

## O Tempo de Hermeto Pascoal: simultaneidade de acontecimentos em *Mestre Radamés* e seu contexto

*Hermeto Pascoal's time: the simultaneity of events in "Mestre Radamés" and its context*

**Paulo José de Siqueira Tiné**

Instituto de Artes-UNICAMP, Campinas, Brasil.

[tine@g.unicamp.br](mailto:tine@g.unicamp.br)

**Resumo:** O presente artigo almeja demonstrar aspectos do conceito da simultaneidade de acontecimentos, que estruturam os procedimentos formais da obra *Mestre Radamés* do compositor alagoano Hermeto Pascoal (1936). A partir da gravação de referência (PASCOAL 1984), busca-se descrever os processos envolvidos nos aspectos mencionados a partir da divisão e enumeração das frases, bem como da indicação na pauta dos acordes e seu ritmo harmônico. Nesse processo descobriu-se que a obra em questão se desdobra em 22 frases sucessivas sem repetição, porém, pertencentes a um mesmo centro tonal, processo que pode ser denominado como "rapsódico". Associado a ele, há uma rica elaboração de convenções entre baixo, acorde e bateria associados ao arranjo da peça, fato desenvolvido por outros pesquisadores, que se somam para a compreensão do objeto. Além disso, o artigo procura, por um lado, mencionar a inserção da obra no álbum e ele na produção do compositor, que é o contexto da década de 1980 e da série de álbuns gravados para o selo Som da Gente. Por outro, procura conceituar a obra do ponto de vista estético, os pilares que balizam a produção do autor a fim de verificar sua pertinência nessa obra.

**Palavras-chave:** Hermeto Pascoal; Escrita Rapsódica; Música Brasileira; Ritmo Harmônico; Simultaneidade de Acontecimentos.

**Abstract:** This article aims to demonstrate harmonics, phraseological aspects and formal procedures that structure the piece *Mestre Radamés* by Hermeto Pascoal (1936). From the recording reference (PASCOAL, 1984) I describe the processes involved in the mentioned aspects, drawing from the division and enumeration of phrases, as well as the indication on the score of its harmonic chords and rhythm. *Mestre Radamés* unfolds in 22 successive musical phrases without repetition, all belonging to the same tonality, a process that can be termed as "rhapsodic". Associated with it, there is a rich amalgamation among bass, drums and chords associated with the arrangement of the piece, which was developed by other researchers, but adds to the understanding of the object. Furthermore, the article seeks, by one hand, to mention the inclusion of the work on the album and the album in the context of the composer's production, which is the one of the 1980s and the series of albums recorded for the label Som da Gente. On the other hand, it seeks to conceptualize the work from the aesthetic point of view, in the pillars that guide the production of the author to check their relevance in his work.

**Keywords:** Hermeto Pascoal, Musical Rhapsody, Brazilian Music, Harmonic Rhythm, Popular Music.

Submission date: 2 February 2017

Final approval date: 2 May 2018

## 1 - Introdução <sup>1</sup>

O conceito de simultaneidade de acontecimentos foi cunhado pelo compositor brasileiro Willy Correa de Oliveira quando, na projeção de conceitos advindos da música concreta (Schaeffer) e da teoria da montagem cinematográfica (Eisenstein) aborda a música de Chopin. Em seu curso de Linguagem e Estruturação Musical, compilado por ULBANERE (2005) e na própria obra de 1979 encontra-se a definição desse procedimento.

Quando digo acontecimento, não digo contraponto. Se fosse contraponto, existiria uma subserviência entre as partes. Cada voz estaria a reboque de outra, se não fosse a principal. Saber qual é a principal e em que momento ela se torna a principal é compreender a natureza do contraponto. Glenn Gould entendeu essa natureza, por isso toca tão bem a obra de Bach. Mas pode acontecer uma malha polifônica em que nenhuma voz seja a principal, mas todas elas tenham uma relação intrínseca, sem que haja uma hierarquia de escuta, mas apenas uma textura. (Oliveira apud ULBANERE, 2005, p.13)

Evidente que as perspectivas são provenientes de diferentes concepções de musicalidade. Se a teoria da simultaneidade surge a partir de uma aplicação de um referencial então contemporâneo sobre um repertório tradicional, não se pode deixar de lado o fato de a música de Hermeto Pascoal aqui abordada ter certo grau de experimentalismo, ainda que esse advinha da própria práxis da música popular instrumental de origem jazzística, como pretendo demonstrar a seguir. Por outro lado, Willy, em sua reflexão sobre o conceito, apresenta o artigo de POUSSER (2008) sobre periodicidades como base para o conceito. Nesse sentido, alguns apontamentos feitos pelo compositor francês, guardadas às devidas proporções, parecem ter balizado a noção de criatividade ou de sua busca, dentro do território da música popular brasileira instrumental do período abordado:

...propunha-se associar à descontinuidade harmônica, (...) uma rítmica toda quebrada, cujos pontos de partida encontram-se na música de compositores como Stravinsky, Bartók e Messian, que invocavam de maneira mais ou menos direta Claude Debussy, rítmica esta cujo desenvolvimento se estava decidido a levar muito mais longe. (...) Até mesmo a forma, concebida em seus diferentes níveis de eficácia, devia ser posta a serviço dessa flexibilidade e dessa imprevisibilidade. (POSSEUR, 2008, p.112)

Evidente que o que se entende por rítmica quebrada, flexibilidade e imprevisibilidade formal são coisas diferentes nos distintos universos e musicalidades. Mesmo assim, no plano da descrição pura, as indicações de rupturas e inovações parecem convergir. Resumidamente, o artigo abordará, a partir de elementos expostos, a referida composição sob o aspecto da fraseologia, harmonia e forma para, em seguida, comentar o processo de arranjo e apontar para uma reflexão sobre os elementos encontrados.

---

<sup>1</sup> Artigo desenvolvido a partir da comunicação oral e resumo realizado na 18ª Conferência Bienal da IASPM. TINÉ, 2015.

## 2 – Procedimentos jazzísticos

Os cinco lançamentos de long plays de Hermeto Pascoal produzidos para o selo Som da Gente durante a década de 80 somados ao álbum *Festa dos Deuses* (Polygram- 1992) representam, a meu ver, um aprofundamento na maturidade musical do músico em questão. As gravações lançadas na década anterior passam por diferentes gravadoras (WEA, Polydor, Phillips e Buddha Records) e sua banda passa por diversas alterações de integrantes. Pelo Som da Gente, na referida década, o grupo se estabiliza na seguinte formação: Márcio Bahia (bateria e percussão); Itiberê Zwarg (contrabaixo); Jovino Santos (teclados); Carlos Malta (sopros). Além do próprio Hermeto, seu filho Fábio Pascoal integra a banda complementando a percussão e diversos convidados nos álbuns como Heraldo do Monte, Luciana Souza, Jane Duboc completam a formação. Trata-se de cinco álbuns: *Hermeto Pascoal & Grupo* (1982); *Lagoa da Canoa do Município de Arapiraca* (1984), *Brasil Universo* (1986) e *Só não toca quem não quer* (1989), deixando de fora o álbum de piano solo (*Por Diferentes Caminhos*, 1988) por não tratar de um trabalho em grupo.

Em matéria publicada pela Folha de São Paulo em 22/03/1977, Hermeto Pascoal se mostrava insatisfeito com as gravadoras do país. Apesar de seu primeiro disco solo ter sido gravado em território norte-americano, as produções da Warner na década de 1970 parecem ter consolidado definitivamente o artista no cenário nacional e internacional. Nessa década Hermeto gravou e lançou os álbuns *Hermeto* (1970); *A música livre de Hermeto Pascoal* (1973); *Missa dos Escravos* (1977); *Live In Montreaux*; *Zabum-bebe-um-A* (1979) e *Cérebro Magnético* (1980). Neles, além da modificação do elenco de um para o outro, Hermeto ainda deixa transparecer certos procedimentos advindos, acredito, de sua vivência jazzística. 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* 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 temas.<sup>2</sup> Lançado no Brasil no álbum de 1973 (*A Música Livre de Hermeto Pascoal*), o tema possui uma versão anterior no disco *Natural Feelings* de Airtó Moreira, lançado nos EUA em 1969 (Buddha Records), tal como demonstra a figura 1:

---

<sup>2</sup> O termo “changes” no contexto da harmonia jazzística é usado no sentido das mudanças ou sequências harmônicas pré-fixadas, como os famosos *Coltrane Changes* e o *Rhythm Changes* provindos, respectivamente, da estrutura harmônica de *Giant Steps* (de J. Coltrane) no primeiro caso e de *I Got Rhythm* (de George e Ira Gershwin) no segundo. No caso da forja do termo *Stella Changes* a estrutura sairia, portanto, do trecho final da referida canção. Para dar alguns exemplos de ocorrência do uso dessa sequência aponto as seguintes canções: *Bons Amigos* (Toninho Horta); *Ângela* de Tom Jobim; *Gentle Rain*, também conhecida como *Canção do Amanhecer* de Luiz Bonfá; introdução de *Round Midnight* na clássica gravação de Miles Davis da década de 1950. O choro *Salve, Copinha*, de Hermeto Pascoal, lançado na década de 1980 também apresenta tais características em sua 2ª parte.

**Figura 1:** Linhas 1 e 3: seções **B** e **C** de *Bebê* (Hermeto Pascoal); linha 2: sequência final (*changes*) de *Stella by Starlight* (Victor Young).

A 1ª linha apresenta a seção **B** de *Bebê*, que tem a mesma harmonia da última frase de *Stella*, 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** de *Bebê* 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.

Outro procedimento possivelmente advindo da prática jazzística é encontrado na peça *Tacho* (*Mixing Pot*). Lançada no álbum em “*Slave Mass*” (*Missa dos Escravos*, 1977), o álbum foi produzido pela gravadora Warner com os músicos do grupo de Hermeto e a participação de músicos de jazz como o baixista norte americano Ron Carter. Nota-se que, basicamente, Hermeto parte da estrutura harmônica de *So What* de Miles Davis, também utilizada por J. Coltrane em *Impressions*, e a modifica. Clássico do *modal jazz*, por saturar os acordes ao ponto de praticamente todas as notas da escala serem verticalizadas, a estrutura é ampliada por Hermeto que a realiza em ritmo de samba em compasso de 7/4, algo que já fazia parte de seus procedimentos desde o tempo do Quarteto Novo, como demonstra MARQUES (2013). Observa-se no quadro abaixo a coincidência dos acordes Dm6(9) e Ebm6(9). Na sequência, Hermeto ainda eleva o acorde mais ½ tom para Em6(9) antes de retornar ao Dm6(9). Além disso, Hermeto inséri, ao final do *chorus*, o acorde de C#ø, tal como demonstra a Figura 2.

//: Dm6(9) // Ebm6(9) // Dm6(9) :\\ (So What)				
i(16c.)	-ii(8c.)	i(8c.)		
//: Dm6(9) //Eb6(9)//Em6(9)//Dm6(9)//C#ø:\\ (Tacho)				
i (4c.)	-ii (4c.)	II(2c.)	i(2c.)	VII(4c.)

**Figura 2** : comparação entre os chorus de *Tacho* (Hermeto Pascoal) e *So What* (Miles Davis).

Outro ponto que se pode apontar é o da coincidência dos motivos da frase de abertura de “*Chorinho pra Ele*” com aqueles da frase da abertura improvisação do antológico solo de “*Giant Steps*” de J. Coltrane a partir do padrão 1-2-3-5 (Dó-Ré-Mi-Sol) transposto em intervalos de 4<sup>as</sup> justas no choro e dentro da estrutura harmônica do clássico de Coltrane. A tais procedimentos pode se somar o uso da transposição do acorde menor com 7<sup>a</sup> menor em terças menores da seção **B**, que parecem inspiradas na ideia do *Coltrane Changes*, tal como demonstra a Figura 3.



**Figura 3**: Padrão 1-2-3-5 em *Chorinho pra Ele* e *Giant Steps*.

A peça aqui abordada, entretanto, pertence à outra década na produção do autor como mencionado na introdução. Nesse sentido, parece apontar para uma saturação e superação dos procedimentos expostos. Gravada no álbum *Lagoa da Canoa do Município de Arapiraca* (1984), a peça *Mestre Radamés* representa um desafio de execução para um grupo musical e apresenta um procedimento composicional que está presente também em outras obras como *Ilhas das Gaivotas* (1987), *9 de Julho (Calendário do Som)* e *Lá na Casa de Madame eu Vi* (1984). Basicamente, tratam-se de músicas que possuem uma linha melódica baseada em um centro tonal, ainda que algumas alterações possam ser inseridas e, além disso, tais melodias se estendem por muito tempo sem repetições de frase, somente alguns motivos e padrões são repetidos. Entretanto, os procedimentos de harmonização e o ritmo harmônico são extremamente ricos e complexos. Chamei de Verso Livre musical a esse tipo de estruturação (ou falta de) fraseológica (Ver TINÉ, 2013).

### 3 - Exposição

De fato, a mencionada dificuldade de montagem e execução da peça se dá devido a uma série de convenções rítmicas realizadas entre baixo e acorde replicado e ornamentado pela bateria pelo bumbo e caixa. A esse fato soma-se o de que as frases musicais não se repetem. Nesse sentido, o procedimento analítico se assemelha, em parte, ao da análise de uma improvisação que, normalmente, tem pouca ou nenhuma repetição de frase. O critério, portanto, da divisão fraseológica é o da respiração. Ou seja, a frase não aqui não é uma unidade estrutural análoga ao verso, mas um quase infundável jorrar de ideias, por vezes semelhantes, mas nunca iguais. Em suma, 21 frases não “rimam” musicalmente. O método analítico, portanto, pautou-se na divisão das frases e na análise harmônica associada à inserção das notas dos acordes nos pentagramas para fins de análise, o que não caracteriza a elaboração de um arranjo, mas, sim, o preenchimento da harmonia dentro de uma perspectiva próxima a da elaboração de um baixo cifrado de um contínuo barroco, por exemplo, tal como demonstra a Figura 4.

The figure displays a musical score for 'Mestre Radamés' by Hermeto Pascoal. It consists of two systems of music. The first system shows the first phrase (labeled '1') and the second system shows the second phrase (labeled '2'). The third phrase (labeled '3') is partially visible at the end of the second system. The score is written for a single melodic line (treble clef) and a bass line (bass clef). The chords are labeled with Roman numerals: I(t), VI2, \*, subV/IV, IV, +III, -II, i, IV7M, +III, II, I, VI, IV, Vsus, VII2, +VI.

Figura 4: *Mestre Radamés* (Hermeto Pascoal): Frases 1, Frase 2 na partitura.<sup>3</sup>

Essa figura apresenta as duas primeiras frases e parte da terceira frase da música. Observa-se que a melodia claramente estabelece a tonalidade de Ré menor com algumas notas adicionais, tais como o Si natural e Lá bemol. Entretanto a harmonia se expande em muitos graus de

<sup>3</sup> O manuscrito original em forma de *leadsheet*, sobre o qual foram realizadas as análises em cotejo com a gravação de referência não apresenta divisão de compassos, por isso a divisão em frases praticada pela análise.

empréstimo da tonalidade homônima maior como o F#m7 presente no primeiro e segundo sistema indicado com a alteração do III grau (+) e o G7M no primeiro sistema. A escrita analítica não apresenta barras de compasso demonstrando um fluxo melódico contínuo. A indicação com o número 2 após o grau indica a terceira inversão que ocorre, na maioria das vezes, com a sétima menor de uma tipologia dominante no baixo. A indicação do asterisco aponta o uso das chamadas tríades não diatônicas sobre baixos diatônicos, no caso, E/Bb. Como o baixo ocorre no VI grau da tonalidade o asterisco se dá sobre ele. (Tiné, 2014). Há também o uso do acorde napolitano (-II). A figura 5 apresenta as frases 3, 4 e 5 (parcialmente).

The image displays a musical score for the piece 'Mestre Radamés' by Hermeto Pascoal. It consists of two systems of music, each with a treble and bass staff. The first system (measures 7-12) is labeled '3' and the second system (measures 9-14) is labeled '4' and '5'. Below the bass staff, Roman numerals indicate the chord analysis for each measure. The first system's analysis is: I -II2 vi II\* IV IV\* V/V V I VI II I. The second system's analysis is: subV/IV IV subV/V Vsus V IV iv -II I +VII(III/V). The notation includes various accidentals (sharps, flats, naturals) and articulation marks like slurs and accents.

**Figura 5:** *Mestre Radamés* (Hermeto Pascoal): Frase 3, Frase 4 e Frase 5.

Esse trecho apresentou uma intensificação do ritmo harmônico. Enquanto as semínimas e mínimas predominavam até então, acontece o uso das colcheias. Observa-se, aqui, os graus II\* e IV\*, D7/Eb e F#/G respectivamente. Trata-se de tríades (tétrade no primeiro acorde) derivadas da escala octatônica (modo DIM-DOM no jargão jazzístico). Do ponto de vista melódico há uma oscilação entre o DO# e o DO natural, próprios à escala menor harmônica e natural. Chama a atenção o Db7M analisado como VII grau alterado (+) ou III do V (mediante maior da dominante). A partir dessa figura passo a indicar na cifra a tipologia dos acordes nos graus. A figura 6 apresenta as frases 6, 7, 8 e 9 (parcialmente).

III VI VI+ I II V VI2 V2 IV III +VI V/V VI2 VI V IV V I\_\_

-II v VI +VI VII vi(iv/III) IV II V I(T) +VI VI/VI\_\_

**Figura 6:** *Mestre Radamés* (Hermeto Pascoal): frases 6, 7, 8 e 9.

As frases apresentadas na figura 6 apresentam as mesmas propriedades das frases anteriores: melodia oscilando entre o uso das escalas menor natural e harmônica, uso de colcheias, semínimas e semínimas pontuadas no ritmo harmônico, uso de acordes dominantes na terceira inversão em diversos graus do campo harmônico, alguns acordes de empréstimo da tonalidade maior como Bm7(9) e D7M(9) - na indicação T que aponta o uso em picardia do I grau - e os acordes de relações distantes como Bbm7(9) - iv/III (subdominante menor da mediantes) - no segundo sistema e G#m7 - VI/VI ou submediante menor da submediante menor. De fato, a frase 9 apresenta uma digressão na tonalidade homônima maior, porém, sem alterações melódicas.

Observa-se que, embora muitas vezes para cada nota melódica haja um acorde, tal harmonização não se dá ao modo das técnicas de bloco, na qual normalmente há um mesmo acorde em diversas posições, mas, de acordes de diferentes funções. A figura 7 apresenta as frases 10 e 11 (parcialmente).

— V(I) v vii — IV7M -II I +IV7M Vsus VIIsus Isus

Vsus/III+ (II2 I)+VI vii IVsus Vsus VIIsus Isus IIIsus — -IIsus II -II III

**Figura 7:** *Mestre Radamés* (Hermeto Pascoal): frases 10 e 11.

É observado que acordes diatônicos ao campo acontecem nas mais diversas tipologias como acordes com 7ª maior no V e IV graus e a tipologia *sus* (acordes por sobreposição de quartas ou tríades maiores com a 9ª no baixo). Mesmo assim, tais tipologias podem ocorrer fora do campo diatônico como os graus +VI7M ou no -II<sub>sus</sub>, ou seja, um acorde dessa tipologia no grau do chamado acorde de 6ª napolitana. Já a melodia apresenta um pequeno trecho na escala pentatônica de Sol bemol. A figura 8 apresenta as frases 12 (continuação), 13 e 14.

IV+7M VII+7M III+7M II7M ii VI -II I II V2 V I —

— -II2 V2/IV +VI +III iii(IV VI I)vii — V IV -II

**Figura 8:** *Mestre Radamés* (Hermeto Pascoal): frases 12,13 e 14.

Observa-se, melodicamente, dois desvios: o assinalado com a expressão “Db penta”, ou seja escala pentatônica de Ré bemol maior e o início da frase 14 com as notas Sol e Fá sustenidos que se adaptam à harmonia com acordes de empréstimo da tonalidade homônima maior (Bm7(9) e F#m7(9)). Do ponto de vista harmônico há o uso da tipologia 7M em diversos graus não diatônicos da escala que advém antes da figura com F7M – Ab7M – Db7M – Gb7M – E7M até atingir o Ebm7 (-ii). É exatamente nesse trecho que se dá o primeiro desvio mencionado (pentatônica de Ré bemol). A figura 9 apresenta a continuação da frase 14, as frases 15, 16 e 17 e o início da frase 18.

14 15

VII<sub>sus</sub> T:VI IV<sub>7</sub> VII III -III II VI -vi I t:IV —

16 17 18

— VII<sub>sus</sub> Isus III<sub>sus</sub> IV<sub>sus</sub> VI II V T:I VI t:vii IV v - II I<sub>7</sub>M VII<sub>7</sub>M

**Figura 9:** *Mestre Radamés* (Hermeto Pascoal): das frases 14 a 18.

Há aqui um trecho maior na tonalidade homônima, indicada pelo sinal T (tônica maior), na qual novamente as notas Fá# e Sol# são inseridas na melodia. Nota-se a interessante justaposição da nota Sol# advinda do acorde de B7M (VI ou Submediante Maior) e a sua repetição no acorde de Bbm7(9) (-vi ou submediante bemol menor) que se resolve em D7M. Em seguida, na frase 16, volta-se a tonalidade menor para, então, haver uma progressão de acordes da tipologia *sus* (ver TINÉ, 2014) que ocorrem paralelamente nos graus diatônicos da tonalidade: Csus7(9) – Dsus7(9) – Fsus7(9) – Gsus7(9). A frase 18 apresenta, a partir do acorde napolitano, mais uma progressão que se estende paralelamente por graus não diatônicos, na tipologia maior com 7ª maior: Eb7M – D7M – C7M – Bb7M – Db7M- Eb7M. Entretanto esse trecho melódico é diatônico. Observa-se na continuação da frase 18 na figura 10:

VI7M +VII7M -II vii IV VI2 V2 +III IV7M vii I VII2 v

I v -II2 I VII vii v VI IV subV/V VIIsus I +VI II IV vi

Figura 10: *Mestre Radamés* (Hermeto Pascoal): das frases 18 a 21.

Entretanto, a continuação da frase 18 e as frases 19 e 20 não apresentam novidade em relação às características antes apontadas: melodia diatônica com o uso híbrido da escala menor natural e harmônica, além dos acordes do campo, acordes de empréstimos tonais como o G7M (IV, primeiro acorde da frase 19), F#m7 (+III), BØ (+VI, último acorde da frase 20), bem como acordes de tipologia dominante na 3ª inversão. A figura 11 apresentou as duas frases finais da música, que também guarda pontos em comum com as considerações sobre a figura 7.

I2 VI II VII2 -II2 III2 I +VI VI II VI2 V2 I 2 VI V

I VI IV V I subV/V V2 VI2 V2 Isus

Figura 11: *Mestre Radamés* (Hermeto Pascoal): Frases 21 e 22.

É como se o autor amenizasse as intensificações harmônicas e melódicas apontadas nas figuras 5 e 6 para encaminhar para uma finalização. Muito embora, tal ocorra em um acorde de tipologia *sus* com a 9ª maior como resolução melódica.

#### **4 – O Plano do Arranjo**

No que tange ao arranjo da gravação original da composição, principalmente aquele das relações entre bateria, baixo e o acompanhamento, observa-se um discurso musical que se dá em paralelo ao do plano harmônico-melódico. No evento acredito acontecer, como já mencionado, a simultaneidade de acontecimentos. Entretanto a mudança de comportamento de um determinado momento de condução de acompanhamento não se dá de maneira concomitante ao da divisão das frases, o que aumenta, a meu ver, a riqueza da composição.

Alguns pesquisadores como Tarcísio Braga veem a obra como um solo de bateria, na medida em que a parte desse instrumento foi totalmente escrita a partir das instruções do compositor, na qual há uma inversão das ordens hierárquicas tradicionais das funções dos instrumentos na música popular.

Em “Mestre Radamés” a inventividade e a criatividade de Pascoal aparece em diversos ritmos como maracatu, marcha, afoxé e frevo que muitas vezes já nascem misturados poliritimicamente ou em compassos ímpares. O restante da seção de base da banda, piano e contrabaixo elétrico, foi adicionado sempre respeitando e se alinhando aos timbres específicos da bateria – piano alinhado ritmicamente com a caixa, e contrabaixo com o bumbo. (BRAGA: 2011, p.63)

Em obra posterior já citada de procedimento semelhante (*Ilha das Gaivotas*) - melodia de base quase diatônica, de longa duração sem repetição associada ao uso do ritmo harmônico como contraponto - o compositor prescreveu totalmente o instrumento (bateria). Segundo relato do contrabaixista Itiberê Zwarg relatado por CASACIO (2013), Pascoal foi dando cada vez mais liberdade aos músicos da chamada escola “Jabour”, ou seja, determinava minuciosamente a execução dos arranjos nos primeiros álbuns e deixava mais liberdade aos intérpretes conforme o passar dos anos durante o período que corresponde ao dos discos gravados pelo selo Som da Gente. Tal fato parece se comprovar quando se compara as datas das referidas gravações: *Mestre Radamés* é de 1984 e *Ilha das Gaivotas* de 1987.

#### **5 – Harmonia e Ritmo Harmônico**

Há que se ressaltar que em nenhum momento a melodia se repete na composição. Em outro exemplo citado de procedimento semelhante, *Ilha das Gaivotas* (PASCOAL, 1986) a melodia se repete três vezes, sendo que a segunda e terceira repetição são interpoladas por uma seção de improvisação, mas com arranjos de base intrincados e diferentes a cada repetição. Conforme se informou, nesse caso a partitura da bateria não foi escrita pelo autor, mas o instrumentista pautou-se no restante do arranjo para montar a sua parte.

Algo que se nota em todos esses exemplos é o uso deliberado de um ritmo harmônico livre, em contraponto com a melodia. Poucos trabalhos de harmonia abordam o assunto. Curiosamente, é na obra sobre contraponto de Walter Piston que se encontra um capítulo sobre o assunto na medida em que, quando muito elaborado, tal ritmo não deixa de estar se contrapondo à melodia.

“A partir das mudanças de fundamentais na harmonia se forma um esquema rítmico que consta de diversos valores temporais com progressões fortes e fracas. Este esquema do ritmo harmônico se pode transcrever com bastante exatidão e, como podemos ver, mantém uma relação contrapontística com a linha melódica” (PISTON: 1992, p.57)

Entretanto, nos exemplos apontados pelo autor, por mais que se mostrem diversas variedades de ritmos harmônicos nos exemplos retirados do repertório que o autor chama de “prática comum”, tais ritmos terminam por enfatizar a fórmula do compasso. No objeto estudado, não há fórmula de compasso e nem periodicidade fraseológica, há apenas uma adoção prática da fórmula derivada da necessidade prática da escrita, fato que corrobora com a tese de um procedimento rapsódico de colagens próprio ao autor e aos gêneros abordados.

Do ponto de vista da prática harmônica, o autor se utiliza, além dos acordes dos campos menor e maior e de empréstimo modal (-II), acordes derivados de regiões mais distantes, como G#m7 (vi/vi), B7M (VI - picardia “jazzística” sobre a submediante), Bbm7(9) (iv/III, subdominante menor da mediant maior), Db7M (III/V - mediant maior da dominante) e Ebm7 (-ii, napolitano menor?). Outro uso particular encontrado na composição é o uso de acordes de mesma tipologia que ocorrem, na maioria dos casos, em graus diatônicos à escala (maior ou menor natural) e, em trechos de maior densidade, não diatônicos ou cromáticos. As tipologias utilizadas, nesses casos, foram a 3ª inversão do acorde dominante; o acorde maior com 7ª maior; o *sus* e, em menor número, as chamadas tríades não diatônicas.<sup>4</sup>

No geral verificou-se que os acordes duraram desde uma semínima a uma colcheia, ou seja, dentro de um padrão rítmico que tem por base a figura da mínima (X/4), os acordes duraram entre dois pulsos, um pulso e dividiram o pulso por dois, realizando uma combinação entre essas possibilidades, fato não usual na música popular de modo geral.

## 6 – Discussão

Tal saturação de procedimentos harmônicos, associada a uma ausência de modelo fraseológico e formal adotado por Pascoal remetem, ainda que arbitrariamente, ao compositor austríaco Arnold Schoenberg. Por outro lado, a própria complexidade aparente (quicá a única característica a unir os dois compositores de universos tão díspares<sup>5</sup>) parece requerer ferramentas ligadas a outras práticas musicais. Alguns conceitos foram caros ao autor: o

---

<sup>4</sup> Tríades não diatônicas sobre baixos diatônicos são tríades maiores ou menores que, na relação com o baixo não são geradas por modos derivados da escala diatônica (jônio, dórico, frígio, etc.). Maiores explicações em GUEST (1996) ou TINÉ (2014).

<sup>5</sup> Refiro-me aqui não ao Schoenberg-teórico, cujos princípios foram aplicados em duas composições do *Calendário do Som* por ARAÚJO e BORÉM (2013), mas ao Schoenberg-compositor, especialmente aquele do período chamado por “atonalismo livre”, ou seja, após o período tonal e antes da introdução do dodecafonismo.

princípio da não repetição literal, o da emancipação da dissonância e o da atonalidade. Claro está que esses conceitos estão, no pensamento de Schoenberg, inter-relacionados.

A escolha da variação como modo de repetição e de trabalhar a diferença sob o ditame de um conceito superior (a forma) aparece na obra de Schönberg como um modo mesmo de tornar inteligível a ideia. A forma deve ser trabalhada de modo a tornar sempre presente, a repetir constantemente e das mais variadas maneiras, a ideia. E a única diferença aceitável é aquela que se mostra representada no conceito de unidade da composição, analisada e identificada por seu grau de semelhança com o material de origem. (FERRAZ: 2007, p.13)

Observa-se que, dentro do contexto do nacional-popular no qual Hermeto estava inserido no início da carreira do ponto de vista do processo histórico, há aquilo que chamamos de extensão, ou seja, quase todas as notas de um determinado modo ou escala podem ser incorporadas em um acorde, como demonstram as tipologias apontadas aqui: X7M, Xsus, X2 (acorde dominante na 3ª inversão) e X\* (tríades não diatônicas sobre baixos diatônicos). Entretanto, o tratamento de condução de voz é implícito à cifra.

Nesse caso vemos que Pascoal, ao realizar uma melodia sem repetição em aproximadamente quatro minutos de música, não se vale da variação contínua enquanto método composicional praticado por Schoenberg, mas em um processo de contínua renovação e fluidez de ideias que, entretanto, permanecem conectadas pelo mesmo eixo tonal que é fixado mais pela melodia, do que pela harmonia, ainda que ocorram alguns afastamentos, como os demonstrados, o que, logo de início já descarta, nessa peça, a questão da atonalidade.

As proximidades entre esses dois universos distintos podem se situar, por exemplo, na citação de *Posseur* do início do texto, mas, como ponto médio, vislumbra-se o próprio Radamés Gnattalli que, longe de ser um inovador, esteve mais próximo dos procedimentos ligados à música de concerto (como Schoenberg) e também à música popular do Brasil. Entretanto, nota-se que a referência ao compositor brasileiro se dá como homenagem e não como uma emulação dos processos realizados por Radamés em suas obras.

## 7 – Considerações Finais

Constatou-se, ainda que de forma superficial, a passagem de procedimentos ainda ligados à prática jazzística da improvisação sobre *originals* e *standards* de jazz para o uso de procedimentos “rapsódicos” mais extensos, que parecem ser não apenas uma característica, mas o *modus operandi* de algumas composições do autor alagoano. Conforme mencionado, a análise foi realizada a partir de uma realização de condução de vozes a partir da cifra original da música. Porém, tal fato não se configura, a princípio, como a realização de um arranjo, mas de um procedimento analítico que chamei, em outros lugares (2014) de transliteração da cifra. Nesse sentido pode-se aferir que Hermeto encontra novas possibilidades composicionais e de arranjo tendo como base a própria prática da música popular e jazzística. Quer dizer, as inovações introduzidas pelo compositor não se dão por influências “externas” como o contato literal com a música europeia de vanguarda, mas pela própria maturação e exaurimento de possibilidades musicais exploradas nas décadas anteriores. Assim, a simultaneidade de

acontecimentos encontrada em *Mestre Radamés*, por outro lado, nada tem haver com o mesmo procedimento dos autores europeus que serviram de base para a elaboração dos conceitos aplicados, mas, que, paradoxalmente, parecem pertinentes de serem aplicados no sentido de um entendimento mais amplo de sua obra.

## Referências

1. ARAÚJO, F; BORÉM, F. (2013) A Harmonia tonal de Schoenberg: uma proposta para a análise, realização e composição de lead sheets. **Per Musi**. Belo Horizonte: n.28, p.35-69.
2. BARSALINO, Leandro. (2014) **Estilos de samba na bateria**. Tese de doutorado. Campinas: UNICAMP.
3. BRAGA, Tarcísio. (2011) **A caixa clara na bateria: Estudo de caso de performance dos bateristas Zé Eduardo Nazário e Márcio Bahia**. Dissertação de Mestrado. Belo Horizonte: UFMG.
4. CASACIO, Lucas (2013). *Ilha das Gaivotas: a interpretação de Márcio Bahia no grupo de Hermeto Pascoal*. **Anais do XXIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música**. Natal-RN.
5. COLTRANE, John (1995). Giant Steps. In: **Solos**. Transcrição Carl Coan. Milwaukee: Hal Leonard Corp..
6. FERRAZ, Silvio (1998). **Música e Repetição: a diferença na composição contemporânea**. São Paulo: EDUC/Fapesp.
7. FOLHA de SÃO PAULO. **Hermeto Contra a Máfia das Gravadoras Nacionais**. Daniel dos Santos, 22/03/1977.
8. GUEST, Ian. (1996) **Arranjo: Método Prático**. Rio de Janeiro, Lumiar Editora, Vol. 3.
9. MARQUES, Guilherme. (2013) **Airto Moreira: do sambajazz à música dos anos 70 (1964-1975)**. Dissertação de Mestrado. Campinas: UNICAMP.
10. OLIVEIRA, Willy C. (1979) **Beethoven, o proprietário de um cérebro**. São Paulo: Perspectiva.
11. PASCOAL, Hermeto. (1984) **Lagoa da Canoa do Município de Arapiraca**. Som da Gente (LP/CD).
12. \_\_\_\_\_. (1987) **Só não toca quem não quer**. Som da Gente (LP/CD).
13. \_\_\_\_\_. (1992) **Festa dos Deuses**. Polygram (CD).
14. \_\_\_\_\_. (s/d) **Mestre Radamés**. (Partitura-manuscrito).
15. \_\_\_\_\_. (1977) **Missa dos Escravos**. Warner (LP/CD).
16. \_\_\_\_\_. (2001) **Tudo é Som**. Universal Edition, [PARTITURA].
17. PISTON, Walter (1992). **Contraponto**. Trad. Juan Luis Milan Amat. Barcelona: Labor.
18. POSSEUR, Henry (2009). **Apoteose de Rameau e outros ensaios**. Trad. Florivaldo Menezes. São Paulo: Ed. UNESP.
19. TINÉ, Paulo J.S. (2013) A Estruturação Poética da fraseologia em alguns exemplos de Música Popular do Brasil. **Anais do IX SIMCAM**. Belém-PA.
20. \_\_\_\_\_. (2014) **Harmonia: fundamentos de arranjo e improvisação**. São Paulo: Rondó, 2ª edição.

21. \_\_\_\_\_. (2015) O Tempo de Hermeto Pascoal: simultaneidade de acontecimentos em “Mestre Radamés” e seu contexto. **Back to the Future: Popular Music and Time. Caderno de Resumos da 18ª Conferencia Bienal da IASPM**. Campinas-SP, p.145-146.
22. ULBANERE, Alexandre. (2015) **Willy Corrêa de Oliveira: por um ouvir materialista histórico**. Dissertação de Mestrado. São Paulo: UNESP, 2005.

#### Nota sobre o autor

**Paulo Tiné** é Professor Doutor do Instituto de Artes da UNICAMP desde 2012 e líder do grupo de pesquisa “Transcrições Musicais”. Atua como compositor, arranjador e instrumentista do grupo musical ENSEMBLE BRASILEIRO (desde 2011) e autor dos livros “Harmonia: Fundamentos de Arranjo e Improvisação” (apoio FAPESP 2011/14) e “10 Peças para Violão: Solo brasileiro, anos 90” (apoio FAEPEX 2016), ambos lançados pela editora “Rondó”. Possui 5 CDs lançados, o último “Paulo Tiné & Ensemble Brasileiro” – em 2017- distribuído pela Trattore.