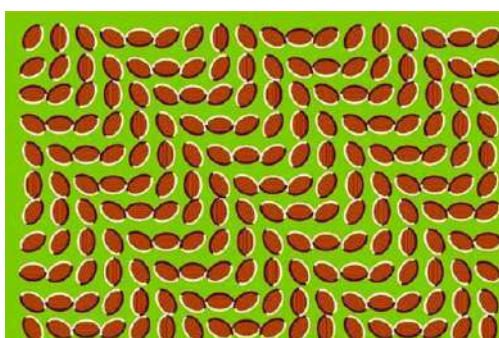


Fig.1: Figura em movimento e estática ao mesmo tempo.

A imagem Fig.1 passa-nos a impressão [sensação] de estar em movimento. Mas, se o observador fixar o olhar em um ponto específico [qualquer ponto], a figura se tornará estática [percepção]. E mais, dependendo do ponto em que se fixe o olhar, teremos a percepção de outras formas que surgem dentro da figura.

Observemos agora uma das obras mais significativas de Maurits Cornelius Escher [1898-1972], *Waterfall* [1961], onde o artista realiza um 'jogo' com a nossa percepção do sentido da água na imagem [Fig.2]. É comum, sobre esta obra, o comentário de que não se sabe se água está descendo ou subindo.

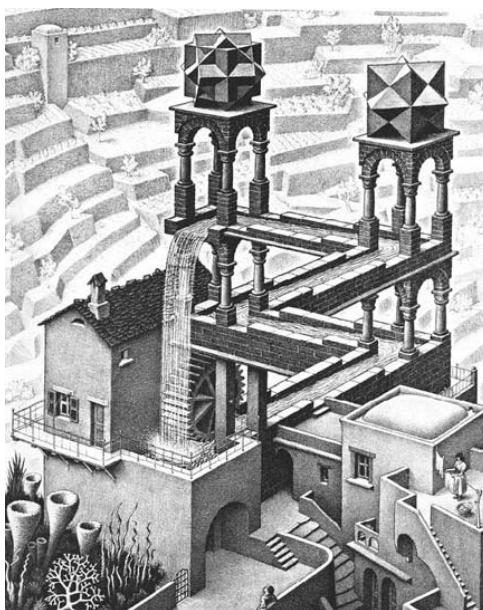


Fig.2: *Waterfall* [1961], de M.C. Escher.

Sobre a Lei da Unificação vale a pena observar a figura a seguir, onde a nossa percepção é alterada pela ideia que a figura passa para o nosso cérebro.



Fig.3: Exemplo da Lei de Unificação. Figura real que foi desenhada [linha pontilhada], ao lado [linha contínua] a ideia reproduzida pelo nosso cérebro.

Sobre a **Lei de Continuidade** damos como exemplo Fig.4, onde uma linha curva une retas dando formas isoladas e contínuas:

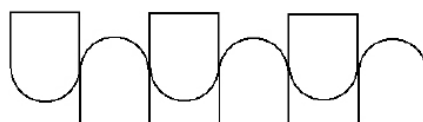


Fig.4: A ideia de continuidade em uma figura através da linha curva que une as retas.

4.1 Gestalt em Música

Fred Lerdhal e Ray Jackendoff, na obra conjunta intitulada *Generative Theory of Tonal Music* [1983], relacionam as aplicações das leis da *Gestalt* ao processo de segmentação das frases musicais dentro da música tonal apresentando-nos as *regras de proximidade* [*proximity rules*]. Nos estudos de Andrew Yost [2000] observamos um domínio dessas teorias, o que lhe permitiu classificar os índices físicos que o sistema



auditivo tem em conta para uma análise dos eventos sonoros captados auditivamente. Aliando as regras de proximidade e de mudança de Lerddhal e Jackendoff [1983], pensamos que será determinante para o nosso trabalho canalizar as atenções para os seguintes pontos descritos por Yost: separação/perfil espectral e amplitude de frequência [timbre]; modulações de amplitude [dinâmica, volume]; separação temporal [ritmo, tempo]; sincronização dos ataques e silêncios [momento do toque e momento após o toque]. As características sonoras e musicais encontradas nos excertos analisados nos ajudarão a realizar essa analogia.

4.2 Gestalt em *Recycling* [2000] de Zampronha

Recycling [2000] trata-se do 1º movimento da obra *Recycling, Collaging Sampling*, finalizada em 2006. Cada movimento pode também ser executado de forma isolada, sendo que *Recycling* baseia-se em uma improvisação “controlada” pelo compositor. Neste movimento o percussionista é livre para escolher sua instrumentação dentro das referências de materiais que Zampronha indica [madeiras, metais ressonantes – suspensos – e abafados e peles]. O percussionista também é livre para realizar as explorações tímbricas e técnicas mas, mais uma vez, respeitando as indicações do compositor quanto à maneira de se extrair o som [raspando, rulos, ataques, dinâmicas, baquetas, etc.]. Sua duração é de 7 min., tempo este dividido por seções que indicam o caminho que o improvisado deve tomar [Tab.3].

Seção I	0:00	D	Ataques (>, sfz, tenuto, etc.)	(15")
Seção II	0:15	D / S	Ataques – variar baquetas - timbres	(40")
Seção III	0:55	D / NRW	Grupo de ataques repetidos	(25")
Seção IV	1:20	S / D	Amanhar – variar baquetas	(40")
Seção V	2:00	S	Fricção	(105")
Seção VI	3:45	S / NRW	Amanhar repetitivo	(65")
Seção VII	4:50	NRW / D	Rulos (cresc. e dim. rápidos e súbitos)	(25")
Seção VIII	5:15	NRW / S	Rulos – variar baquetas (Dinâmicas em plataformas)	(65")
Seção IX	6:20	NRW	Rulos – fragmento repetitivo (cresc. e dim. lineares)	(40")

Tab.3: Tabela indicando as seções, o tempo, tipos de instrumento e a ação que o percussionista deve fazer ao improvisar.

O que de fato nos interessa para este trabalho é a imagem fornecida na partitura de *Recycling*. Trata-se de uma linha curva [Ex.1] à qual o compositor atribui o seu pensamento [e resultante] musical para a obra. Esta imagem é pensada gestualmente para o percussionista, quer seja no aspecto do movimento corporal ou do gesto musical em si que dialoga com timbres, dinâmicas, densidade, tempo e demais parâmetros.



Ex.1: *Recycling* [Zampronha, 2000]. Imagem da partitura.

De maneira involuntária, mas certa, Zampronha dialoga com a *Gestalt* ao explicar de que modo a imagem deve ser lida: "A partitura é uma sequência de nove seções que leem esta imagem de maneiras diferentes [...] A imagem é lida como gestos físicos [...] a imagem é lida associando-se a timbres [...] a imagem é lida [...] de modo que um eixo representa a frequência e o outro o tempo [ZAMPRONHA 2000/2006]. Nós podemos considerar a imagem como está para realizar a performance, mas também podemos extrair dela formas que estão ocultas e que podem ajudar a enriquecer os meios de exploração sonora da obra. Desta forma, podemos chegar a leituras que em um primeiro momento não captamos.

Considerando as extremidades da imagem como limite para nossa leitura, poderemos observar algumas possibilidades, por exemplo no Ex.2:



Ex.2: Forma triangular gerada a partir do destaque [em vermelho] de uma parte isolada da imagem de *Recycling* [Zampronha, 2000].

No Ex.2 podemos, por exemplo, podemos realizar um movimento geométrico das mãos em um tam-tam [ao raspar o instrumento], explorando seu timbre de forma particular ao movimento exercido e à imagem [Fig.5]. Não excluimos a possibilidade de a parte em destaque [em vermelho] ser lida e realizada em todas as direções possíveis [ponta-cabeça, lateralmente, etc.].



Fig.5: Setas indicando possíveis sentidos das mãos na superfície do tam-tam, obedecendo a leitura da imagem.

Ainda que na explicação da imagem Zampronha não discorra sobre dinâmica, entendemos que a mesma é influenciada pela linha curva nas



seções VII e VIII de acordo com as próprias indicações do compositor. Podemos também considerar que nas seções V e VI a variação de dinâmica é quase que condição intrínseca desse tipo de exploração tímbrica em certos instrumentos de percussão. Desta feita, outras possibilidades surgem a partir dessas leituras que são feitas da imagem [Ex.3]:



Ex.3: Área gerada a partir do destaque [em amarelo] de uma parte isolada da imagem de *Recycling* [Zampronha, 2000].

Se partimos do princípio que gesto e dinâmica estão tradicionalmente ligados [pelo menos no Ocidente] ao ato de levantar e abaixar braços e/ou mão [p.ex. regente de orquestra, regente de coro, etc.], poderíamos entender a linha curva, em relação à dinâmica, como um grande decrescendo seguido de um crescendo mais acelerado e mais curto. No entanto, levando-se em conta o volume de massa que o destaque amarelo em Ex.3 nos oferece, percebemos que o ponto onde a dinâmica deveria ser a mais *piano* possível [por convenção] é o mesmo que contém maior volume. É possível então considerarmos dois extremos de dinâmica tendo como parâmetro a mesma imagem e o mesmo ponto de observação. Será dizer que a dinâmica poderá estar diminuindo ou aumentando no mesmo trecho. Percebemos aqui a dicotomia da qual falamos sobre o texto musical de Zampronha em sua obra para percussão.

Outrossim Zampronha é bastante claro quando fala de frequência e, mais uma vez, percebemos as várias possibilidades de interpretação. Quando lemos a imagem apenas acompanhando a linha curva podemos interpretar o ponto de encontro da descida e subida como um som grave e/ou som puro [por convenção]. Por outro lado quando a lemos levando em consideração o seu espaço preenchido [destaque amarelo em Ex.3] temos a possibilidade de imaginar uma frequência rica em harmônicos e/ou inarmônicos, por exemplo.

Em Ex.2 e Fig.5 ilustramos movimentos com as mãos que seguem uma ordem um tanto cartesiana. No entanto é possível misturar os gestos corporais e explorações tímbricas com ângulos [ou linhas] retos e linhas curvas [Ex.4] permitindo-nos também as mesmas leituras [ou outras quantas possíveis] de exploração tímbrica nos improvisos.



Ex.4: Possibilidades gestuais de configurar ângulos retos com linhas curvas a partir de uma parte isolada da imagem de *Recycling* [Zampronha, 2000].



Vale a pena salientar que estas leituras realizadas sobre a imagem podem ser combinadas entre si e com a própria imagem original [p.ex. Ex.2 + Ex.4, Ex.3 + Ex.2, os quatro exemplos ao mesmo tempo, e assim por diante]. Não existe qualquer impedimento para a realização de tais leituras e interpretações.

5. Figuras de Linguagem na música para percussão de Zampronha

Para relacionar figuras de linguagem com a gestualidade musical de Zampronha, nos permitimos realizar um paralelo com a dança, utilizando o autor José Gil como referência.

Em dança, o objetivo em estabelecer uma homologia entre o plano linguístico e o plano gestual visou compensar uma suposta problemática que transparecia nesse sentido: a presença da metáfora⁷ na expressão e interpretação gestual. Sob um certo ponto de vista, isso acabaria por comprometer a interpretação de uma mensagem passada em específico. José Gil faz menção à publicação de Arcange-Tuccaro⁸ [1599] intitulada *Trois dialogues de l'exercice de sauter, et de voltiges en l'air*. De fato este trabalho tem a ver com a acrobacia e, eventualmente, a dança [numa perspectiva coreográfica]. O mesmo vem discutir o que Gil [1980] denominou *géstica*, ou seja a possibilidade de se estabelecer um sistema de signos próprios do corpo afim de se conceber uma "base linguística" para o *gesto*.

Gil destaca que a metonímia⁹ também entra no *hall* de figuras de estilo aplicáveis sobre o movimento corporal numa perspectiva artística, uma vez que nessa figura de estilo a parte do corpo é a metáfora do todo. Sendo assim a metáfora fundamenta, num certo sentido, a metonímia. A metáfora e a metonímia serão elementos que se complementam no processo de construção de segmentos gestuais do corpo. Será dizer que na metáfora o intérprete fará intervir elementos que representam a identidade sob a forma metonímica do *uno*. O *uno* deve-se propriamente a um fenômeno específico do corpo em que cada um dos seus movimentos parciais, em cada uma de suas partes, está a presença do todo formado pelas figuras de estilo.

Enquanto figura de estilo "invisível" [pois aplica-se grande parte ao emprego de substantivos aliados a "realismos fantásticos"] a

7 Figura de estilo em que a significação natural de uma palavra se transporta para outra em virtude da relação de semelhança ou homologia que se subentende [ex: as asas do desejo]. 1. Representação simbólica de algo. [Porto Editora 2010].

8 GIL *cit.* ARCANGE-TUCCARO, 1980.

9 Figura de estilo relacionada a realismos fantásticos ou absurdos, por exemplo "vamos beber um copo".



metáfora parece necessitar intrinsecamente da metonímia numa composição sequencial de *gestos* corporais onde esta age estilisticamente com exemplos reais, porém muitas vezes "absurdos" que múltiplos jogos corporais possam surgir como elementos de uma performance musical. Para isso será importante admitir que "até a representação do mundo - [...] - segundo a imagem do corpo humano, tudo são combinações *metáforo-metonímicas* em ação" [GIL, 1980, p.36]. Poderemos afirmar que ao passar-se uma ideia através de uma sequência de movimentos, os fatores que se veem e os que estão ocultos comporão a mensagem a ser transmitida, sendo interpretadas pelo receptor da mensagem como um objeto *uno*. Parece-nos que o *gesto*, como fonte de comunicação, apresenta-se como uma das principais vias de construção e transmissão da metáfora e/ou da metonímia, sejam elas passíveis de serem ilustradas ou não nas diferentes expressões artísticas.

Desta feita, redimensionaremos a relação linguística do corpo para o som, uma vez que ambos são personagens que atuam com o gesto, mas de maneiras distintas.

Na obra *Modelagem X-a* [1997], de Edson Zampronha identificamos essa combinação *metáforo-metonímica* no vibrafone, exigindo dinâmicas extremas com explorações tímbricas caracterizadas por distintos limites sonoros. Seguro de que suas indicações sugerem ideias sonoras 'absurdas' para o instrumento, o compositor solicita uma amplitude de volume que vai de *fffff* a *pppp*. No entanto a relação metonímica das dinâmicas é percebida através da exploração tímbrica na obra. Zampronha exige que o percussionista execute a obra com duas baquetas de vibrafone de forma tradicional [cabeça revestida com lã dura] e duas baquetas utilizando o cabo em *ratán* [bambu]. Vejamos dois trechos de dinâmicas extremos utilizando esses dois tipos de baquetas [Ex.5]:

Ex.5: *Modelagem X-a* [Zampronha, 1997]. Pg.2, 2º sis. Fã# com cabeça revestida com lã seguido de improviso entre Fã# e Fã5 com *ratán*.

A amplitude do som adquirida através da baqueta de lã dura é *n* vezes maior do que a conseguida com *ratán*. Em verdade, a dinâmica de *fffff* com *ratán* assemelha-se a um *p* ou, no máximo, ou *mp* comparado à lã dura. A produção da dinâmica neste caso é relativa [ainda que a sua

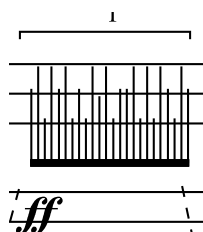


própria relação dentro do timbre explorado deva ser mantida]. Apesar de estar escrito *fffff* para o *ratan*, o resultado sonoro é uma súbita queda de volume. Ora, aqui estabelece-se a relação metonímica do texto musical em relação ao som produzido: deseja-se um *fffff* [e de fato com o *ratan*, é o que se consegue] mas o impacto causado pelas referências sonoras que vinham antes [o som 'real', a 'verdadeira dinâmica'] faz com que ele se transforme em uma 'mensagem absurda'. Por outro lado, o trabalho corporal do intérprete e a canalização e sentido da sua energia poderão ajudar a transmitir a ideia da dinâmica, permitindo ao público construir sua própria relação metafórica entre texto musical, som e performance.

Edson Zampronha abusa, no melhor sentido da palavra, da utilização das figuras de estilo. O compositor poderia simplesmente aceitar o fato de que um *ratan* nunca conseguirá dinâmicas com volumes fortes como uma baqueta de lã dura. Ao invés disso, criou um tipo de universo fantástico onde a exploração tímbrica e sua gestualidade desafiam as leis da física no que tange à capacidade de transmitir uma sensação sonora específica ao ouvinte.

Aqui a metáfora se dá no momento em que os *fffff* executados com *ratan* devem ser encarados como uma dinâmica acima da que vinha sendo executada [pelo menos, no mundo das ideias]. A metonímia será a ideia de que existem dois mundos de dinâmicas, onde cada exploração tímbrica joga com a sua própria realidade, fazendo existir um terceiro plano onde esses dois mundos se encontram.

Ainda sobre a utilização das figuras de estilo, em sua obra *Hyper-Toccata* [2014] Zampronha escreve para instrumentos [gongos] invisíveis, além de uma caixa-clara. No Ex.6 podemos observar a escrita utilizada para a parte dos gongos invisíveis.



Ex.6: *Hyper-Toccata* [Zampronha, 2014]. Gongos, pg.5, 6^o sis.

Apesar de os instrumentos não estarem presentes fisicamente, o compositor escreve para eles como se estivessem no palco. Zampronha pede mesmo na partitura: "Toque como se estes instrumentos realmente estivessem no palco. Os gestos e técnicas de execução devem ser as mais reais e precisas possíveis" [ZAMPRONHA, 2014]. Realizar gestos sem tocar o instrumento não é algo incomum no repertório percussivo.



Diversas obras que são do nosso conhecimento se utilizam desse artifício como por exemplo de *Le Guetteurs des Sons* [APERGHIS, 1981], *Musique de Tables* [DE MEY, 2002], *Six Elegies Dancing* [Stasack, 1897] e *Canção Simples de Tambor* [STASI, 1990]. Mas não deixa de ser interessante a ideia metafórica da obra. Diferentemente de *Modelagem X-a* [1997], aqui o compositor pede que o espectador procure ouvir sons *que não estão lá*. E esses sons construídos na cabeça do ouvinte dependerão diretamente dos movimentos realizados pelo percussionista. Desta feita estabeleceu-se a construção metafórica do texto musical apresentado por *Hyper-Toccata* [2014].

Encontraremos mais relações de figuras de estilo no próximo ponto em que falaremos de atitude do gesto na obra de Zampronha para percussão.

6. Atitude gestual na obra de Zampronha para percussão

De acordo com Rudolf Laban: "A compreensão do movimento vem por intermédio da descoberta das atitudes que prevalecem em relação aos fatores de movimento, ou estão ausentes, numa dada sequência de movimentos" [LABAN, 1978, p.170].

O emprego dessas atitudes nos permite admitir que um mesmo gesto poderá conter diferentes significados interpretativos:

[...] muitos gestos são, pela sua própria natureza, capazes de abranger uma vasta gama de mensagens associadas [...] Quando o que está em causa é a comunicação de atitudes instáveis e estados emocionais ... a informação gestual é ainda mais importante do que a verbal [MORRIS *et al.* 1979, pp. 13 e 23].

Um gesto realizado com a mão contendo as pontas dos dedos todas juntas apontadas para cima poderá significar *dúvida*, *quantidade* ou *crítica* [dentre outros significados possíveis], dependendo da região ou situação onde o mesmo é aplicado [Fig.6]:



Fig.6: Pontas dos dedos juntas, apontadas para cima.

Isso não se aplica somente por questões geográficas, uma vez que diferentes culturas poderão empregar os mesmos símbolos ou figuras gestuais com significados completamente distintos. A situação constituída no momento em que o gesto ocorre também poderá ser um fator determinante de interpretação do mesmo. Um claro exemplo será a ilustração de um



indivíduo que acena com uma mão tendo o punho cerrado e o dedo polegar levantado apontando para cima [Fig.7]:



Fig.7: Polegar apontando para cima com o punho cerrado.

A ilustração Fig.7 significa, geralmente na cultura ocidental, um sinal de aprovação. No entanto, quando esse mesmo *gesto* é realizado no decorrer de uma situação negativa, de perceptível reprovação torna-se evidente um certo tom, uma certa *atitude* de ironia e/ou cinismo que a mensagem gestual procurou transmitir, modificando completamente o sentido que aquela ação, por ventura, poderia ter no seu contexto original. Nessa perspectiva o transmissor, através da conjuntura estabelecida no momento da sua ação, passa a ter um forte ingrediente de implementação no *gesto* pois, dependendo da sua *atitude*, poderá alterar o seu significado.

Em música, numa perspectiva do compositor, Bachrata nos diz que:

We may say that musical gestures are in a certain sense objective, but our attitudes towards them is subjective and may vary quite significantly. In other words, just imagining a case of a simple interval, for someone it is "just an interval", for another one it may be a "cell" or a "motive" and somebody else may consider it even a "theme", etc. Probably each one will have it own true, approaching the interval with different perspective [BACHRATA, 2011, p.89].

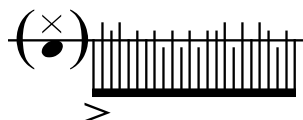
De acordo com a autora, as atitudes permitem dar a um mesmo gesto uma significância subjetiva que fazem com que o ouvinte 'construa' esse significado gestual. No caso do intérprete, ele mesmo será o transformador dessas atitudes:

Fatores como energia [força] e níveis de tensão e relaxamento do corpo poderão evidenciar distintas *atitudes* tomadas pelo intérprete no momento da performance. Relativamente aos eventos sonoros, as mesmas poderão ser constatadas através dos modos como estes são pensados para o espaço, bem como as características tímbricas dos instrumentos escolhidos para as performances [CHAIB, 2012, p.30].

Edson Zampronha se utiliza de forma plural da aplicação de atitudes gestuais em sua obra para percussão. Com um mesmo gesto musical [no caso aqui, aplicado à escrita], o compositor consegue extrair através de distintas atitudes os mais variados resultados sonoros [em diversos níveis: dinâmica, timbre, articulação, etc.].



Ex.7: *Modelagem XIII* [Zampronha, 1998]. Parte do piano, pg.2.



Ex.8: *Hyper-Tocatta* [Zampronha, 2014]. Parte da Caixa, pg.6, 2º sis.



Ex.9: *Collaging* [Zampronha 2006]. Metais abafados e suspensos. Em 10'15''.

Observando os Ex.5 [último gesto escrito], Ex.6, Ex.7, Ex.8 e Ex.9 percebemos a utilização de um mesmo gesto mas com resultantes sonoras extremamente distintas. Eis a ação da atitude que se utiliza de um mesmo gesto para dar distintos sentidos ao texto musical. É importante deixarmos claro que não se trata de um gesto que sugere uma nota específica, por exemplo, em um piano ou vibrafone. Se poderia afirmar que, escrevendo um Dó 4 em um piano, a resultante sonora será diferente do que em um vibrafone. Mas o fato é que Dó 4 sempre será Dó 4 em qualquer instrumento, salvo o timbre característico do mesmo. No caso dos exemplos aqui ilustrados o gesto não determina a frequência, o que induz ainda mais a tomadas de atitudes distintas.

7. Considerações Finais

Zampronha dialoga em sua música [através da sua escrita, expressividade e instrumentação], com o gesto e com o que há de mais moderno e atual referente a este campo de pesquisa vinculado à performance musical e artística. Analogias com a *Gestalt*, figuras de estilo e atitudes são apenas alguns caminhos pelos quais podemos perceber a força da gestualidade de Zampronha em sua obra para percussão.

O emprego das variadas leituras gestuais na obra para percussão de Zampronha permite ampliar as possibilidades de exploração tímbrica nos instrumentos, bem como diversificar o sentido do texto musical em



cada composição. Acreditamos que um 'mergulho' sobre esse tema torna-se essencial ao intérprete para que o mesmo possa enriquecer a sua construção performativa das obras aqui mencionadas.

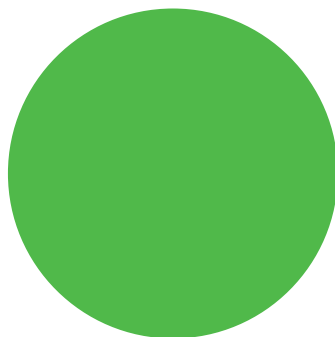
Outrossim, pensamos ser possível trazer Zampronha para uma leitura performativa que vai além da música, inserindo-o em universos sensoriais, perceptivos e performativos que flertam com a Arte da Performance, *Happenings* dentre outras correntes que tem no *gesto* uma forte representação de expressão e produção artística. Deixamos este último pensamento em aberto, afim de estimular novos trabalhos que possam relacionar o compositor e sua obra com essas correntes e/ou movimentos estéticos que assumiram a vanguarda no séc. XX, servindo de apoio para as atuais produções artísticas.

Referências

- APERGHIS, George. *Le Guetteurs des Sons*. Paris: Salabert. 1981. Partitura.
- BACHRATA, Petra. *Gesture Interaction in Music for Instruments and Electroacoustic Sounds*. 254p. Tese [Doutorado em Música], Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro: Aveiro. 2011.
- CHAIB, Fernando. *O Gesto na Performance em Percussão: Uma abordagem sensorial e performativa*. 272p. Tese [Doutorado em Música], Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro: Aveiro. 2012.
- DE MEY, Thierry. *Musique de Tables*. Tienen: PM Europe. 1983. Partitura.
- GIL, José. *Metamorfoses do Corpo*. M. C. Meneses [Trad.]. Lisboa: A Regra do Jogo, 1980.
- GODØY, Rolf e LEMAN, Mark. *Musical Gestures - Sound, Movement, and Meaning*. Nova Iorque: Routledge, 2010.
- GRITTEN, Anthony. 2010. Drift. In. GRITTEN, Anthony e KING, Elaine [Org.] *Music and Gesture*. Farnham: Ashgate, 2010. pp. 104-125.
- LABAN, Rudolf. *Domínio do Movimento*. DE VECHI, A. e NETTO, M [Trad.]. 5a ed. São Paulo: Summus Editorial, 1978.
- LERDHAL, Fred e JACKENDOFF, Ray. *A Generative Theory of Tonal Music*. Massachusetts: The Massachusetts Institute of Technology, 1983.
- LUCK, Helmut. *Primórdios da psicologia da Forma*. Scientific American, 2011. Disponível em <http://www.methodus.com.br/artigo/84/primordios-da-psicologia-da-forma.html>. Acesso em 15 JAN 2012.
- MORRIS, Desmond; COLLET, Peter; MARSH, Peter e O'SHAUGHNESSY, Marie. *O Gesto, suas origens e significados*. Mira Sintra: Publicações Europa-América, 1979.



- SCHNEIDER, Albrecht. *A Historical Introduction and Survey of Earlier Research*. In:
- STASACK, Jeniffer. *Six Elegies Dancing*. Everett: HoneyRock. 1987. Partitura.
- STASI, Carlos. *Canção Simples de Tambor*. São Paulo: edição do autor. 1990. Partitura manuscrita.
- GODØY, Rolf e LEMAN, Mark [Org.] *Musical Gestures - Sound, Movement, and Meaning*. Nova Iorque: Routledge, 2010. pp. 69-100.
- YOST, Andrew *Fundamentals of Hearing*. 5a ed. Maryland Heights: Academic Press, Elsevier , 2000.
- ZAMPRONHA, Edson. *Hyper-Tocatta*. Madrid: Edson Zampronha ©. 2014. Partitura.
- . *Recycling, Collaging, Sampling*. São Paulo: Edson Zampronha ©. 2000/2006. Partitura.
- . *Modelagem XIII*. São Paulo, 1998. Partitura manuscrita.
- . *Modelagem X-a*. São Paulo, 1997. Partitura manuscrita.



Apontamentos sobre o pensamento composicional de Edson Zampronha: sensibilidade, sentido musical e diálogo com outras obras

Daniel Luís Barreiro

Universidade Federal de Uberlândia - dlbarreiro@ufu.br

Resumo: Este trabalho tem como objetivo apresentar, sobretudo ao leitor não familiarizado com o pensamento composicional de Edson Zampronha, um breve resumo sobre três de suas concepções centrais: o conceito de sensibilidade, sentido musical e diálogo com outras obras.

Palavras-chave: Edson Zampronha. Sensibilidade. Sentido Musical. Diálogo com Outras Obras.

Notes about Edson Zampronha's compositional thinking: sensibility, musical sense and dialogue with other works

Abstract: The aim of this paper is to present, mainly to the reader who is not familiarized with Edson Zampronha's compositional thinking, a brief summary about three of the composer's main concerns: the concept of sensibility; musical sense; and dialogue with other works.

Keywords: Edson Zampronha. Sensibility. Musical Sense. Dialogue with Other Works.

Nesta exposição, preparada para a Mesa-redonda "Edson Zampronha: sensibilidade e interatividade no discurso e na criação musical", apresento um breve resumo sobre as concepções de Edson Zampronha a respeito de três aspectos centrais para a compreensão de seu pensamento composicional atual: o seu conceito de sensibilidade; a forma como encara a questão do sentido musical [ou seja, da inteligibilidade do discurso musical]; e a sua preocupação em estabelecer um diálogo com outras obras por meio de evocações [ou referências] inseridas no discurso musical.

A produção artística e bibliográfica de Edson Zampronha é bastante vasta, densa e permeada de conceitos e ideias altamente sofisticados. Para abordá-la com propriedade – sobretudo considerando-se as limitações temporais de uma exposição em mesa-redonda – tornou-se fundamental, então,



estabelecer algum tipo de recorte. Considerando-se que a programação do *IV Festival de Música Contemporânea Brasileira* inclui concerto comentado pelo próprio compositor, optei por não centrar minha exposição em suas obras musicais, e sim em sua produção bibliográfica - com foco em alguns conceitos e ideias que considero fundamentais para a compreensão de seu pensamento composicional. Essa escolha, embora possa talvez não apresentar novidade para aqueles que possuam grande familiaridade com a produção bibliográfica do compositor, certamente servirá como guia para pessoas interessadas em aprofundarem seu contato com o pensamento composicional de Edson Zampronha.

Uma parte substancial da produção bibliográfica do compositor encontra-se disponível na *internet* - por exemplo, em sua página no *site* Academia.edu¹ ou em seu *site* pessoal², o que facilita o acesso aos seus trabalhos. As considerações aqui apresentadas baseiam-se principalmente nas seguintes referências: 1] uma entrevista com Edson Zampronha, realizada por Maurício Ayer no primeiro semestre de 2013 [ZAMPRONHA e AYER, 2014]; 2] a transcrição de uma palestra ministrada por Edson Zampronha em setembro de 2004 no Centro Cultural São Paulo [ZAMPRONHA, 2007]; um artigo de Edson Zampronha publicado na Revista Científica/FAP em 2014 [ZAMPRONHA, 2014]; e uma entrevista com o compositor, disponível no YouTube [ZAMPRONHA e FINOTTI, 2014] - além de outros trabalhos.

1. Sensibilidade

Zampronha define sensibilidade como a abertura para a experiência sensível, a capacidade do indivíduo de deixar-se tocar pela diversidade e singularidade dos eventos. A experiência sensível não irá necessariamente se enquadrar em nossos paradigmas de entendimento da realidade. Estar aberto ao desconhecido, à diversidade da experiência, serve muitas vezes para questionar modelos consolidados de compreensão da realidade, "pois a experiência é mais rica que nossos modelos" abstratos de compreensão do mundo [ZAMPRONHA e AYER, 2014: 264]. Nas palavras do próprio Zampronha, "a exuberante diversidade da experiência não se reduz ao emprego de modelos consolidados [geralmente gerais e abstratos] que enquadram a realidade em respostas conhecidas" [ZAMPRONHA e AYER, 2014: 264]. Para a música, isso é essencial, pois ela parte da experiência sensível [embora não se limite a ela] [ZAMPRONHA e AYER, 2014: 258].

Zampronha salienta, no entanto, que sensibilidade não deve ser confundida com emotividade, pois "a emoção é uma forma de julgamento da sensibilidade" [ZAMPRONHA e AYAER, 2014: 265]. Ou seja, a emoção é



posterior a essa abertura à experiência sensível, é um dos possíveis resultados [dentre muitos outros] da sensibilidade.

Considerando que nossa experiência da realidade é sempre mediada por uma série de condicionamentos, ou seja, que não é possível travar um contato com a realidade de forma puramente objetiva, Ayer pergunta a Zampronha se a sensibilidade não seria então uma abertura à alteridade - em outras palavras, se, ao perceber a realidade de forma distinta da usual, o sujeito não estaria apreciando a realidade como se fosse um "outro", e permitindo-se essa experiência. Zampronha concorda com a ponderação e afirma, então, que "ser sensível, ou estar aberto à alteridade, é ver que o objeto não é constante, que nossa visão sobre o mundo é hipotética e pode ser modificada" [ZAMPRONHA e AYER, 2014: 265]. Num trabalho anterior, Zampronha [2007: 68] já havia destacado o papel fundamental da sensibilidade na música ao afirmar que "o trabalho do compositor não é realmente um trabalho sobre sons. [...] É um trabalho sobre a sensibilidade, uma sensibilidade que se constrói a partir dos sons".

A sensibilidade, ou seja, a abertura para a complexidade e a singularidade da experiência sensível, é pressuposto para a construção de sentido musical pela escuta - aspecto que também merece atenção especial nas reflexões de Zampronha.

2. Sentido Musical

Zampronha [2007: 83] define sentido musical como "o resultado de um conjunto de conexões que o ouvinte realiza para transformar aquilo que escuta em algo inteligível". Menciona ainda que "as bases da construção do sentido musical estão na escuta, e compreender como funcionam as conexões que a escuta realiza entre os materiais sonoros é fundamental" [ZAMPRONHA, 2007: 84]. Suas investigações levam-no a concluir, com base numa matriz conceitual advinda de Charles Sanders Peirce, que as conexões que a escuta realiza entre os sons podem ser de três tipos: a) relações de similaridade; b) conexões de contigüidade [ou seja, baseadas na percepção de relações de causa e efeito, choque ou contraste entre os sons]; c) conexões de abstração ou simplificação [as quais se estabelecem por meio do "diálogo com um determinado referencial"] [ZAMPRONHA, 2007:84].

Num trabalho posterior, Zampronha [2013] explora as conexões realizadas pela escuta pelo viés do conceito de transferência - "um recurso no qual qualidades, valores ou conceitos atribuídos a algo passam a ser atribuídos a outra coisa, alterando assim sua significação" [ZAMPRONHA, 2013, p. 16]. Um exemplo, fornecido pelo próprio Zampronha,



ocorre quando uma figuração musical atrelada ao período Barroco é evocada numa obra contemporânea, fazendo com que isso transfira para dentro da obra propriedades gerais Barrocas. Ao esmiuçar o conceito de transferência, Zampronha retoma as relações de similaridade, causalidade e de abstração. Desta vez, no entanto, as conexões realizadas pela escuta não operam apenas nas relações entre materiais sonoros contidos na obra, mas dirigem-se também para referências exteriores à própria obra [uma característica Barroca, por exemplo]. Nas palavras de Zampronha [2013, p. 17], “a transferência [...] é uma ferramenta composicional, interpretativa e também analítica que *salta para fora da partitura* [...], trabalhando diretamente com a manipulação de sentidos musicais [...]”.

A atribuição de sentido musical por meio de conexões que extrapolam o âmbito sonoro interno de uma obra aponta para um outro aspecto fundamental do pensamento de Zampronha [que será abordado mais adiante] - o diálogo com outras obras. Na entrevista concedida a Maurício Ayer, Zampronha menciona que, diferente da música das vanguardas do século XX - que tem o objeto sonoro e/ou a estrutura como foco de exploração composicional -, sua música está centrada em processos de tradução. Um exemplo disso ocorre na música eletroacústica, em que “a gestualidade que se traduz em sons é um dos aspectos essenciais do processo de comunicação com o ouvinte” [ZAMPRONHA, 2014, p. 81]. Para Zampronha, “o sentido musical é uma tradução da experiência de escuta em uma imagem³ de algum tipo que é capaz de sintetizar e conectar aquilo que escutamos em algo inteligível” [ZAMPRONHA e AYER, 2014, p. 263].

Ao mudar o foco composicional do objeto sonoro ou da estrutura, deslocando-o para a questão da inteligibilidade [com base nos processos de tradução], Zampronha salienta também que o sentido musical, neste caso, “não é uma exteriorização de um sentimento interior” tal qual ocorreria segundo o ideal Romântico [ZAMPRONHA e AYER, 2014, p. 263]. Encara, assim, que essa perspectiva se mostra como “uma alternativa real ao dilema entre subjetividade romântica e objetividade das vanguardas” [ZAMPRONHA e AYER, 2014, p. 264].

3. Diálogo com outras obras

Indagado por Alessandra Finotti sobre o que seria uma música atual de qualidade, Zampronha responde: é uma música que “ocupa um espaço da sensibilidade própria do mundo atual, sem eliminar a música do passado e, ao mesmo tempo, dialoga com a música do passado [ZAMPRONHA e FINOTTI, 2014].



Conforme apontado anteriormente na abordagem sobre o conceito de transferência, esse diálogo com outras obras viabiliza uma escuta concentrada em referências, o que aponta para um universo musical que vai além da própria obra. O que está em jogo, nesse caso, é um contexto de evocações - ou seja, uma experiência musical que é enriquecida com as experiências que temos de outras músicas.

Essa questão, que ocupa uma importância fundamental no pensamento de Zampronha, atribui uma nova camada de significação aos sons - ou uma maior densidade à experiência sonora-, proporcionando aquilo que ele chama de uma escuta em perspectiva [em oposição a uma escuta plana, em que tal possibilidade estaria ausente]. Isso significa que "uma obra é construída não somente a partir das relações que os sons estabelecem entre si, mas a partir das relações entre essas referências" [ZAMPRONHA e AYER, 2014, p. 259]. Tal concepção, conforme visto anteriormente, contribui de forma enfática para a construção de sentido musical segundo Zampronha. Há aí uma diferença fundamental em relação a concepções formalistas segundo as quais seria "possível explicar uma obra musical exclusivamente a partir de relações inerentes à própria música [...] [tratando-a] como algo autônomo e independente do contexto em que se insere e concentrando o processo criativo essencialmente nestas relações" [ZAMPRONHA, 2014, p. 75].

Vale notar que a concepção de uma escuta em perspectiva, que dialogue com referências para além do tecido sonoro da obra que se escuta, ressoa com as considerações sobre os campos ou redes indicativas apresentadas por Denis Smalley [1992] em sua abordagem sobre a imaginação da escuta. Ao discutir um tipo escuta distinto da escuta reduzida de Schaeffer [1966], Smalley explora as referências, conotações e possíveis sentidos que os sons podem carregar. Dessa forma, encara os sons não apenas como portadores de mensagens, eventos e informações, mas estabelece uma abordagem que inclui "um quadro mais amplo de referência a experiências externas e para além da música", o que estabelece uma "relação entre a experiência musical e nossas experiências de vida" [SMALLEY, 1992, p. 521]. Os campos ou redes indicativas de Smalley são: gesto; elocução vocal; comportamento; energia e movimento; objeto/sustância; ambiente; visão; e espaço. Dentre eles, o primeiro [gesto] coincide com as considerações de Zampronha [2014] sobre o processo de tradução no contexto da música eletroacústica, no qual a gestualidade manifestada pelos sons constitui importante elemento de comunicação com o público. Exceto esse ponto de maior contato, no entanto, a abordagem de Zampronha difere da de Smalley ao buscar uma escuta em perspectiva baseada sobretudo no diálogo com outras obras [e não necessariamente por



meio de relações com outras experiências humanas, tal como estabelece Smalley]. De qualquer maneira, as considerações de Smalley corroboram a compreensão de Zampronha de que a música atual explora formas de escuta que não se restringem aos aspectos puramente sonoros [ou seja, aos aspectos intrínsecos dos sons].

Considerações Finais

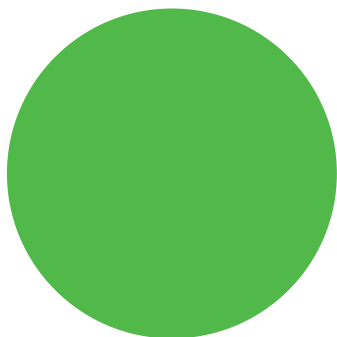
Espero que esse breve resumo possa contribuir para que outras pessoas possam se familiarizar mais com a fascinante produção musical e o pensamento composicional de Edson Zampronha.

Referências:

- BARREIRO, Daniel L. Sonic Image and Acousmatic Listening. *Organised Sound*, v. 15, n. 1, p. 35-42, abr. 2010.
- SCHAEFFER, Pierre. *Traité des objets musicaux*. Paris: Éditions Du Seuil, 1966.
- SMALLEY, Denis. The Listening Imagination: listening in the electroacoustic era. In: HOWELL, Tim; PAYNTER, John; ORTON, Richard; SEYMOUR, Peter [Org.]. *A Companion to Contemporary Musical Thought*. London and New York: Routledge, 1992. p. 514-554.
- YOUNG, John. Reflections on sound image design in electroacoustic music. *Organised Sound*, v. 12, n. 1, p. 25-33, abr. 2007.
- ZAMPRONHA, Edson. Edson Zampronha: uma conversa com o compositor. In: DONADIO, Vera Lúcia [Org.]. *Música Contemporânea Brasileira: Flo Menezes e Edson Zampronha*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2007. p. 58-88.
- ZAMPRONHA, Edson. Transferência: o que é, e o que oferece à música? *Revista Música Hodie*, Goiânia, v. 13, n. 1, p. 8-18, 2013.
- ZAMPRONHA, Edson. Do som às traduções: o concerto de música eletroacústica e sua conexão com o público. *Revista Científica/FAP*, Curitiba, v. 10, p. 73-93, jan.-jun. 2014.
- ZAMPRONHA, Edson; AYER, Maurício. Deixar-se tocar pelo que não se encaixa em nossos paradigmas: Maurício Ayer entrevista Edson Zampronha. *Opus*, Porto Alegre, v. 20, n. 1, p. 257- 270, jun. 2014.
- ZAMPRONHA, Edson; FINOTTI, Alessandra. Alessandra Finotti entrevista Edson Zampronha no Programa Nasce e Tece da Rede Blitz. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Xwo0gLjUD9c>>. Acesso em: 13 mar. 2017. *Rede Blitz Programa Nasce e Tece - Edson Zampronha bloco 02*. Publicado em: 20 jan. 2014. Dur: 15m25s.

[Endnotes]

- 1 <http://uniovi.academia.edu/EdsonZampronha>
- 2 <http://www.zampronha.com/Index.html>
- 3 A menção a imagens mentais suscitadas pela escuta coincide com a definição de imagem sonora - ver, por exemplo, Young [2007] -, conceito sobre o qual também tenho grande interesse, conforme tive oportunidade de abordar em Barreiro [2010].



RECITAL COMENTADO
IV FESTIVAL DE MÚSICA CONTEMPORÂNEA
BRASILEIRA 2017

Recital Comentado - Edson Zampronha
IV Festival de Música Contemporânea Brasileira

Evolon [1999]Edson Zampronha
[1963 -]

Fernando Hashimoto, percussão
e
ABSTRAI Ensemble
Andrea Ernest Dias, flauta
Batista Jr, clarineta
Daniel Serale, percussão
Larissa Coutrim, contrabaixo
Mariana Salles, violino
Marcus Ribeiro, cello
Fabio Adour, regência
Fernando Rocha, percussão múltipla

Elegia [2009]Edson Zampronha
[1963 -]

Fábio Presgrave, violoncelo e eletroacústica

Ciaccona [2007]Edson Zampronha
[1963 -]

Fernando Hashimoto, percussão
Thais Nicolau, piano

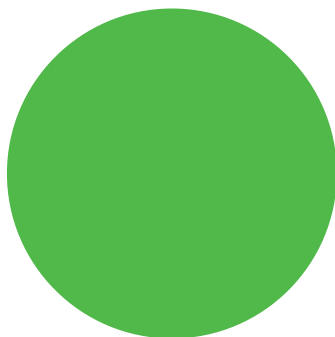
Composição para piano III [1984]Edson Zampronha
[1963 -]

Edson Zampronha, piano



Feroce [2011]Edson Zampronha
[1963 -]
Fábio Presgrave, violoncelo
Thais Nicolau, piano

Sonora [2014]Edson Zampronha
[1963 -]
ABSTRAI Ensemble
Andrea Ernest Dias, flauta
Batista Jr, clarineta
Daniel Serale, percussão
Katia Balloussier, piano
Larissa Coutrim, contrabaixo
Marcus Ribeiro, violoncelo
Pedro Bittencourt, sax solo
Fábio Adour, regência



Notas de uma poética musical

Edson Zampronha

Universidad de Oviedo - info@zampronha.com

Resumo: Este texto inclui o núcleo dos comentários que realizei no concerto-comentado dedicado a minhas obras no *IV Festival de Música Contemporânea Brasileira* - IV FMCB. As obras comentadas são: *Evolon*, *Elegia*, *Ciaccona*, *Composição para piano III*, *Feroce* e *Sonora*, enfocando algumas características as mais singulares de cada obra. Incluo também informações adicionais, ilustrações e algumas bibliografias complementares. Concluo com uma breve reflexão sobre a poética musical em minha criação musical a partir de uma perspectiva estética.

Palavras-chave: Música contemporânea. Composição musical. Poética musical.

Notes From a Musical Poetics

Abstract: This paper includes the core of my speech at the commented-concert dedicated to my works at the *IV Festival of Brazilian Contemporary Music* - IV FMCB. The works I comment are: *Evolon*, *Elegia*, *Ciaccona*, *Composition for piano III*, *Feroce* and *Sonora*, focusing on some of the most singular features of each work. I also include some extra information, a few illustrations and extra bibliographies. I conclude with a short thinking on the poetics of music in my music creation from an aesthetical perspective.

Keywords: Contemporary music. Music composition. Poetics of music.

1. Introdução

O concerto-comentado que apresentei ao lado de grandes intérpretes no *IV Festival de Música Contemporânea Brasileira* - FMCB, no qual fui homenageado junto com o compositor Hermeto Pascoal, incluiu seis de minhas obras. Foi realizado dia 16 de março de 2017 no teatro Castro Mendes em Campinas-São Paulo.

As obras apresentadas ofereceram ao público uma visão panorâmica de meu percurso criativo. Expliquei cada uma das obras ao público antes de serem interpretadas. Embora o núcleo das ideias que apresento aqui seja o mesmo dos comentários que realizei naquela ocasião, este texto não é uma transcrição de minha fala. O tom é diferente. O conteúdo inclui mais considerações. Além disso, incluo imagens que ilustram facetas relevan-



tes das obras apresentadas, e também algumas referências bibliográficas que permitem que o[a] leitor[a] possa aprofundar certos temas que menciono. E, como novidade, toco em alguns temas estéticos que considero de grande importância e que apresento nas reflexões finais neste texto.

As obras apresentadas neste concerto-comentado e os intérpretes que participaram foram:

- ***Evolon*** [1999]. Interpretação: ABSTRAI Ensemble [Andrea Ernest Dias, flauta / Batista Jr., clarinete / Daniel Serale, percussão / Larissa Coutrim, contrabaixo / Mariana Salles, violino / Marcus Ribeiro, cello] com a participação de Fernando Hashimoto [percussão] e regência de Fabio Adour.
- ***Elegia*** [2009]. Interpretação: Fábio Presgrave [violoncelo] e Edson Zampronha [eletroacústica].
- ***Ciaccona*** [2007]. Interpretação: Fernando Hashimoto [percussão] e Thais Nicolau [piano].
- ***Composição para piano III*** [1984]. Interpretação: Edson Zampronha [piano].
- ***Feroce*** [2011]. Interpretação: Fábio Presgrave [violoncelo] e Thais Nicolau [piano].
- ***Sonora*** [2014]. Interpretação: ABSTRAI Ensemble [Andrea Ernest Dias, flauta / Batista Jr., clarinete / Daniel Serale, percussão / Katia Balloussier, piano / Larissa Coutrim, contrabaixo / Marcus Ribeiro, cello]. O solo é de Pedro Bittencourt [saxofone], e a regência é de Fabio Adour.

É uma grande alegria ter sido compositor homenageado do IV FMCB. Este foi um momento de grande valor e de grande realização pessoal e profissional. Agradeço o excelente trabalho de toda a equipe organizadora, de todos os intérpretes, de toda a equipe técnica, de documentação e imprensa, de todos os apoios e patrocínios ao evento, e ao público que compareceu intensamente e sempre com muito entusiasmo.

2. ***Evolon*** - 1999, para ensemble [9:00 min]

Originalmente *Evolon* estava prevista para ser uma de minhas *Modelagens*, que são um conjunto de treze obras que compus durante a década de 1990. No entanto, durante a composição desta obra surgiram caminhos criativos tão novos para mim que preferi demarcar o início de uma nova etapa criativa utilizando um título diferente.

Além de seu título, *Evolon* expressa estes caminhos criativos dentro



dela mesma. A obra começa com um solo enérgico do violoncelo. Este solo é uma releitura ampliada do final da *Modelagem XII*, para orquestra, que conclui com um solo de violoncelo. Desta forma, *Evolon* começa onde a *Modelagem XII* termina [comparar Figura 1 e Figura 2].

Figura 1 - Solo de violoncelo que conclui a obra *Modelagem XII*, de Edson Zamponha [1999:19] [fragmento].

Figura 2 - Solo de violoncelo que abre a obra *Evolon*, de Edson Zamponha [1999:1] [fragmento], e que é uma ampliação do final de *Modelagem XII*.

Mas *Evolon* também se transforma internamente. O final da obra é surpreendentemente diferente do seu início. Entramos em um mundo sonoro novo: as texturas predominantes nas *Modelagens* se tornam rarefeitas e um novo universo harmônico aparece de forma transparente e com uma expressividade singular.

Entre estes dois momentos claramente diferentes há uma improvisação que desconstrói as texturas das modelagens e torna possível entrar neste universo harmônico novo que aparece claramente no final da obra. Esta improvisação é em rede porque começa com um instrumento e se dissemina em alguns outros. Primeiro o percussionista 2 deve improvisar a partir de uma imagem, associando-a a timbres que podem ser extraídos dos seus instrumentos [ver Figura 3]. Simultaneamente, o violoncelo deve realizar uma tradução do que toca o percussionista 2 ao seu instrumen-



to. No entanto, o original desta tradução é que os instrumentos que o percussionista 2 utiliza são quase todos de alturas indeterminadas, mas os sons que o violoncelo deve produzir são, na sua maioria, notas definidas [peço especificamente que o instrumento não seja percutido]. Além disso, o contrabaixo deve escutar a totalidade dos instrumentos que estão tocando naquele momento durante dois segundos. Deve selecionar um fragmento que considere relevante, e deve repeti-lo de forma constantemente irregular. O percussionista 1, o violino e o clarinete tocam fragmentos independentes que se repetem sistematicamente e que texturizam todo este cenário sonoro. Finalmente, a flauta toca uma linha melódica parcialmente similar ao início da obra que serve de guia para todo o conjunto.

Trinta segundos depois ofereço outra imagem ao percussionista 2 [ver Figura 4] que deve novamente improvisar, mas agora associando a imagem a gestos para tocar os instrumentos. O violoncelo continua a realizar uma tradução do que toca o percussionista 2, e o contrabaixo volta a escutar o conjunto dos instrumentos para selecionar outro fragmento e repeti-lo de forma constantemente irregular. Os demais instrumentos continuam a realizar as ações que vinham realizando antes. Com um total de pouco mais de um minuto esta improvisação detona um processo que, pouco a pouco, nos levará ao novo universo harmônico que aparece ao final de *Evolon*.

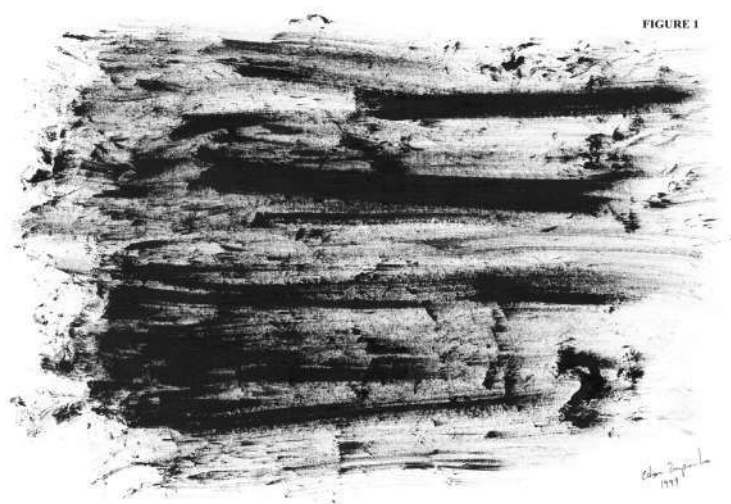


Figura 3 - Primeira imagem para improvisação da obra *Evolon*, de Edson Zampronha [1999: FIGURE 1]

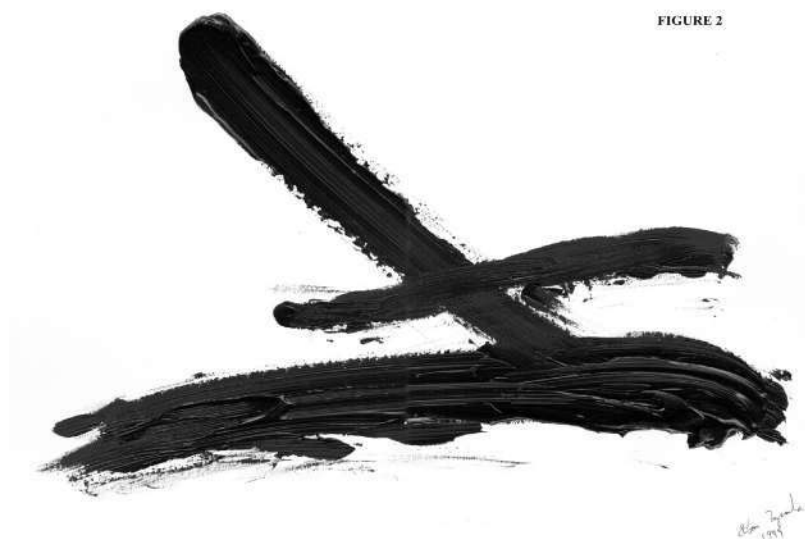


Figura 4 - Segunda imagem para improvisação da obra *Evolon*, de Edson Zampronha [1999: FIGURE 2]

Feita desta forma, esta improvisação não soa como se fosse improvisada. Ao contrário, parece que está inteiramente escrita, mas com um frescor, fluência e espontaneidade muito difíceis de conseguir de outra maneira. Este tipo de improvisação deu resultados tão eficientes que a primeira imagem que ofereço ao percussionista 2 foi incluída no livro *Notations 21*¹, de Theresa Sauer [2009: 283]. Este livro é uma seleção de algumas das partituras mais inventivas na arte da notação musical, com grande valor tanto musical quanto visual.

Evolon foi estreada no VII Encontro de compositores latino-americanos - ENCOMPOR, por músicos da Orquestra Sinfônica de Porto Alegre - OSPA regida por Ronel Alberti da Rosa no Auditório da OSPA, Porto Alegre, dia 25 de abril de 2001.

3. *Elegia* - 2009, violoncelo e eletroacústica [12:00 min.]

Elegia é uma obra composta sobre outra. Os sons eletroacústicos foram compostos em 2003, e eles sozinhos são a obra *O crescimento da árvore sobre a montanha*. Em 2009 acrescentei o violoncelo para criar outra obra: *Elegia*.

Os sons eletroacústicos são exatamente os mesmos nas duas obras, sem nenhuma alteração. São bastante complexos na sua maioria, e em vários momentos soam mais como texturas que notas. Mas quando os sons do violoncelo se sobrepõem aos eletroacústicos, eles guiam nossa atenção à percepção de notas, o que acaba por levar-nos a perceber notas também

1 O título desta obra é uma referência a *Notations* [1969] de John Cage.



nos sons eletroacústicos, alterando substancialmente a forma como estes são entendidos. A partir daí um rico diálogo entre violoncelo e eletroacústica passa a se revelar.

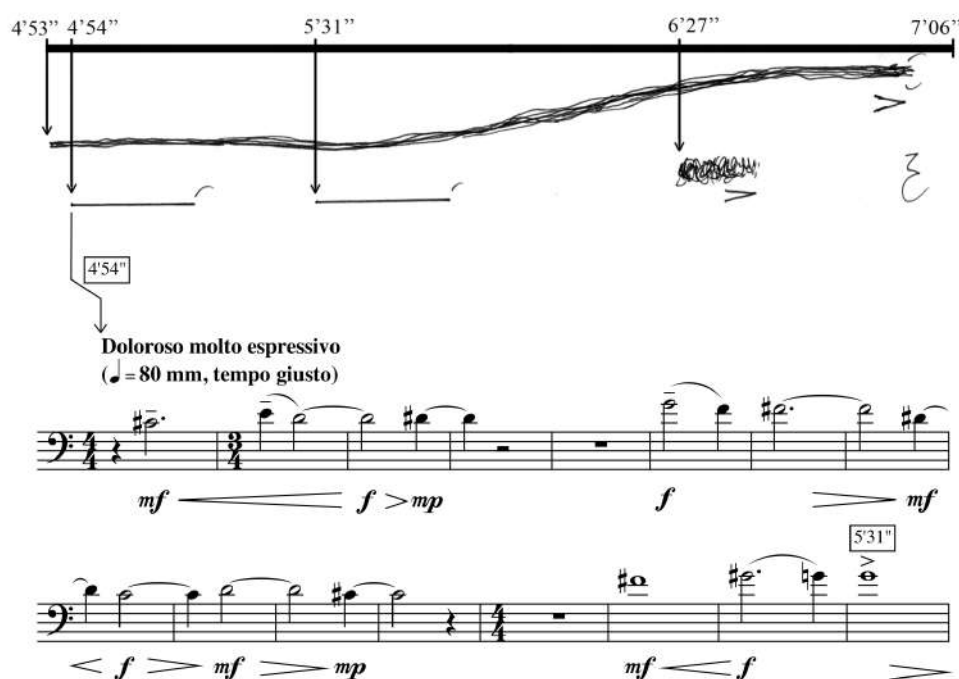


Figura 5 - Fragmento da obra *Elegia*, de Edson Zampronha [2009:4]. O gráfico que se encontra acima dos pentagramas do violoncelo representa os sons eletroacústicos. As flechas e as indicações de tempo no gráfico e no pentagrama indicam pontos de referência aproximados para sincronização.

O violoncelo toca uma longa linha melódica, muito lírica e expressiva. Ela não é, em nenhum caso, uma variação ou adaptação dos sons que estão gravados na eletroacústica. O processo criativo não parte exatamente de uma obra anterior para dela extrair uma obra nova, como se a obra anterior fosse sua origem. Ao contrário, *Elegia* realiza uma releitura da obra anterior e a transforma em seu próprio antecedente. E consegue fazer isso alterando a maneira como a escutamos, sem alterar em nada os sons eletroacústicos. [Esta é uma das múltiplas formas de como conceitos do pós-modernismo aparecem nesta e em outras de minhas obras. Para outras visões interessantes sobre o pós-modernismo, ver Ramaut-Chevassus 1988, Claver 2008 e Gloag 2012]

Parece que a melodia do violoncelo sempre esteve ali, nos sons eletroacústicos. Mas não, nunca esteve. Na verdade, *Elegia* reinventa os sons eletroacústicos como se fossem o seu próprio passado, como se fosse sua origem, mas se não fosse pela presença do violoncelo, não escutaríamos os sons eletroacústicos desta forma. É o violoncelo que deforma a maneira como escutamos os sons eletroacústicos, que nos faz escutar notas



onde não havia. A criação, portanto, vai do presente ao passado, e não o contrário, criando uma forma muito intensa e atual de expressividade. As palavras de Borges [[1989: 90], quando se refere a Kafka e sua obra, é similar: "El hecho es que cada escritor *crea* a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro."

Elegia foi estreada por Jaime Porta Polo [violoncelo] e Edson Zampronha [eletroacústica] na sala Paraninfo da Faculdade de Direito da Universidade de Valladolid, Espanha, dia 6 de março de 2009.

4. *Ciaccona* - 2007, piano e percussão [6:30 min]

Se o piano pode soar como se fosse uma percussão, em *Ciaccona* é a percussão que soa como se fosse um piano. De fato, em *Ciaccona* a percussão é como um pseudo-piano.

O som do piano é a soma de, pelo menos, dois sons: o som do martelo percutindo a corda [um som percussivo, ruidoso e sem uma nota claramente definida] e o som da corda que vibra e produz a nota. A percussão, em *Ciaccona*, quase sempre toca dois sons simultaneamente, reproduzindo de forma análoga os dois sons que constituem o som do piano: um som seco e mais ruidoso [um som de madeiras ou metais abafados por exemplo], que soa junto com outro reverberante e com uma ou mais notas definidas [um gongo suspenso ou um triângulo, entre outros]. A junção destes dois sons aproxima perceptualmente a diversidade tímbrica da percussão à natureza do som do piano. E quando a percussão se funde com o piano, os sons resultantes desta fusão passam a criar um universo harmônico que pode ser entendido como uma harmonia expandida timbricamente.

Espressivo

24

G. 1

G. 2

G. 3

Pno.

Tea

Tea

Tea Tea

Tea Tea

Tea Tea

Tea Tea

Figura 6 - Fragmento da obra *Ciaccona*, de Edson Zampronha [2007:3]. A percussão toca três famílias de instrumentos: G1 - Metais suspensos, G2 - Metais abafados e G3 - Madeiras e pele.



A obra se chama *Ciaccona* justamente porque há uma sequência de acordes que se repete sistematicamente na obra, mas que é escutada de forma diferente dada as diferentes sonoridades que resultam da fusão entre piano e percussão. Esta fusão produz sonoridades muito delicadas. Cada acorde reverbera e se prolonga em nossa escuta, e quando retornam nunca voltam como antes porque cada som é, em si mesmo, irrepetível. Assim, esta expressividade muito sensível criada por estas harmonias expandidas timbricamente termina por aproximar-nos a uma escuta profundamente poética e contemplativa.

Ciaccona foi estreada na Universidade de São Paulo, USP-Ribeirão Preto [Tulha] na interpretação de Augusto Moralez [percussão] e Edson Zamproha [piano], dia 17 de abril de 2007.

5. *Composição para piano III - 1985, piano [5:00 min.]*

A *Composição para piano III* é a terceira obra de um conjunto de doze composições para piano. A *Composição para piano I* utiliza uma nota; a *Composição para piano II* utiliza duas; a *III* utiliza três, e assim por diante. A ideia de compor um conjunto de obras com um conjunto crescente de notas está inspirada na obra *Música Ricercata*, de Györgi Ligeti, que realiza algo bastante similar.

O desafio de escrever obras com um número restrito de notas é muito grande, mas também é um notável estímulo à criatividade. A linguagem que emprego em cada obra é bastante distinta uma da outra, e em cada uma delas me proponho a utilizar o piano de uma forma diferente, como se o piano fosse reinventado a cada obra. Na *Composição para piano III* o piano se transforma em uma grande caixa de ressonâncias. São utilizadas somente as notas Si, Dó e Ré bemol, no registro grave. Através de diferentes superposições destas notas e do uso variado do pedal de ressonância do piano surgem diferentes massas sonoras que vão crescendo progressivamente. Elas vão preenchendo todo o auditório, outras notas do piano começam a ressoar até criar uma gigantesca massa de sons que envolve completamente os ouvintes. A força e a potência desta massa sonora e todas as notas que ressoam é surpreendente e impactante.

Se por um lado nossa atenção é capturada pelas massas sonoras, por outro lado a maneira como elas se transformam e se relacionam dá forma a uma grande frase musical que vai se revelando pouco a pouco em um nível mais profundo. A obra inteira, em sua totalidade, é esta única frase que cria um gigantesco ponto culminante e que finalmente retorna ao repouso. Ao final da obra nossa escuta já está absorvida pela construção da frase musical, e pode compreender também este nível profundo de coerência e sentido musical.



Composição para piano III foi estreada por Antônio Eduardo [piano] no *XXIV Festival Música Nova*, no Museu de Arte de São Paulo-MASP, dia 21 de setembro de 1988.

6. *Feroce* - 2011, violoncelo e piano [9:00 min.]

Feroce está composta de segmentos claramente contrastantes e de curta duração, com vinte segundos aproximadamente cada um. Eles se sucedem sem interrupção, dando um grande dinamismo e contraste expressivo à obra. Em alguns momentos os segmentos são incisivos e fortes; em outros a música parece entrar em um estado de suspensão, como se estivesse detida no tempo; em outros há um grande lirismo, quase vocal, e em outros escutamos texturas delicadas e elaboradas. Estas quatro características se repetem constantemente, e a cada repetição algumas de suas partes são ampliadas [como se enfocâramos só uma de suas partes internas]. Em outros casos todo o segmento muda [um segmento que estava em estado de suspensão passa a ser lírico; outro que era mais textural passa a ser incisivo e forte, e assim por diante]. O título da obra vem justamente da característica do segmento que dá início à obra, que também é um dos mais destacados: *Feroce*, que é incisivo e forte.

Feroce (♩ = 112 *circa*)

Figura 7 - Fragmento inicial da obra *Feroce*, de Edson Zampronha [2011:1].

A rápida velocidade de sucessão dos segmentos e o grande contraste expressivo que apresentam estabelecem uma relação direta com a velocidade de nossa escuta atual: uma escuta dinâmica, com digressões rápidas, mas sem ser formar uma típica colagem. Ao contrário, os segmentos estão cuidadosamente conectados, de forma claramente orgânica e muito consistente mesmo quando se sucedem subitamente.

Além disso, todos os segmentos estão construídos a partir de um único e grande acorde que dá consistência e coerência à obra. A construção de acordes deste tipo, que pode ter até 18 ou 20 notas, é essencialmente



empírica. Parto de sons gravados e complexos, como o abrir da porta de um forno enferrujado, ou o som de uma grande barra de metal que reverbera em um grande espaço ressonante. Em seguida seleciono espectros significativos deste som gravado e o resultado é polido e finalmente transformado em um ou mais acordes que são utilizados para a composição da obra. [Detalho como realizo este procedimento em Zampronha 2016; ver outros casos em Barrière 1991 e Fineberg 2000].

Cada obra pode partir de um som diferente, e cada acorde me oferece um universo harmônico único e singular. Exploro cada um destes acordes em profundidade para encontrar soluções específicas para cada música, e os resultados podem ser surpreendentes e reveladores. Dentro destes sons há todo um mundo musical a ser explorado, que oferece algo muito especial e que pode ser transformado em música com um grande poder expressivo e comunicativo. *Feroce* é um exemplo muito especial deste tipo de exploração sonora, com resultados muito expressivos e musicais.

Feroce foi estreada por Danieli Longo [piano] e Pierluigi Ruggiero [violoncelo] no *Incontri Europei con la Música - XXXI*, na Sala Piatti, em Bergamo, Itália, dia 10 de março de 2012.

7. *Sonora* - 2014, para ensemble com sax solista [10:00 min.]

Em *Sonora* diversas técnicas estendidas são utilizadas para conseguir uma intensa expressividade que se conecta diretamente com a materialidade do som. Técnicas estendidas são novas maneiras de tocar os instrumentos que tornam possível produzir sons que vão além dos sons tradicionais que costumam produzir [por exemplo, tocar com o arco sobre ou atrás do cavalete em um violoncelo, ou mudar a embocadura para a produção de sons eólicos na flauta, e assim por diante - ver as notações que utilizo para algumas destas técnicas estendidas em *Sonora* na Figura 8].

CELLO E CONTRABAIXO

Tocar sobre o cavalete (som de ar).



Tocar entre o cavalete e o estandarte.



Mudar gradativamente de uma posição a outra.
Imperfeições devidas a este movimento são admitidas.



Tocar entre o cavalete e o estandarte improvisando um movimento, denso, virtuoso, assimétrico e *agitato* alternando as cordas I, II, III e IV. Sempre *tremolo*.

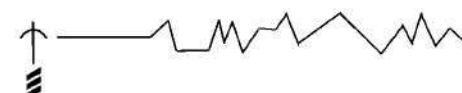


Figura 8 - Fragmento das instruções de execução na obra *Sonora*, de Edson Zampronha [2014: EXPLICAÇÕES SOBRE AS NOTAÇÕES ESPECÍFICAS]



O uso destas técnicas estendidas em *Sonora* aproveita as expressividades únicas dos sons que são capazes de produzir, e que não podem ser obtidas de outro modo. Em outras palavras, não uso estas técnicas estendidas como efeitos, mas como expressividades singulares que estão totalmente integradas dentro da musicalidade da obra. Em *Sonora* elas são utilizadas em quase todos os instrumentos, e especialmente no saxofone por ser o instrumento solista. As técnicas estendidas que utiliza são provenientes da música contemporânea e do jazz, e incluem, por exemplo, as seguintes:

- *Bisbigliando* - uma forma de *tremolo* feito com as chaves do instrumento que pode alterar parcialmente a afinação e/ou o timbre da nota.
- *Multifônico* - técnica que permite que um instrumento monofônico, como o saxofone, possa produzir sons complexos e inclusive várias notas simultaneamente.
- *Growling* - tocar e vocalizar ao mesmo tempo de tal maneira que a interferência da voz no som do saxofone produza um som similar a um rugido.

Os sons que resultam destas técnicas estão tão integrados à obra que inclusive o fato de serem provenientes de técnicas estendidas poderia passar despercebido. No entanto, a expressividade da obra depende totalmente delas. A materialidade do som está repleta de expressividades. A expressividade não existe independente da materialidade do som. A busca por novas materialidades sonoras é, assim, um dos caminhos para descobrir novas formas de expressividade. E estas novas materialidades sonoras, junto com suas expressividades únicas, são capazes de produzir obras intensas, muito comunicativas e expressivas e este é um dos aspectos que exploro intensamente em *Sonora*.

Sonora foi uma encomenda da *XXI Bienal de Música Brasileira Contemporânea*, estreada pelo Abstrai Ensemble [Pedro Bittencourt, saxofone; Tobias Volkmann, regência] na Sala Cecília Meireles, Rio de Janeiro, dia 15 de outubro de 2015.

8. Uma reflexão para finalizar

Depois do concerto em que foram apresentadas as seis obras que acabo de comentar, uma pessoa se aproximou e disse que minhas obras eram muito diferentes entre elas, com personalidades muito distintas. Perguntou se



havia algo que unifique estas obras, ou se esta diferença se deve exclusivamente a diferentes fases criativas. Agradei muito o comentário e a interessante pergunta.

De fato, o que une todas estas obras é um projeto poético, independente de pertencerem a diferentes fases criativas. Meu foco está aí, nos projetos poéticos. Eles podem ser tão variados como: transferir um material musical de um contexto a outro com surpreendentes mudanças de sentido; escutar um material sonoro como se fosse outra música ao mesmo tempo [uma espécie de dupla escuta]; construir uma hierarquia orgânica de segmentos musicais incompatíveis [criando uma forma de harmonia inarmônica], incluir uma música dentro da outra onde uma cancela a outra... No entanto, o que há em comum em todos eles é uma forma de navegar neste mundo poético sem fronteiras, onde as referências são poucas e o ato de criar se superpõe quase totalmente ao de descobrir.

O raciocínio lógico convencional, as relações de causa e efeito e a sistematização não são muito úteis neste universo poético. A forma de pensar é outra. O criador deve arbitrariamente construir os limites, as fronteiras, e é na arte de construir estas fronteiras que o projeto poético se define e observamos seus resultados. Passamos a ver formas, padrões, mas eles não existem realmente [são projeções de nossas mentes]. É algo similar a ver formas nas nuvens, mas sabemos que as nuvens não são estas formas. O que vemos são nossas projeções, são construções nossas. Mas o que ocorre realmente por detrás do que vemos não se guia por estes padrões. E este contraste entre ver padrões em um universo poético que não se deixa guiar por este tipo de regularidades é o que há em comum entre, por exemplo, escutar um material como se fosse outro, ou criar uma hierarquia orgânica de materiais incompatíveis. Isto é o mais surpreendente, o mais revelador, o mais intrigante e curioso neste processo de criação. Por isso, sempre que componho escrevo em um caderno tudo o que estou realizando. Escrevo à mão, porque isso diminui um pouco a velocidade do pensamento, e posso observar o ato de criação ao mesmo tempo em que componho. Registro meu próprio processo criativo para compreender melhor o que ocorre. Busco compreender isso que está por detrás das formas que vemos, porque é aí onde está um dos pontos chave da criação, do descobrir de novas ideias, e de encontrar resultados que nos surpreendem a nós mesmos por sua novidade. Essa busca é que unifica todas estas obras. Está presente em todas as seis obras apresentadas neste concerto, mesmo que sejam diferentes em suas aparências. E é o que considero fundamental no ato de criação dentro deste teatro dos sons que denominamos música.

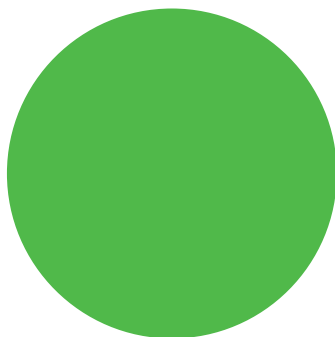
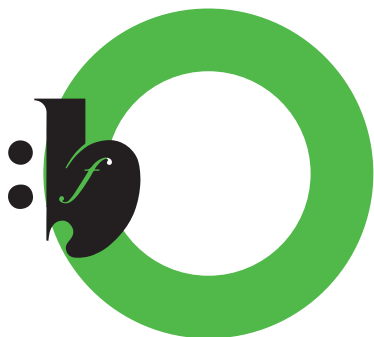


Referências :

- BARRIERE J.-B. [ed.], *Le Timbre, Métaphore pour la Composition*, IRCAM/Christian Bourgois, France, 1991.
- BORGES, Jorge Luis. Kafka y sus precursores. In: *Jorge Luis Borges - Obras completas*. Barcelona: EMECÉ, 1989. Tomo II, p.88-90.
- CLAVER, Ainhoa K. The deconstruction of history, music and the autonomy of art in the post-modern aesthetics. In: *TRANS-Revista Transcultural de Música*, 2008, nº12 [artículo 19]. Disponível em: < <http://www.sibe-trans.com/trans/articulo/104/the-deconstruction-of-history-music-and-the-autonomy-of-art-in-the-post-modern-aesthetic>>. Acesso em: 14 de dezembro de 2015.
- FINEBERG J., Guide to the Basic Concepts and Techniques of Spectral Music, *Contemporary Music Review*, vol. 19, part 2, p.81-113, 2000
- GLOAG, Kenneth. *Postmodernism in Music*. Cambridge: Cambridge U.P., 2012.
- RAMAUT-CHEVASSUS, Béatrice. *Musique et postmodernité*. Paris: PUF, 1998.
- SAUER, Theresa. *Notations 21*. New York: Mark Batty Publisher, 2009.
- ZAMPRONHA, Edson. Extracting progressions of complex harmonies from concrete sound objects. In: *Conference Proceedings of the 3rd International Multidisciplinary Scientific Conferente on Social Sciences & Arts-2016*. Sofia: SGEM, 2016, p. 275-281.

Partituras:

- ZAMPRONHA, Edson. *Modelagem XII*. Partitura original do autor, 1999 [revisão de 2001].
- . *Evolon*. Partitura original do autor, 1999.
- . *Elegia*. Partitura original do autor, 2009.
- . *Ciaccona*. Partitura original do autor, 2007.
- . *Feroce*. Partitura original do autor, 2011.
- . *Sonora*. Partitura original do autor, 2014.



Hermeto Pascoal e seu brasilerê:
expressões flautísticas na obra de
Hermeto Pascoal

Welder Rodrigues

Escola de Música de Brasília - CEP/ EMB - welderrodrigues@hotmail.com

Sammille Bonfim

Escola de Música de Brasília - CEP/EMB- fourofa@gmail.com

Thales Silva

Escola de Música de Brasília - CEP/EMB - silva.thales@hotmail.com

Rômulo Barbosa

Corpo de Bombeiros Militar do Distrito Federal - CBMDF - romulobarbosa@gmail.com

Forró Brasil [1979].....Hermeto Pascoal
Arr. Miriam Marques [1936]

Sammille Bonfim, flauta transversal
Rômulo Barbosa, flauta transversal
Thales Silva, flauta transversal
Welder Rodrigues, flauta transversal

Amor, Paz e esperança [1980].....Hermeto Pascoal
Arr. Robson Silva [1936]

Sammille Bonfim, flauta transversal
Rômulo Barbosa, flauta transversal
Thales Silva, flauta transversal
Welder Rodrigues, flauta transversal

Eita Mundo Bom [1980].....Hermeto Pascoal
Arr. Miriam Marques [1936]

Sammille Bonfim, flauta transversal
Rômulo Barbosa, flauta transversal
Thales Silva, flauta transversal
Welder Rodrigues, flauta transversal

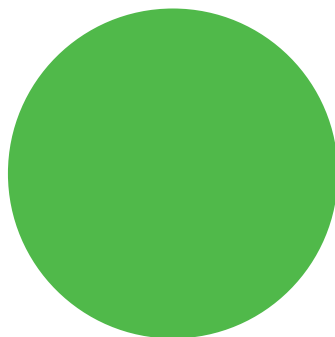
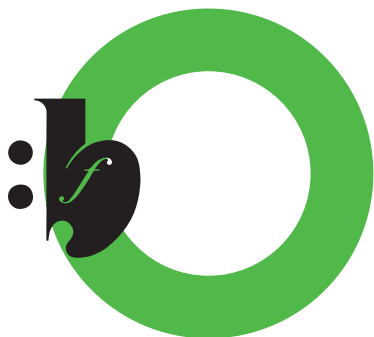


Voz e Vento [1980].....Hermeto Pascoal
Arr. Robson Silva [1936]

Sammille Bonfim, flauta transversal
Rômulo Barbosa, flauta transversal
Thales Silva, flauta transversal
Welder Rodrigues, flauta transversal

Pout pourri Ovo, Bebê e Chorando pra ele ...Hermeto Pascoal
Arr. Thanise Silva [1936]

Sammille Bonfim, flauta transversal
Rômulo Barbosa, flauta transversal
Thales Silva, flauta transversal
Welder Rodrigues, flauta transversal



Ferramentas para ler, compreender e interpretar o Calendário do Som de Hermeto Pascoal

Ewerton Oliveira

Universidade Jean Monnet - ewertonmusic@hotmail.com

Palavras chave : Hermeto Pascoal, Calendário do Som, Festival de Música Contemporânea Brasileira, 2017, Recife, Frevo, Música, Musicologia, Transtextualidade, Paratexto, Interpretação de Textos.

O presente artigo é o resumo de uma parte das minhas pesquisas relacionadas ao *Calendário do Som*¹¹ de Hermeto Pascoal. As 366 pequenas composições que constituem este livro a partir dos manuscritos do compositor são enumeradas em ordem cronológica e apresentam um cabeçalho que indica o lugar, a data, o mês, o ano, e o dia da semana em que foram escritas. Em dois sistemas encontramos : na clave de sol a melodia, e na clave de fá, acordes cifrados [por vezes com a notação da *cifragem universal*]²² indicados para o acompanhamento. Além dos desenhos que decoram as partituras, no final de cada página, comentários com os mais variados temas fazem desta obra um verdadeiro " diário musical ". Mas uma das particularidades relevantes desse livro é omissão das indicações de estilo e andamento. Na composição de n° 99, *29 de setembro de 1996*, Hermeto Pascoal escreveu : "Não gosto de falar sobre o estilo da música e nem do ritmo, para não influenciar o digníssimo intérprete. Se vire !" [PASCOAL, 2004]³³.

Levando em consideração esse comentário, de que maneira poderíamos ler esse livro, compreender o conjunto de informações contidas em cada página e interpretá-las musicalmente ? A partir desses questionamentos e com o objetivo de propor ferramentas de leitura, compreensão e interpretação, numa perspectiva de tornar acessível o *Calendário do Som* a diferentes tipos de leitores, utilizei alguns métodos que estão para

1 ¹ PASCOAL, Hermeto, *Calendário do Som*, São Paulo, Editora Senac São Paulo/Instituto Itaú Cultural, 2° edição, 2004.

2 ² Sistema de cifragem de acordes desenvolvido por Hermeto Pascoal.

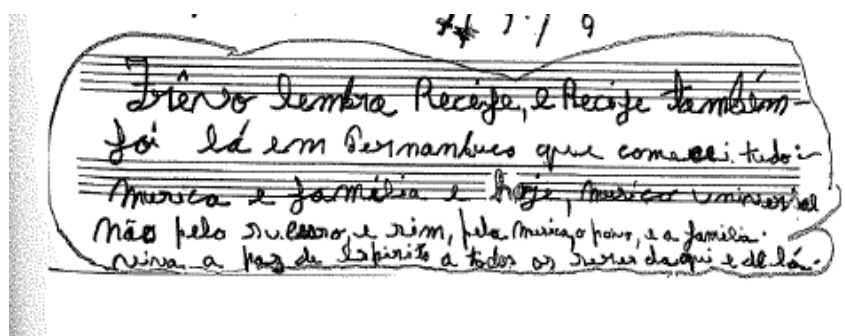
3 ³ PASCOAL, Hermeto, *op. cit.*, p. 121.



além da análise musical, como o conceito do *paratexto* segundo Gérard Genette e a linha de pensamento desenvolvida por Paul Ricœur no livro *Do Texto a Ação : ensaios de hermenêutica II*⁴⁴.

Tomando como exemplo a composição de n° 269, *18 de março de 1997*, observamos que Hermeto Pascoal no final da página escreveu :

Frevo lembra Recife, e Recife também. Foi lá em Pernambuco que comecei tudo, música e família, e hoje músico universal, não pelo sucesso e sim pela música, o povo e a família. Viva a paz de espírito a todos os seres daqui e de lá [PASCOAL, 2004]⁵⁵.



Parafraseando o compositor, frevo lembra Recife, e o Recife, também lembra o frevo. Levando em consideração uma das descrições do conceito do *paratexto* que o defini como :

[...] a relação, geralmente menos explícita e mais distante, que no conjunto formado por uma obra literária, o texto principal estabelece com o que dificilmente pode-se nomear o seu *paratexto* : título, subtítulo, intertítulo ; prefácio, posfácio, avisos, etc. ; notas de rodapé, notas marginais, finais ; epigrafo ; ilustrações ; modificações [...] e muitos outros tipos de sinais complementares, autógrafo ou alógrafo, que fornecem ao texto um envolvimento [variável] e, por vezes, um comentário, formal ou informal, cujo leitor o mais purista ou o menos erudito nem sempre pode fruir tão facilmente como ele gostaria e o almejava [GENETTE, 1982, tradução nossa]⁶⁶.

4 ⁴ RICŒUR, Paul, *Du texte à l'action : essais d'herméneutiques II* [*Do texto à ação : ensaios de hermenêutica II*], Paris, Seuil, 1986.

5 ⁵ PASCOAL, Hermeto, *Op. Cit.* ; p. 291.

6 ⁶ "[...] la relation, généralement moins explicite et plus distante, que, dans l'ensemble formé par une œuvre littéraire, le texte proprement dit entretient avec ce que l'on ne peut guère nommer de son *paratexte* : titre, sous-titre, intertitre ; préface, postface, avertissement, avant-propos, etc. ; notes marginales, infrapaginales, terminales ; épigraphe ; illustrations ; prières d'insérer [...], et bien d'autres types de signaux accessoires, autographes ou allographes, qui procurent au texte un entourage [variable] et parfois un commentaire, officiel ou officieux, dont le lecteur le plus puriste et le moins porté à l'érudition externe ne peut pas toujours disposer aussi facilement qu'il le voudrait et le prétend". GENETTE, Gérard, *Palimpsestes : La littérature au second degré* [*Palípsêstos : A literatura no segundo grau*], Paris, Editions du Seuil, 1982, p. 10.



Considerando a notação musical como o texto principal e o comentário como um elemento paratextual, onde as palavras-chave são o frevo e o Recife, seria a composição n°269, *18 de Março de 1997* realmente um frevo ? Ou seria mais composição a ser tocada segundo o “digníssimo intérprete”, como o próprio Hermeto escreveu na peça de n° 99 ?

Quais seriam os principais elementos que constituem o texto pluricódigo da composição do *18 de Março de 1997*, e as possíveis relações existentes entre o seu paratexto [comentário] e o texto principal [a partitura] ? Ricœur afirma que :

Como unidade linguística, um texto é, de um lado uma expansão da primeira unidade de significados atuais que é a frase, ou instância do discurso no sentido de Beveniste. Por outro lado, ele traz um princípio de organização de transfrases que é explorada pelo ato de relatar em todas as suas formas [RICŒUR, 1986, tradução nossa]⁷⁷.

Deste modo, o texto principal, discurso organizado segundo um sistema de notação musical, e o seu comentário, discurso pronunciado físico ou mentalmente fixado através da escrita no espaço periférico do texto principal, reforça a hipótese de que esses dois elementos estejam intrinsecamente ligados, revelando uma indicação -embora implícita-, de uma e possível execução em uma forma musical. No caso, o frevo.

Para reforçar esta afirmação, sugeri uma pequena análise comparativa com outras peças do próprio Hermeto Pascoal no mesmo estilo como : *Frevo [Nas Quebradas]*⁸⁸, *Frevo em Maceió*⁹⁹, *Aline Frevando*¹⁰¹⁰ e a composição de n° 292 “*10 de Abril de 1997*”¹¹¹¹ onde o compositor mais uma vez evoca a cidade do Recife. Esta pequena análise leva em consideração os padrões melódicos, rítmicos e harmônicos presentes no gênero musical.

Na composição de n° 269, *18 de Março de 1997*, observamos por exemplo que nos primeiros compassos temos uma frase melódica que se inicia em uma anacruse, em seguida um compasso construído unicamente por colcheias onde a última nota do grupo é acentuada ou ligada à uma nota do

7 ⁷ “En tant qu’unité linguistique, un texte est, d’une part une expansion de la première unité de signification actuelle qui est la phrase, ou instance de discours au sens de Beveniste. D’autre part, il apporte un principe d’organisation transphrastique qui est exploité par l’acte de raconter sous toutes ses formes”. RICŒUR, Paul, *Du texte à l’action : essais d’herméneutiques II* [Do texto à ação : ensaios de hermenêutica II], Paris, Seuil, 1986, p. 15.

8 ⁸ MOREIRA, Airto, *Natural Feelings*, Buddah Records, BDS-21-SK, Skye Records, BDS-21-SK, EUA, 1970.

9 ⁹ Hermeto & Grupo, *Lagoa da Canoa Município de Arapiraca*, 1 CD CSDSG 011/92, Som da Gente/BMI, São Paulo, 1984.

10 ¹⁰ MORENA, Aline, PASCOAL, Hermeto, *Chimarrão com Rapadura*, 1 CD, HPAM01, Tratore Distribuidor, São Paulo, 2006.

11 ¹¹ PASCOAL, Hermeto, *Op. Cit.*, p. 314.



compasso seguinte, causando uma antecipação [sincopa]. Além dos “garfinhos” [grupos de semicolcheia, colcheia, semicolcheia], nota-se compassos com grupos de semicolcheias, também característicos do frevo.

263 Rio de Janeiro, 10 de março de 1997. Hermete Pascoal.
Peça feita; Bairro Taboão.

Em *Aline Frevando* encontramos alguns elementos anteriormente citados, como um grupo de colcheias no primeiro e terceiro compasso, além dos “garfinhos” nos compassos 7 e 8. Notamos também que a pausa de semicolcheia no primeiro tempo do segundo compasso produz efeito semelhante a uma sincopa, como a que ocorre entre os compassos 3 e 4. Essa última figuração é um elemento típico do frevo.

Aline Frevando Hermete Pascoal

30/08/2003

Percebe-se também que a notação rítmica dos dois primeiros compassos de *Aline Frevando*, são similares aos dois primeiros da composição *10 de Abril de 1997*, com a exceção de uma ligadura na última colcheia do primeiro compasso no segundo exemplo. E se omitimos a primeira semicolcheia do quarto compasso de *Aline Frevando*, obteríamos exatamente o mesmo motivo rítmico do quarto compasso da composição *10 de Abril de 1997*.



Rio de Janeiro, 10 de abril de 1994 Hermeto Pascoal,
 quinta-feira, Bairro Zambury

Em nas *Nas Quebradas*¹²¹², nota-se idênticas características como o início da melodia em anacruse e grupos de quatro colcheias em um mesmo compasso [embora nesta composição certos acentos sejam propositalmente deslocados].

Nas Quebradas

Frevo ♩.150

Além de movimentos conjuntos com caráter de “escalas” em semicolcheias como no 25º compasso da figura à baixo, no que se refere a harmonia, observamos que o *turnaround*, movimento harmônico inicialmente baseado nos encadeamentos dos graus : |I|VI|II|V|I|, mostra-se presente na tonalidade de Fã maior entre os compassos 27º e 29º [*Nas Quebradas*] “|F6|D9|Gm7|C7|”, concluindo o ciclo no acorde de F6 « I6 » no 30º compasso.

Característico de vários estilos musicais como o jazz mas também do frevo, percebemos esse mesmo movimento harmônico [*turnaround*] na tonalidade de Sib maior do 1º ao 7º compasso no *Frevo em Maceió* “|Bb-

12 ¹² Tudo é Som [All is Sound] ; the music of hermeto pascoal ; edited by Jovino Santos Neto, Seattle, Universal Edition, [cop. 2001], cotage UE 70045, p. 43-44.



Maj7| G7|Cm7|F76 [F13]|Bb69|G9|C-11|F9|". Ou seja :|IMaj7|VI7|IIIm7|V76 [V13]|I69|VI9|IIIm11|V9|.

The image shows a piano score with two systems. The first system has a treble clef and a bass clef. The treble clef has a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bass clef has a bass line with quarter notes. Chords are written above the treble clef: (BbMaj7 G7), Cm7, and F7/6. A note in the bass clef is marked "(2ª Vez)". The second system continues the melodic and bass lines with chords Bb9, G9, Cm11, and F9.

Na composição do *18 de Março de 1997*, verificamos nos quatro primeiros compassos e em uma outra divisão rítmica, mais um *turnaround* : " |CMaj7[9] A7[b9] D-79| D-79| G679 [G13]|CMaj7[9]|". Ou seja : |IMaj7[9] VI7[b9] II-79|V679 [V13] IMaj7[9]|.

The image shows a handwritten musical score for piano. It features a treble clef and a bass clef. The treble clef has a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bass clef has a bass line with quarter notes. Chords are written above the treble clef: A7, D-7, D-7, G679, and Cm7. The word "Ritímico" is written above the treble clef.

Uma outra característica do frevo é o fato de que em algumas passagens, a melodia quase sempre percorre as notas dos acordes em forma de arpejos. Por exemplo, no 1º compasso do *Frevo em Maceió* temos : "Bbmaj7 [ré, fá, sib, ré]", e no 3º compasso um arpejo ascendente seguido de um pequeno movimento descendente em notas conjuntas concluindo assim uma pequena frase musical " F76 [F13] [fá, lá, dó, fá, mib, ré]".

The image shows a piano score with a treble clef and a bass clef. The treble clef has a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bass clef has a bass line with quarter notes. Chords are written above the treble clef: (BbMaj7 G7), Cm7, and F7/6. A note in the bass clef is marked "(2ª Vez)".



Em *10 de Abril de 1997*, encontramos esse mesmo princípio de composição melódica do 5° ao 8° compasso.

No exemplo abaixo, observamos que no 5° compasso temos : G679 [G13] [si, ré, fá, lá], C679 [C13] [sol, fa [nota de passagem], mi] ; no 6° compasso : C679 [C13] [sol, dó, mi, sol, mi, dó, sib] ; no 7° compasso F679 [F13] [lá, dó mib, sol], Bb679 [Bb13] [fá, mib [nota de passagem], ré] ; e no 8° : Bb679 [Bb13] [fá, sib, ré, fá, ré, sib, sol].

Os diversos pontos em comuns entre essas composições que a partir de uma pequena análise segundo uma lista de critérios não exaustiva, mostram que do ponto de vista musical as composições de n° 269, *18 de Março de 1997*, e a de n° 292, *10 de Abril de 1997*, poderiam ser categorizadas como frevos. Poderíamos continuar desenvolvendo outras diferentes e subjetivas hipóteses de leituras, compreensões e interpretações que dialoguem entre elas a partir do texto principal [notação musical] e o seus respectivos paratextos [comentários]. Mas desde o momento em que "fechamos o círculo" eliminando certas possibilidades, concentrando-nos essencialmente nos elementos fundamentais do texto propriamente dito, e, considerando-o como o discurso do compositor materializado em cada página, pode-se afirmar que estes indícios paratextuais veiculam, através da memória, a transmissão de uma vivência e conseqüentemente uma tradição, abrindo assim as possibilidades para atingirmos uma ampla interpretação do livro *Calendário do Som*.

Para enfatizar esta relação entre o texto principal e o seu paratexto, após uma minuciosa investigação do conjunto das informações contidas no *Calendário do Som*, notamos que nas últimas páginas do livro, espaço reservado para as transcrições dos comentários de praticamente todas as composições, o editor não acrescentou uma pequena frase escrita pelo compositor ao lado esquerdo da partitura de n° 292, *10 de Abril de 1997*.



Se isolamos completamente a frase, apesar de parte das palavras serem cortadas no processo do *fac-simile*, ao meu ver, temos a seguinte frase :

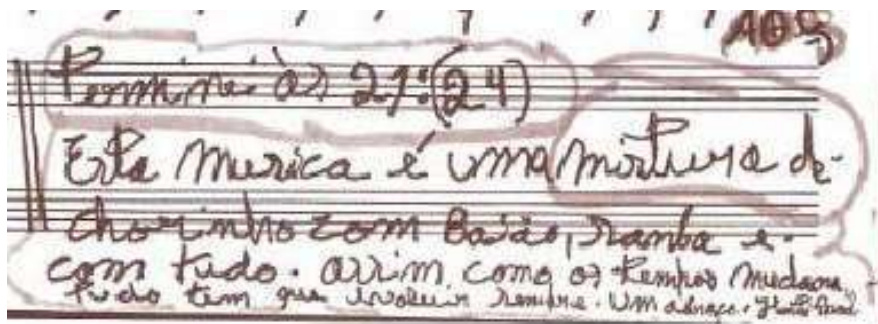
Viva, Capiba, e Viva o som

“Viva Capiba, e viva o som”.

Definitivamente, segundo Ricœur, “a linguagem carrega uma função poética todas as vezes em que ela muda a atenção da referência para a própria mensagem” [RICŒUR, 1986, tradução nossa] ¹³.

A discreta homenagem do Hermeto Pascoal ao Capiba ¹⁴, um dos mais importantes compositores e pioneiros do frevo do Recife, indica que de fato, todas as semelhanças evocadas na pequena análise musical, além dos indícios paratextuais, e, por fim a aparição de do nome Capiba, afirma a hipótese da interligação entre o texto principal-musical e o seu paratexto-comentário.

Em nossa dissertação de mestrado ¹⁵, analisamos além da composição n° 269, 18 de Março de 1997, a de n° 125, 25 Outubro de 1996, onde o Hermeto Pascoal escreveu : “Esta música é uma mistura de chorinho com baião, samba com tudo. Assim como o tempo muda, tudo tem que evoluir sempre” [PASCOAL, 2004] ¹⁶.



De fato, a melodia tem características do choro, do samba e outras marcações rítmicas do baião. Já na composição de nº51, *12 de Agosto de 1996*¹⁷, o desenho de um maxixe, mostra explicitamente o estilo a ser tocado. Um verdadeiro maxixe !



Grande parte das composições do *Calendário do Som* não evoca gêneros musicais ou nomes de compositores em seus comentários. A maioria das notas marginais relevam do cotidiano do Hermeto Pascoal, das suas viagens, concertos, família, espiritualidade, etc. Como decodificar estas peças? Seriam elas verdadeiras obras abertas à serem tocadas segundo o intérprete?

"[...] a linguagem é a voz do Ser, e a Verdade não é nada mais do que a revelação do Ser através da linguagem. [...] por trás da voz que fala, encontra-se uma cultura pré-existente que estabeleceu as leis da interpretação e que nos ensinou a escutar como uma voz a bagagem de uma tradição cultural" [ECO, 1980, tradução nossa]¹⁸.

Durante o IV Festival de Música Contemporânea Brasileira [FMCB], tive a oportunidade de entrevistar o Hermeto Pascoal, e ao contar-lhe das minhas pesquisas sobre o *Calendário do Som*, sem necessariamente explicar que buscava "indícios" relacionados a estilos musicais, o compositor prontamente comentou:

"Aquilo ali tem de tudo ! É como você ir na feira. Se quiser



banana, tem banana, se quiser goiaba, tem goiaba, se quiser maçã, tem maçã. E se quiser tudo, pode levar tudo" [PASCOAL, 2017]¹⁹.

A linguagem simbólica utilizada por Hermeto Pascoal, deixa subentendido a possibilidade de que o leitor tem a total liberdade de selecionar os temas, frutos de uma criação cronológica, segundo os "sabores" e formas estilísticas que lhe convêm.

REFERÊNCIAS :

ECO, Umberto. *Le signe [O signo]*, Bruxellas, Labor, 1988 [Milan, 1980].

GENETTE, Gérard, *Palimpsestes : La littérature au second degré [Palímp-sêstos : A literatura no segundo grau]*, Paris, Editions du Seuil, 1982.

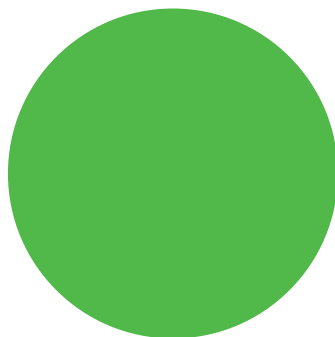
-----, *Seuils [Limiares]*, Paris, Editions du Seuil, 1987.

PASCOAL, Hermeto, *Calendário do Som*, São Paulo, Editora Senac São Paulo/Instituto Itaú Cultural, 2º edição, 2004.

-----, IV Festival de Música Contemporânea Brasileira [entrevista pessoal]. Campinas : 17 de março de 2017.

RICŒUR, Paul, *Du texte à l'action : essaies d'herméneutiques II [Do texto à ação : ensaios de hermenêutica II]*, Paris, Seuil, 1986.

SANTOS NETO, Jovino, *Tudo é Som [All is Sound] ; the music of hermeto pascoal ; edited by Jovino Santos Neto*, Seattle, Universal Edition, [cop. 2001], cotage UE 70045.



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 incluiu 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 Forró*¹⁰. 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:

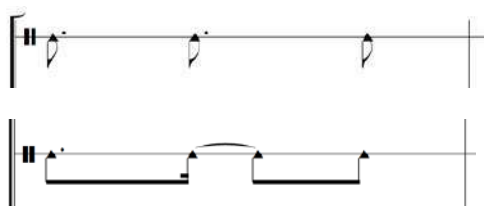
Desde que saí do Hermeto Pascoal e Grupo em 1993, disponibilizar sua música para músicos em todo o mundo se tornou uma de minhas prioridades. Sempre fui uma espécie de bibliotecário dos manuscritos, organizando-os e guardando-os.

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.

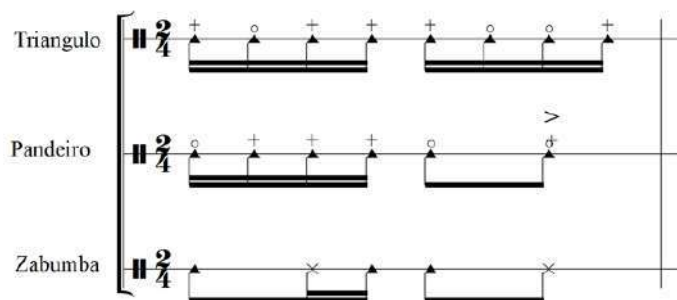
Barreto ainda considera o uso de extratos rítmicos nas linhas melódicas, fortemente identificados com o uso das *síncopecs características* - termo cunhado por Mário de Andrade para se referir à figura escrita com semicolcheia, colcheia e semicolcheia, conforme citado por Barreto [p. 11]:

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 shows two staves of musical notation. The first staff contains five measures with chords C13, D13, E13, A13, and A7(b13) written above the notes. The second staff contains seven measures with chords D13, G13, Dm9, G13, Bb13, G13, Bb13, and Eb written above the notes. A circle is drawn around the last five chords of the second staff: 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 circled chord progression: B, D9, G, Bb7, Eb. The second staff is in 4/4 time with a key signature of two flats (Bb). It contains a circled chord progression: Dm7, Eb7, Ab, B7, E, G7, C7M.

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

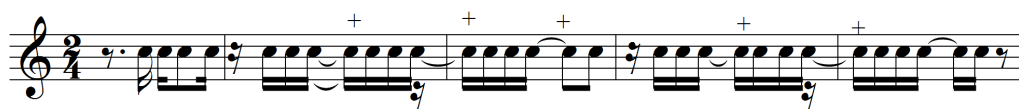
Diferentemente de John Coltrane, o uso do chamado *Coltrane Changes* por Hermeto Pascoal, é restrito ao centro tonal/modal do baião, ou seja, o compositor alagoano não dilata as cadências individuais de maneira tão espraiada quanto o saxofonista americano, tornando seu uso apenas alusivo do regionalismo 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

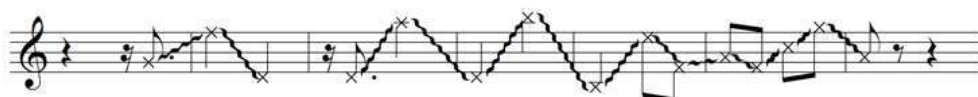


“re-descoberta” do orientalismo tanto musical quanto espiritual em composições como *Africa* e *India*.

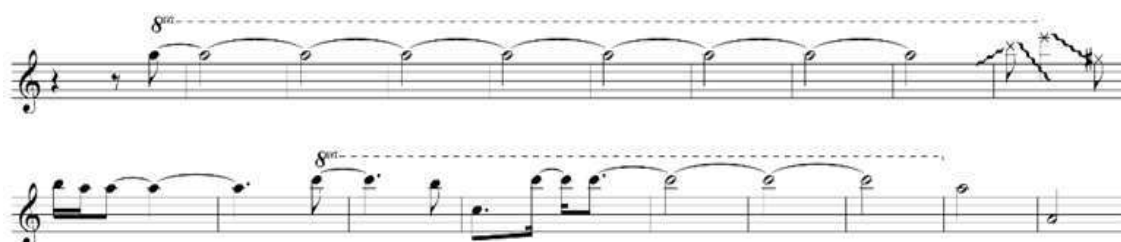
Os diálogos entre o modalismo e a vanguarda são notadamente manifestos na música de Hermeto Pascoal, à qual serve, no caso de *Forró em Santo André*, de plataforma para os solos de Nivaldo Ornelas e Cacau que, de maneira deliberada, utilizam escolhas rítmico/melódicas que valorizam essas características, 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].

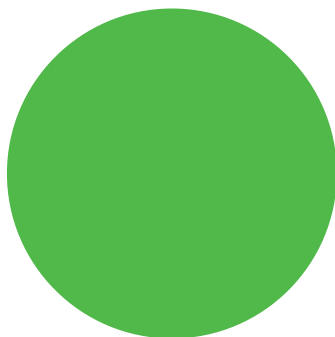
13 *Coltrane Changes*, também conhecido como *Chromatic tone relations* [relação cromática de tons] ou *Multi-Tonal change* [encadeamentos de multi-tonalidade], se refere a variações de progressões harmônicas utilizadas em substituição a progressões usuais no jazz [como no II-V-I] num formante que envolve 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].



IV FESTIVAL
DE MÚSICA
CONTEMPORÂNEA
BRASILEIRA

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



uma pequena alteração da harmonia, ou seja, a harmonia foi transposta para outra tonalidade, juntamente com a melodia, sendo que no meio desta seção a tonalidade original é retomada para, então, apresentar a seção **A** pela última vez em sua forma original.

Da mesma forma que em *Bebê* notamos nesta composição de Hermeto o uso da harmonia da última frase de *Stella by Starlight*, o que chamamos de "Stella Changes". No compasso 47 [Fig. 2] observamos o início deste encadramento com a sequência de acordes meio-diminuto e a dominante individual.

The image shows a musical score for 'Stella Changes' by Copinha. It consists of three staves: a top staff with a treble clef and a middle staff with a bass clef. The music is in 4/4 time and features a sequence of chords and melodic lines. The chords are labeled as A7, G7, F7, B7M, Eb7, Ab7, Bb7, and Ab7. The score starts at measure 47 and ends at measure 54. The melody is written in the top staff, and the bass line is written in the middle staff. The bottom staff contains a complex rhythmic pattern, likely for a double bass or piano accompaniment.

Fig 2: Stella Changes Copinha.

Vemos em *Salve Copinha* e *Bebê* o mesmo procedimento. Nestas duas composições Hermeto altera a forma tradicional do choro se distanciando da forma rondó, forma que é comumente identificada a este gênero,² e aponta para um procedimento mais próximo ao rapsódico.

5. Rabichola de Cabra [Paulo Tiné]

Esta composição explora elementos característicos do estilo de Hermeto Pascoal com enfoque mais direcionado à forma. A forma da composição se dá por colagens de seção, algo encontrado em composições de Hermeto Pascoal e também, pela mistura de ritmos brasileiros. A distribuição formal se dá da seguinte maneira:

A [baião]; **B** [frevo]; **C** [frevo]; **D** [maracatú]; **E** [baião];
F [chaccone]; **G** [fuga]; **H** [coda]

Cabe ressaltar que a fuga há um entrecruzamento dos elementos melódicos de **A**, **B** e **C** de modo polimodal tendo como base uma estrutura rítmica assimétrica. A Coda se dá a partir de elementos de **D** e **E**, ficando apenas a seção **F** sem resgate temático, fato que também justifica a mudança rítmica e de caráter lento da seção.



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.



PRODUÇÃO:



PARCEIROS:



APOIO:



PATROCÍNIO:



CO-PATROCÍNIO:



mahogany

REALIZAÇÃO:

