eISSN 2317-6377

|:PER MUSI:|

3 Dias do “Calendário do Som” (1997), de Hermeto Pascoal: “2 de Janeiro”, “28 de Fevereiro” e “7 de Março”

3 Days of “*Calendário do Som*” [“The Sound Calendar”], by Hermeto Pascoal: “*2 de Janeiro*” [January, 2], “*28 de Fevereiro*” [February, 28], and “*7 de Março*” [March, 7]

Fausto Borém [1] https://orcid.org/0000-0002-4769-106X
faustoborem@gmail.com

Uaná Barreto [2] https://orcid.org/0009-0002-0732-2961
uana.barreto@ufrn.br

[1] UFMG, Escola de Música, Belo Horizonte, MG, Brasil
[2] UFRN, Escola de Música, Natal, RN, Brasil

SCIENTIFC ARTICLE
Section Editor: Fausto Borém e Fabiano Araújo Costa
Layout Editor: **Fausto Borém e Fabiano Araújo Costa**
License: "CC by 4.0"

Submitted date: 16 mai 2026
Final approval date: 15 out 2026
Publication date: 15 out 2026
DOI: http://doi.org/10.35699/2317-6377.2026.66181

RESUMO: Neste artigo, apresentamos o projeto de composição de arranjos para piano solo e respectivas gravações em áudio de Uaná Barreto das 366 músicas do livro de partituras “O Calendário do Som” (2000), de Hermeto Pascoal. Em seguida, apresentamos um estudo analítico de 3 casos (as músicas “*2 de Janeiro*”, “28 *de Fevereiro*” e “7 *de Março*”) desta obra monumental em que o “Bruxo das Alagoas” escreveu uma música por dia de ano bissexto, durante 12 meses. Partimos de 9 fontes primárias (3 manuscritos, 3 arranjos e 3 gravações de áudio). Primeiro, analisamos o teor musical, textual e artístico da caligrafia de Hermeto, e demonstramos como ele segue sua intuição na escolha dos temas antes de compor, e escolhe procedimentos composicionais harmônicos, rítmicos e melódicos recorrentes que conferem grande unidade e identidade à sua música. Depois, analisamos as soluções composicionais de Uaná Barreto na construção de seus arranjos para piano solo destas três músicas. Finalmente, analisamos as gravações em áudio de Uaná Barreto ao piano, com foco nos aspectos de sua realização dos arranjos, percebidos em espectrogramas sonoros e fotogramas de uma gravação de vídeo.
PALAVRAS-CHAVE: Estilo composicional de Hermeto Pascoal; O Calendário do Som; Uaná Barreto; arranjos para piano solo; “2 de Janeiro”; “7 de Fevereiro”; “28 de Março”.

ABSTRACT: This article presents Uaná Barreto's project of arranging and recording the 366 pieces of music from Hermeto Pascoal's sheet music book "O Calendário do Som" (2000) for solo piano. Following this, we present an analytical study of three pieces (the songs "2 de Janeiro" [January, 2], "28 de Fevereiro" [February, 28], and "7 de Março" [March, 7]) from this monumental work, in which the "Wizard of Alagoas" wrote one song for each day of a leap year, for 12 months. We draw on nine primary sources (three manuscripts, three arrangements, and three audio recordings). First, we analyze the musical, textual, and artistic content of Hermeto's calligraphy, demonstrating how he follows his intuition in choosing themes before composing and chooses recurring harmonic, rhythmic, and melodic compositional procedures that give his music great unity and identity. Then, we analyze Uaná Barreto's compositional solutions in constructing his arrangements for solo piano of these three pieces. Finally, we analyze audio recordings of Uaná Barreto at the piano, focusing on aspects of his realization of the arrangements, perceived in sound spectrograms and a photograms of a vídeo recording.
KEYWORDS: Compositional style of Hermeto Pascoal; The Calendar of Sound; Uaná Barreto; arrangements for solo piano; “2 de Janeiro”; “7 de Fevereiro”; “28 de Março”.

1- O Projeto de gravação das 366 músicas de "O Calendário do Som", de Hermeto Pascoal

Na abrangente, eclética e inclusiva filosofia de vida vivida por Hermeto Pascoal, que pode ser epitomizada pelo seu conceito abrangente de "música universal", havia espaço para combinar, sem preconceitos, o ecumenismo e o sincretismo religioso, a conexão com a natureza da terra e um senso de pertencimento ao universo, e as suas inspirações e manifestações no ato de criar música. Ao se tornar sexagenário, recebeu uma missão que cumpriu religiosamente. Ele próprio relata:

> ... humildemente através da música, [queria] homenagear todos os aniversariantes do mundo, indistintamente ... Perto de completar os meus 60 anos de idade, comecei a receber mensagens intuitivas, que diziam assim: "Hermeto, você tem que compor uma música por dia durante 1 ano sem parar! ... tem de compor no papel, porque não é obrigação, e sim, devoção"... a minha intenção é, através da música, fazer com que as pessoas se unam cada vez mais, sem qualquer tipo de preconceito... cada dia uma história para contar... Em cada página tem um comentário e frases sempre lembrando de pessoas amigas, compositores, parentes, cantores, músicos,[1] cores, objetos, água, vento, ferro, fogo, céu, sol, lua, barco, navio, estrelas, avião, motores em geral, jangada, pedras, terra, chuva, campo, mato, flores, frutas, frutos do mar, estalactites, cavernas, cavalos, jumentos, veados, bodes, carneiros, burros, cachorros, macacos, bois, vacas, leões, onças, gatos, cobras, papagaios, aves em geral etc. ... em todas as páginas, "tudo de bom sempre", como um autógrafo..." (Pascoal, 2000, p.17-19, grifos nossos em palavras significativas para as análises apresentadas neste artigo)

Também devocional é o projeto de Uaná Barreto, coautor deste artigo, que consiste na criação de arranjos inéditos para piano solo e gravação integral das 366 músicas[2] que foram compostas por Hermeto entre 23 de junho de 1996 e 22 de junho de 1997. O projeto, viabilizado em parceria com o Instituto Piano Brasileiro (IPB), representa um marco histórico na obra do "Bruxo das Alagoas", visto que a gravação integral desta coleção de peças continua inédita mesmo após quase 30 anos de sua criação, e que foi publicada somente em 2000, no livro ao qual ele deu o nome de "Calendário do Som". Como forma de exercitar a prática de arranjo, Uaná optou por transformar os originais manuscritos, que são no formato de *lead sheet* (melodia + cifras), em partituras para piano solo, com ambas as mãos direita e esquerda realizadas. Evitando as cifras, que exigem o mínimo de experiência em improvisação e prática na sua leitura, esta notação dos arranjos visa aproximar a música de Hermeto aos vários perfis de pianistas, convidando-os mais amigavelmente a explorar essa obra rica de pluralismos harmônicos, rítmicos e melódicos. Estudos anteriores sobre a

[1] Quando Hermeto lista como inspiração "... compositores, cantores, ...músicos...", provavelmente se refere a instrumentistas quando diz "músicos".

[2] Hermeto compôs 366 músicas, para o "Calendário do som", e não 365, porque ele teve o cuidado de pensar nas pessoas nascidas em anos bissextos (Pascoal, 2000, p.17). Entre as gravações de músicas pinçadas deste grande manancial, estão "Itiberê Orquestra Família: Calendário do Som" de Itiberê Zwarg, de 2005, com 27 faixas (disco 1 e 2); "Calendário do Som: 9 dias" de Fabiano Araujo, de 2009, com 9 faixas; "Calendário do Som", de Alex Teixeira, de 2015, com 9 faixas; "Calendário do Som: A Música de Hermeto Pascoal no Violão" de Manu Ojeda, de 2022, com 17 faixas; e "O Universo do Calendário do Som" (2025) de Paulo Maia, com 8 faixas.

realização de arranjos com *voicings* de lead sheets de Hermeto Pascoal do "Calendário do Som" incluem as músicas "23 de Junho" (Pascoal e Araújo, 2013a), "9 de Junho" (Pascoal e Araújo, 2013b) e "22 de Junho" (Pascoal, Borém e Souza, 2026, p.11, p.17). Borém e Araújo (2010), discutem a formação da linguagem harmônica intuitiva, eclética e universal de Hermeto Pascoal. O estudo de Araújo e Borém (2013b) relaciona os conceitos composicionais de Hermeto, livres de escolas, ao conceito sistemático de variação progressiva de Schoenberg. Já o estudo de Araújo e Borém (2013a) mostra que ambos permitem imprimir a sofisticação de uma linguagem polifônica improvisatória em arranjos de *lead sheets* de música popular.

Até a publicação do presente artigo, haviam sido publicadas no canal do IPB as vídeo-partituras e gravações dos arranjos do segundo coautor de todas as músicas do mês de Janeiro, Fevereiro e Março. Assim, optamos pela realização de 3 estudos de caso, tendo como foco as músicas "2 de Janeiro", "28 de Fevereiro" e "7 de Março". Esta amostragem teve como critério de escolha a diversidade das abordagens composicionais de Hermeto e os fragmentos de texto escritos nos manuscritos, os quais seguimos como pistas deixadas por ele como notas de programa ou indícios de sua inspiração para compor.

Nestes estudos de caso, utilizamos uma abordagem analítica múltipla, que envolve caligrafia, melodia, cifras de harmonia, forma e estilo musicais, sinais musicais e palavras, conjugando camadas de significado sequencialmente em três tipos de fontes primárias, quais sejam (1) as partituras originais manuscritas de Hermeto contendo sinais gráficos de música, desenhos e palavras que podem ser tomados como índices semânticos de inspiração, de estilo e de estruturas da forma musical; (2) as partituras dos arranjos criados pelo segundo coautor deste artigo a partir dos manuscritos, editadas eletronicamente e contendo acréscimos como a realização das cifras pela mão esquerda do piano (com linhas de acompanhamento, contra-melodias, e *voicings* com até 4 vozes), marcas metronômicas de andamento, ornamentos, alterações de andamento (como *rallentando*, *a tempo*, *cedendo*), sinais de articulação (como *staccato*) e, mesmo, expansão da forma; e (3) as gravações de áudio, também realizadas ao piano pelo segundo coautor deste artigo, a partir das partituras dos arranjos e contendo práticas de performance não presentes nas partituras dos arranjos ou nos manuscritos. Estas análises, baseadas no *mAVAm* (Método de Análise de Vídeos e Áudios de Música; Borém, 2023, 2018 e 2016) e suas ferramentas de escritura – *MaPA* (Mapa de Performance Audiovisual), *EdiP* (Edição de Performance) e *EdEsP* (Edição Espectrográfica de Performance), buscaram perceber e explicitar o trinômio texto-som-imagem nas conexões entre os três tipos de fontes primárias de cada música.

Diante da impossibilidade de realizar uma amostra significativa para indução de traços estilísticos dentro do enorme universo representado pelo "Calendário do Som", escolhemos apenas 3 músicas, sendo uma de cada um dos 3 primeiros meses já arranjados e gravados por Uaná Barreto (Janeiro, Fevereiro e Março), e disponíveis para audição. Os critérios para a escolha destas músicas consideraram a variedade de gêneros musicais (choro, baião, folclore, jazz, valsa-choro), contrastes de materiais musicais (melodias e ritmos de acompanhamento) sugeridos por Hermeto, e conteúdo das epígrafes, também deixados por Hermeto nos manuscritos. "2 de janeiro" remete à tradição do choro; "28 de Fevereiro", como aponta o próprio compositor, estabelece uma relação direta entre a música popular (forró) e a música de concerto, reforçando o hibridismo característico de sua obra e rompendo as fronteiras estéticas que definem a universalidade de sua música; e "7 de Março" é uma valsa, inspirada nas bandinhas de música do interior nordestino.

2- A Caligrafia de Hermeto Pascoal no "Calendário do som"

Além de ter qualidades artísticas[3] e ser quase sem correções,[4] a caligrafia de Hermeto de notas, ritmos e cifras de harmonia raramente é ambígua. Ela também se reveste de vários elementos comuns, não apenas nos manuscritos de "2 de Janeiro de 1997", "28 de Fevereiro de 1997" e "7 de Março de 1997",[5] mas também em todas, ou quase todas, as 366 músicas do "Calendário do som". Por exemplo: (a) no início de cada página, ele iniciou o processo composicional anotando o título das músicas, o local da escrita e a data envolvidos por uma nuvem, (b) depois de terminada a partitura, ele anotou também o horário de término do processo composicional com hora, minutos e, às vezes, até os segundos, (c) na maioria das partituras, Hermeto anotou uma nota de programa sucinta relacionada direta ou indiretamente ao conteúdo da música, (d) ao final de cada página, ele se despede com uma forma de benção aos leitores ("Tudo de bom, sempre.") seguida de sua assinatura (ver os manuscritos completos mostrados nas Figuras 1, 2, e 3 abaixo), (e) talvez pela limitação de espaço de uma página para cada música, Hermeto escolheu a forma composicional binária A-B para quase todas as músicas,[6] dentro das quais, (f) ele inseriu desenhos de pássaros emoldurando as repetições das seções formais.

Desde o início, seu projeto de escrever uma música por dia já anunciava algo enciclopédico que seria publicado. Assim, é razoável supor que Hermeto deve ter testado minimamente cada uma destas músicas para conferir o resultado sonoro de "seus filhos"(melodias ou tema), com sua herança paterna ("o ritmo") e envolvidos pela "mãe harmonia".[7] Isto deve ter permitido a ele a oportunidade de fazer, vez ou outra, pequenas trocas de notas ou harmonias. Nos manuscritos das 3 músicas escolhidas para os estudos de caso aqui apresentados, observamos seu cuidado de os manuscritos serem legíveis para performance, e a utilização de corretivo líquido branco para fazer mudanças e correções.

---

[3] A exposição "Ars Música: Hermeto Pascoal", que teve a curadoria e textos de Adolfo Montejo Navas (2024), e patrocínio do SESC Pompeia, de 28 de maio a 3 de novembro, 2024, em São Paulo, mostrou o encontro entre as facetas de músico e artista plástico de Hermeto Pascoal. Nesta exposição, o público pôde apreciar a sua escrita colorida não apenas em papel pautado de música, mas também sobre superfícies as mais inusitadas, como chapéu, travesseiro, tampo de vaso sanitário e a beca com a qual recebeu o Doutorado *Honoris Causa* pela Juilliard School of Music (EUA).

[4] A enorme precisão de escrita e a habilidade espacial de Hermeto de dispor música no papel pode ser apreciada no processo de composição de do manuscrito de "Esta é uma eterna noite", realizado em cerca de apenas meia hora e sem correção alguma (Rodrigues e Borém, 2026a e 2026b).

[5] Apesar de os manuscritos do "Calendário do Som" trazerem os títulos das músicas com o ano de composição (como "23 de Janeiro de 1996" ou "10 de Janeiro de 1997"), optamos por utilizar como título apenas o dia seguido do mês (como "23 de Janeiro" ou "10 de Janeiro"), pois Hermeto quis homenagear pessoas de todas as idades.

[6] A extensão das músicas do "Calendário do Som" gira em torno das quadraturas de 12, 16, 20 ou 24 compassos, com algumas exceções , como as músicas "25 de Junho" com 13 compassos, ou "14 de Julho" com 26 compassos.

[7] Em várias entrevistas e textos, a exemplo de sua nota de programa na página da música 238 ("15 de Fevereiro") do "Calendário do Som", Hermeto (2000, p.260) se refere a uma espécie de constelação familiar centrada no universo da "mãe harmonia", à qual Jovino Santos Neto (2018) também se refere como a "harmonia arbórea", pela sua característica mais inclusiva do que os sistemas tradicionais de hierarquia harmônica. A "mãe harmonia", junto com o "pai ritmo", gera os filhos "temas".

Logo no início do manuscrito de "2 de Janeiro", nos c.1-2, pode-se observar uma rasura no número da música, que foi corrigida para 194, mostrada na letra **(a)** da Figura 1. À sua frente, na letra **(b)**, temos o título, que é a própria data da música, emoldurado por uma nuvem. Abaixo da melodia, na letra **(c)**, pode-se observar uma correção de ritmo na linha de acompanhamento rítmico entre a clave de Sol (melodia) e a clave de Fá (cifras). Dentro de sua linguagem eminentemente improvisatória, Hermeto deixa que o intérprete escolha algumas variáveis como articulações e dinâmicas e, de vez em quando, também o ritmo. Essa liberdade dada ao músico é enfatizada na epígrafe da música nº 98, do dia 29 de setembro: "Não gosto de falar do estilo da música e nem do ritmo para não influenciar o digníssimo intérprete. Se vire!" (Pascoal, 2000, p.121). Mas no c.8 de "2 de Janeiro", letra **(e)**, com um *marcato* na nota Mi_5, ele deixou claro sua intenção de enfatizar o motivo rítmico da síncope de colcheia, síncope, que se tornou típica de gêneros populares no final do século XIX, como o maxixe ou o tango brasileiro (equivalente ao choro antigo). Logo adiante, na letra **(f)** do c.9, para criar o mesmo efeito, ele retirou duas notas da melodia para dar lugar a duas pausas e criar novamente o *swing* destas síncopes. Na letra **(g)**, c.16, as falhas nas linhas da pauta indicam que Hermeto substituiu duas notas para dar lugar às notas $Dó_5$ e $Lá_4$. Finalmente, no c.18, pode-se observar duas indicações. Na clave de Fá, na letra **(h)**, há a indicação de "arpejo", ou seja, um acompanhamento a ser improvisado com a duração de uma mínima nos tempos 1 e 2 do compasso, possivelmente com figuras rítmicas rápidas (seriam fusas os 3 tracinhos na haste da mínima?). Na letra **(i)**, há uma especificação clara de alteração da dinâmica, um *crescendo* nas duas pautas, cujo objetivo de criar um clímax no final da seção, antes do sinal de repetição.

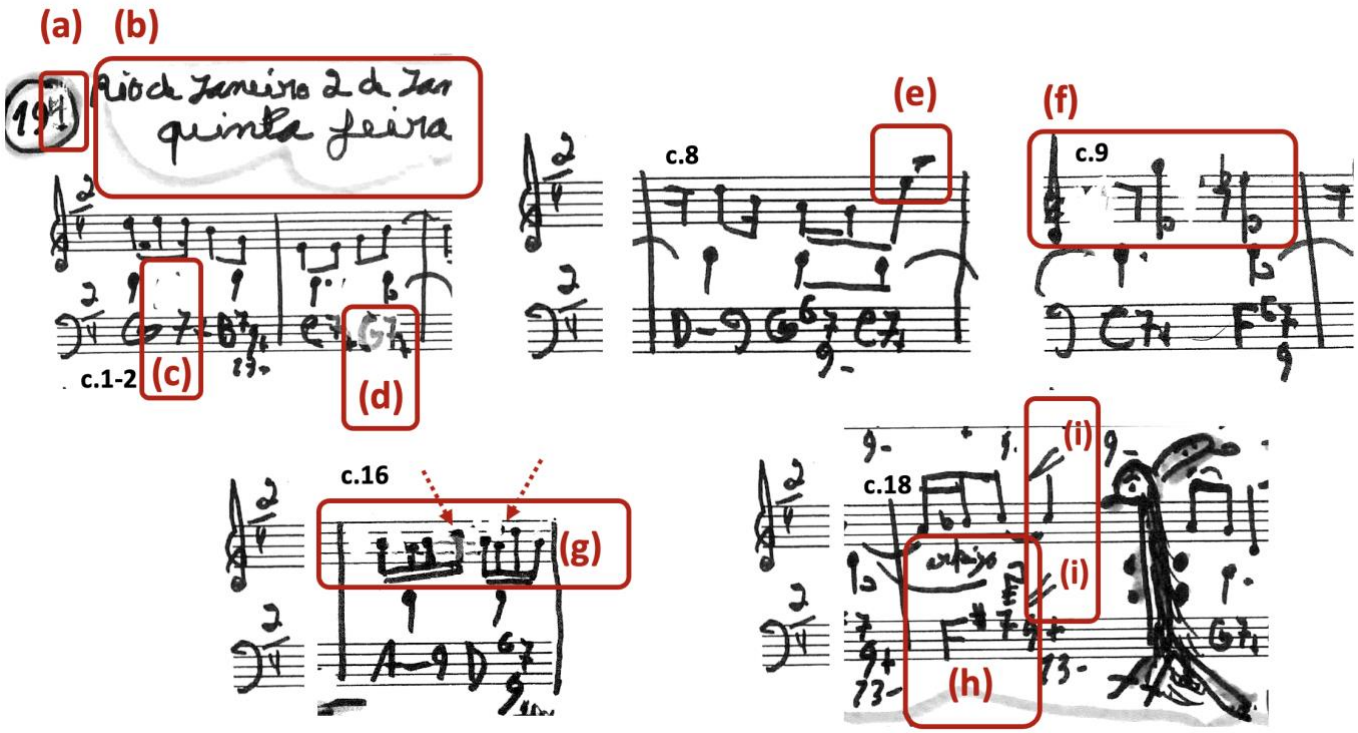


Figura 1 – Caligrafia artística e correções de Hermeto Pascoal no manuscrito "2 de Janeiro":
(a) correção do número da música, (b) título da música dentro de uma nuvem,
(c) ritmo apagado no estrato de acompanhamento, (d) cifra corrigida para G7+, (e) sinal de articulação *marcato*,
(f) notas apagadas se tornam pausas, (g) notas apagadas se tornam $Dó_5$ e $Lá_4$,
(h) sugestão de improvisação arpejada em fusas com duração de uma mínima, e (i) sinais de *crescendo*.

O estilo caligráfico e composicional de Hermeto é também evidente no manuscrito de "28 de Fevereiro", música que, no "Calendário do Som", foi corrigida como música 251, e não 248, como mostra a letra **(a)** da

Figura 2. Ainda no c.1, podemos observar na letra **(b)** que Hermeto alterou a notação das cifras, dos ritmos de acompanhamento e nas notas da melodia. Na letra **(c)**, ainda no c.1, assim como acontece depois no c.9, dois pássaros marcam os sinais de repetição da *Seção A* da música. Na letra **(d)** do c.5, Hermeto troca duas notas da melodia pelas notas Si_4 e $Ré_5$, mas para não deixar dúvidas, ele escreve os nomes delas logo acima das mesmas. No c.9, apesar de geralmente não indicar articulações e confiar na cultura musical do intérprete, Hermeto deixou *staccatos* sobre as três notas que formam a síncope colcheia-semínima-colcheia, mostrados na letra **(e)**, síncope que deve ser acompanhada por arpejos improvisados com a duração de uma mínima pontuada sobre a cifra anotada com dois acordes superpostos (G/Eb7, ou seja, um acorde de Sol maior na mão direita com a 7ª menor Mi*b*-Re*b* na mão esquerda), tipologia hermetiana que foi denominada por Felipe José Abreu e coautores (2024) como "cifrado das mãos", mostrada na letra **(h)**. No c.10, podemos observar o sinal de casa de repetição 2 em algarismo romano na letra **(f)**, e sinais de corretivo branco na letra **(g)**, mostrando que houve troca da terceira e da quarta notas da melodia, que passaram a ser Mi_5 e $Ré_5$. Entretanto, para que o compasso fique ritmicamente completo, faltou acrescentar um ponto na nota $Fá_5$. Ainda no c.10, na letra **(i)**, pode-se fazer uma desambiguação harmônica dos números da segunda cifra (seria o número 1 ou o número 4?) em relação à cifra anterior (D^{4569}), e fica claro que se trata do número 4 (equivalente à extensão 11ª), pois ambos os acordes são do tipo X^{4569}, um acorde com *voicing* comprimido típico de Hermeto, que resulta numa sonoridade muito próxima de um *cluster*. No c.8, na letra **(j)**, vemos o cuidado de Hermeto ao completar as linhas da pauta sem régua, após ter trocado as notas das três primeiras colcheias pontuadas do compasso pelas notas Si_4, $Ré_5$ e $Lá_4$. Finalmente, na letra **(k)**, vemos um sinal sinuoso que pode ser uma sugestão de improviso entre as notas Si_4 no c.17 e a nota $Ré_4$ no c.18.
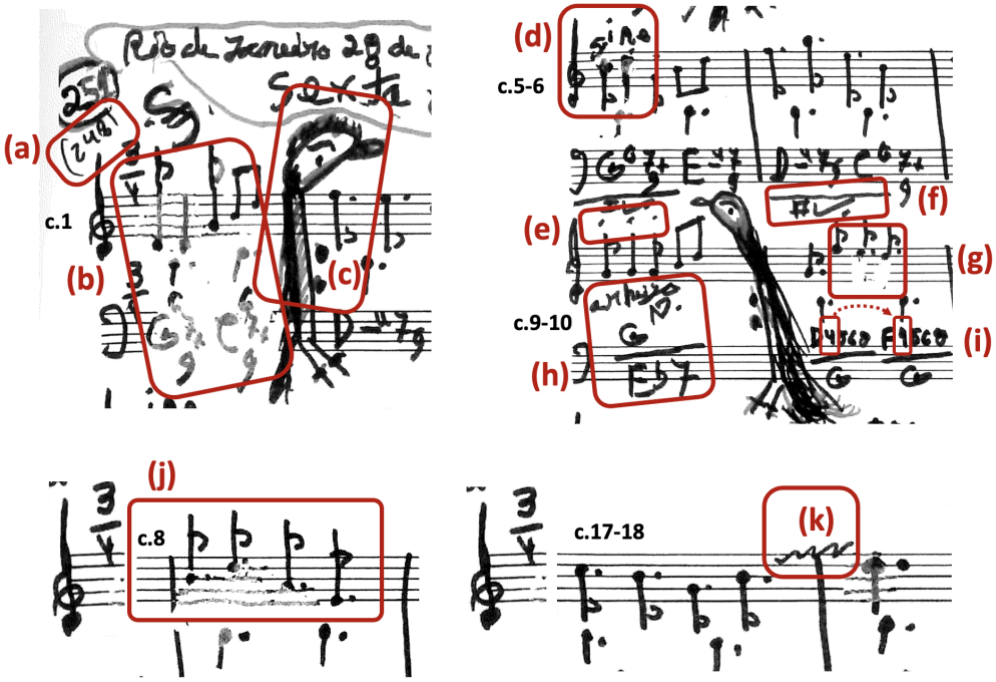


Figura 2 – Caligrafia e correções de Hermeto Pascoal no manuscrito de "28 de Fevereiro":
(a) correção do número da música, (b) correções de ritmos, notas e cifras no início da música,
(c) sinal de repetição com ave, (d) correções com nomes de notas (Si_4 e $Ré_5$), (e) articulações em *staccato*,
(f) sinal de repetição casa 2, (g) pauta com notas apagadas dão lugar às notas Mi_5 e $Ré_5$,
(h) improvisação arpejada sobre o acorde G/Eb^7 com duração de uma mínima pontuada,
(i) cifra de *cluster* do tipo X^{4569} permite sanar ambiguidade de notação do número 4,
(j) correção de notas e das linhas da pauta, e (k) sinal sinuoso entre dois compassos.

Em "7 de Março" aparecem algumas dúvidas de caligrafia para o leitor que queira tocar esta música diretamente do manuscrito. A primeira, no c.1, na letra **(a)** da Figura 3, é bastante óbvia: o número 4 de 3/4 se parece mais com o número 9, mas os ritmos da métrica ternária não são ambíguos. No c.4, na letra **(b)**, a nota Mi_5 com duas cabeças poderia suscitar a possibilidade de um bicorde de 2ª menor ($Mi♭_5$ + Mi_5 natural) natural, pois na cifra abaixo deste Mi_5 de duas cabeças aparece um símbolo que se parece com um bequadro. Entretanto, este 9 feito com dois gestos é muito comum na caligrafia de Hermeto. No c.9, na letra **(c)**, a mínima com cabeça triangular é outra faceta artística da caligrafia de Hermeto. No c.16, chamam a atenção a notação do sinal de repetição casa 1 na letra **(d)**, que lembra um olho com sobrancelha franzida e, novamente, uma ave emoldurando o sinal de repetição, na letra **(e)**. No c,18, letra **(f)**, a palavra "arpejo" sob as linhas tremidas descendentes ligando as notas $SI♭_5$, $Fá_5$ e $Ré_5$ indica improvisação por parte do intérprete.

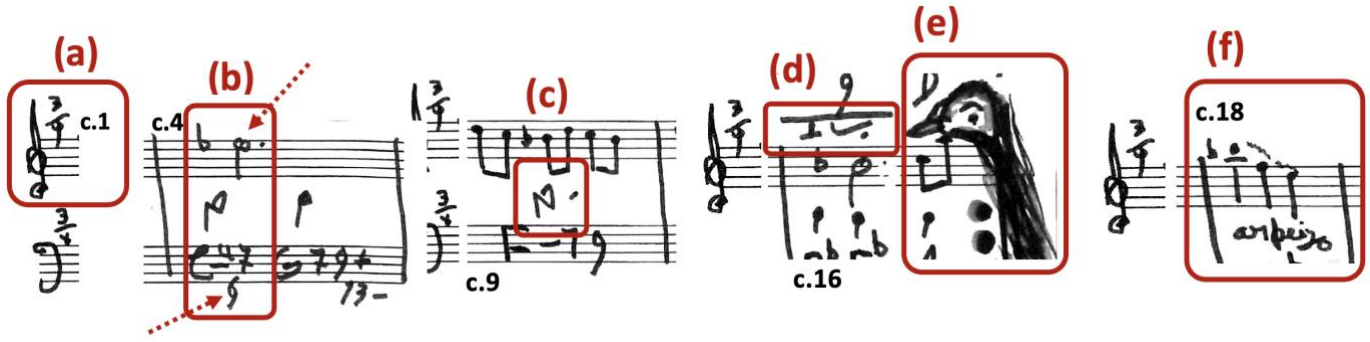


Figura 3 – Caligrafia de Hermeto Pascoal no manuscrito "7 de Março":
(a) 4 parecendo 9 em métrica 3/4, (b) nota Mi bemol com duas cabeças, (c) mínima pontuada triangular, (d) sinal de repetição casa 1, (e) ave como sinal de repetição, e (f) improvisação arpejada entre 3 notas.

2- Análise do manuscrito de "2 de Janeiro": "magias harmônicas e melódicas" e "o filho mais novo"

"2 de Janeiro" (Pascoal, 2000, p.216), que é a música de número 194 do "Calendário do Som", foi escrita na manhã de uma quinta-feira de 1997, no Bairro Jabour, Rio de Janeiro. Na epígrafe ao final do manuscrito (veja a Figura 4), Hermeto escreveu (grifo nosso): " Terminei às 12:34! Viva a música e suas magias harmônicas e melódicas, e, por que não dizer, viva o tema, que é o filho mais novo. Tudo de bom, sempre. Hermeto Pascoal."

Dó maior, a tonalidade de "2 de Janeiro", é sugerida pela grande recorrência do acorde de Dó maior com sétima maior (**C^{7+}** nos c.2, 4, 5, 8, 9, 14, e na repetição para fechar a música, nos c.17 e 18). Também apontando nesta direção, há uma grande recorrência do acorde de Sol maior como acorde dominante, tanto com a tradicional sétima menor (como na progressão **Dm^7/ G^{679} / C^{7+}** nos c.4, 8 e 13-14, ou seja, o tradicional **ii-V-I**), quanto com o acorde **G^{7+}** (Sol maior com sétima maior), que é uma substituição tipicamente hermetiana (nos c.1, 2, 3, 5, 10, 11, e 17).

"2 de Janeiro" tem 18 compassos, os quais são repetidos quase que literalmente, com mudanças apenas no último compasso, o qual exemplifica bem "as magias harmônicas e melódicas" que o inspirou nesta música. Assim, no c.18 da exposição, o fragmento melódico sincopado Lá-Si♭-Dó é harmonizado com um acorde de $Fá\#^{79+13-}$ (Fá# com 7ª , 9ª aumentada e 13ª diminuta), o que pode gerar choques de 2ª menor entre Fá# e

Sol, e entre Lá e Si*b*.[8] Já no c.18 da repetição (que é o último compasso da música), Hermeto finaliza "2 de Janeiro" subitamente após uma escala descendente de Sol menor com 7 notas (que inclui Fá# e Si*b*) harmonizada com um acorde de C^{679} (Dó com 6ª, 7ª e 9ª), o que pode gerar choques de 2ª menor entre Fá# e Sol, e entre Lá e Sib. Os sinais de repetição têm uma ornamentação artística que se repete em muitas de suas partituras: dois pássaros fazem parte das barras de compasso. Estes 18 compassos podem ser divididos em duas seções formais: **Seção A** (c.1-10) e **Seção B** (c.11-18).

Dentro da métrica 2/4, a mais recorrente dos gêneros da música popular no Brasil, observamos na notação de Hermeto padrões rítmicos como referência para acompanhamento no estrato que ele criou entre a clave de Sol (na qual anotou a melodias) e a clave de Fá (na qual escreveu as cifras da harmonia). Esta linha rítmica intermediária em "2 de Janeiro" revela a recorrência de uma síncope de colcheia ao final de cada grupo de dois compassos, principalmente na **Seção A** (c.2, 4, 6, 8, 10, 12 e 17), vez ou outra recorrendo duas vezes em seguida no mesmo compasso (c.7 e 9). Estas síncopes e sua repetição dentro de uma quadratura previsível são a alma da música, e nos remetem ao ambiente tradicional dos padrões simétricos do maxixe ou tango brasileiro, termos que designam o choro antigo surgido no final do século XIX, a exemplo de músicas como "Corta Jaca" de Chiquinha Gonzaga ou "Escorregando" de Ernesto Nazareth.

Mas a alma não-conservadora de Hermeto se faz evidente na **Seção B** de "2 de Janeiro", por várias razões. Temos, como novidade, uma rítmica de semicolcheias corridas nos c.12-16. Temos também uma aceleração do passo harmônico, com quatro acordes por compasso (c.14). Mas, mais surpreendente, é o desvio harmônico com a inclusão crescente de bemóis (Mi bemol nos c.14-15, Si bemol no c.15, Ré bemol no c.15, e de volta a nenhum bemol no c.16), o que gera 3 sequências melódicas modulantes em tonalidades menores nos c.12-15 (Ré menor, Dó menor, Si bemol menor, e Lá menor). Na finalização da música, a sonoridade do choro antigo e suas síncopes fica ainda mais distante como observado antes: o acorde $\mathbf{C^{679}}$ sobre o qual Hermeto pincela cores do jazz com as notas Fá# e Si bemol em um arpejo descendente. Assim, os materiais melódicos do "filho mais novo" de Hermeto incluem o passado e o presente, o nacional e o estrangeiro.
`

[8] Uma vez que a 5ª justa deve ser omitida nos acordes X^{79+13-} anotados por Hermeto, não há a possibilidade do choque entre o Dó natural e o Dó#. Em conversa com o segundo coautor deste artigo, Itiberê, que é considerado um dos ícones da Escola Jabour, relatou que considerava este tipo de acorde "o mais lindo do mundo" e que deveria ser montado da seguinte forma: Fá# - Lá# na mão esquerda, e Mi - G## (dobrado sustenido) - Ré natural na mão direita do piano.

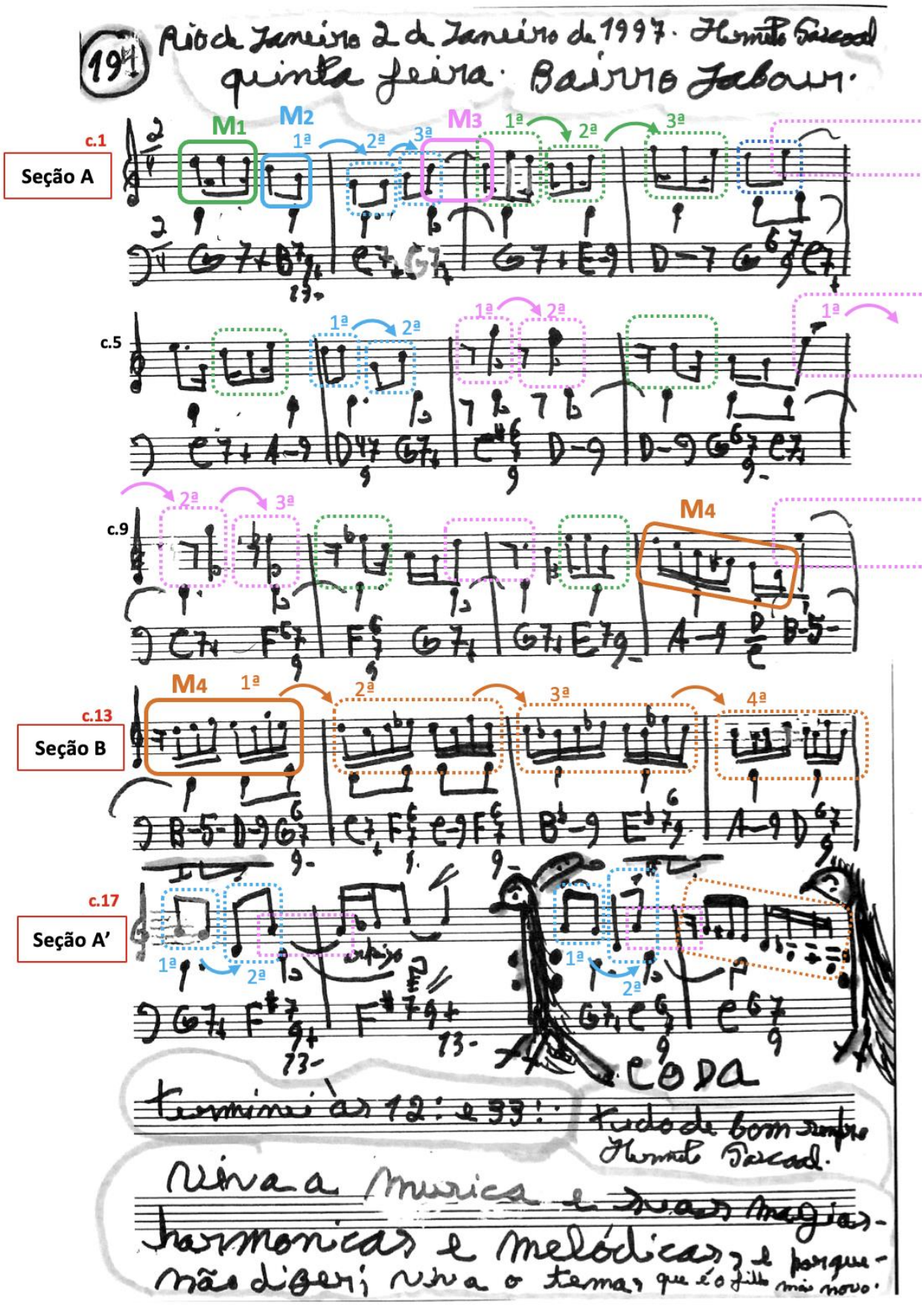


Figura 4 – Análise formal com padrões de recorrência e combinações dos motivos M1, M2, M3 e M4 em “2 de Janeiro”, de Hermeto Pascoal.

3- Análise do arranjo de "2 de Janeiro"

Além da realização rítmica do acompanhamento para a mão esquerda do piano a partir das cifras, as estratégias de arranjo de "2 de Janeiro" envolveram a escolha de andamento, a adição de articulações e ornamentos, e expansão da forma no final da música (Figura 5).

A natureza rítmica dos motivos, quais sejam o protótipo da síncope brasileira (semicolcheia-colcheia-semicolcheia) de **M1**, a colcheia repetida de **M2**, a síncope de colcheia de **M3** e as semicolcheias ininterruptas de **M4**, motivaram a criação de pontos de sincronia (uníssonos rítmicos, como a síncope no tempo 1 do c.1, ou as colcheias em *staccato* no c.6 ou, ainda, as semicolcheias na mão direita com colcheias na mão esquerda) e assincronias (contrapontos, como a superposição de dois tipos de síncope no c.9) que estão na essência do choro brasileiro. Ainda tendo o choro como referência, foi escolhido o andamento semínima = 80, sinais de *staccato* em toda a música (especialmente em síncopes), e mordentes foram acrescentados (c.8, 10, 12 e 16) para sugerir o molho, a variedade e a improvisação com ornamentos, típicos deste gênero.

Logo no início da música, a harmonia altamente cromática de Hermeto inspirou a condução de vozes melodicamente mais ricas, como a progressão entre **G^{7+}** e **B^{79+13-}** no c.1, que permitiu o movimento ascendente no baixo com as notas **Sol** (fundamental do acorde) - **Lá** (*Pa* = nota de passagem com a 9ª) - **Lá#** (*Ap* = apojatura com a 7ª maior) – **Si** (fundamental do acorde). No c.12, o acorde **D^{7}/C** e o acorde **B-$^{5-}$** (ao qual, no arranjo, foram acrescentados a 7ª Lá, a 9ª Dó#, e a 11ª Mi, com as mãos direita e esquerda tocando, cada uma, acordes de 4 notas) tem muitas notas em comum. Esta progressão permitiu o *voicing* Fá#-Fá♮, que traz a sensação de mistura modal ou da 3ª abaixada do blues.

No trecho que vai do 2º tempo do c.13 até o final do c.14, o aumento do passo harmônico (2 acordes por cada tempo do compasso, ao invés de 1) permitiu um *voicing* a 4 vozes, mais complexo. Assim, a progressão **D^{-9}** / **G^{679-}** / **C^{7+}** / **F^{679-}** / **C-^{9}** / **F^{679-}** permitiu a condução de uma escrita coral de acompanhamento, em que a voz do "soprano" (Dó$_4$-Si$_3$-Si$_3$-Lá$_3$-Si*b*$_3$-Lá$_3$), a voz do tenor (Fá$_3$-Fá$_3$-Mi$_3$-Mib$_3$-Mib$_3$-Mib$_3$), a voz do contralto (Lá$_3$-Láb$_3$-Sol$_3$-Fá$_3$-Sol$_3$-Sol$_3$) e a voz do baixo (Ré$_3$-Ré$_3$-Dó$_3$-Dó$_3$-Dó$_3$-Dó$_3$) poderiam ser orquestradas para grupos de câmara ou orquestrais. Após o c.20, foram acrescentados 5 compassos. Este acréscimo no arranjo, não só reflete o elemento de repetição de Hermeto ao longo da música, como também busca valorizar a sensação de suspensão que Hermeto criou ao interromper a melodia bruscamente com uma escala que termina na parte fraca do 2º tempo do último compasso.

Assim, no arranjo, o novo final é anunciado com a recorrência dos c.17-18 por 3 vezes. Mas a última surpresa não está nestas repetições, mas no compasso extra (c.25), adicionado para explicitar a pausa súbita que Hermeto imaginou no original, que é seguida de uma sonoridade misteriosa no piano, causada por 3 Sóis graves sem harmonia (Sol$_1$/Sol$_2$/Sol$_3$) que são respondidos por 3 Dós# agudos (Dó#$_5$-Dó#$_6$-Dó#$_7$), como sinos que Hermeto ousaria dizer (ou escrever, como de fato o fez no manuscrito de "2 de Janeiro"), soam como as "magias harmônicas e melódicas" do trítono.

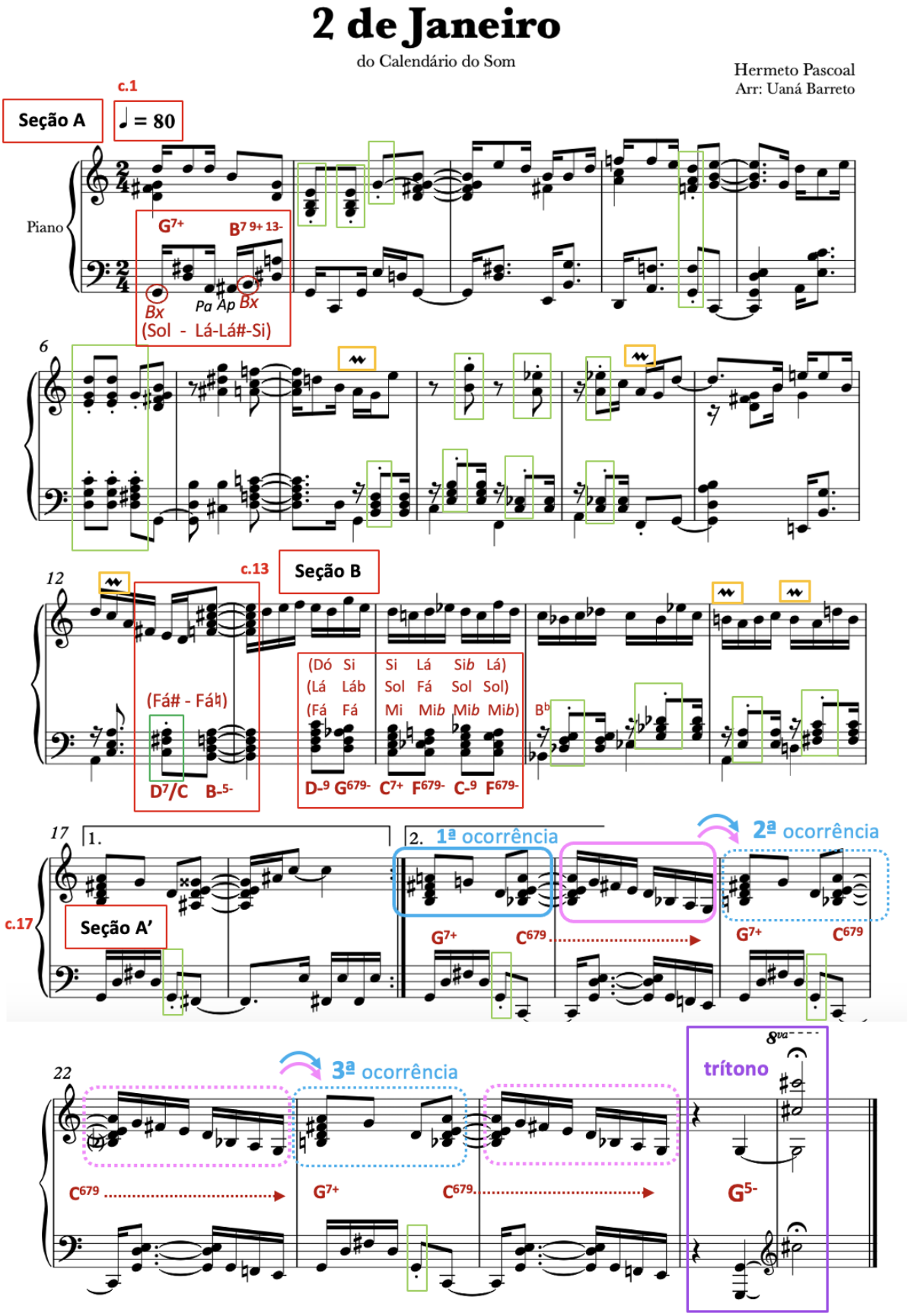


Figura 5 – Aspectos da realização rítmica, *voicings* (em vermelho), articulações (em verde), ornamentos (em laranja) e expansão da forma (em azul claro, rosa e roxo) no arranjo de Uaná Barreto em "2 de Janeiro", de Hermeto Pascoal.

4- Análise da gravação de "2 de Janeiro"

No choro, o contraste entre as articulações *legato* e *staccato* e suas gradações são muito importantes na construção do estilo de performance, especialmente nas síncopes, um dos elementos fundamentais deste gênero. A Figura 6 mostra duas estratégias para realçar o "molho" (termo aqui entendido como o caráter dançante) das síncopes, precedendo-as com notas em *staccato*, as quais teoricamente, devem durar apenas metade do valor de sua figura rítmica. No c.2, a textura polifônica entre as duas mãos do piano superpõe notas em *staccatos* e *legato*, cujo resultado sonoro fica entre estas duas articulações, e a reverberação acústica do piano acaba conectando praticamente todas a notas (diminuindo, assim, as áreas **escuro-arroxeadas** de silêncio). Já no c.6, a textura homofônica de acordes com apenas a articulação *staccato* preserva mais o silêncio entre as notas (e, assim, mais vísíveis nas colunas **escuro-arroxeadas**).

Mais do que isto, tomando-se a fórmula de duração **nota com staccato = som + silêncio**, medimos manualmente no espectrograma as partes de som e de silêncio e comparamos a realização destas 3 colcheias com *staccato* no c.2 e o c.6, o que revelou uma diferença significativa. No c.2, de escrita polifônica, tivemos: 1ª colcheia [0'167"= 0'116" + 0'051"], 2ª colcheia [0'167"= 0'129" + 0'040"], e 3ª colcheia [0'155"= 0'129" + 0'026"]. Já no c.6, de escrita homofônica nas duas mãos do piano, tivemos: 1ª colcheia [0'412"= 0'206" + 0'206"], 2ª colcheia [0'308"= 0'105"+ 0'203"], e 3ª colcheia [0'412"= 0'206" + 0'206"]. Assim, os *staccatos* em escrita homofônica (c.6), com média de 24% de silêncio nas colcheias, soam muito mais suingados do que os *staccatos* em ambiente polifônico, com média de 55% de silêncio nas colcheias. Pode-se ainda observar no espectrograma um ataque mais marcado nas colcheias em síncope (em **amarelo** brilhante) o que, juntamente com as colcheias em staccato caracterizam uma prática de performance consolidada no gênero choro.

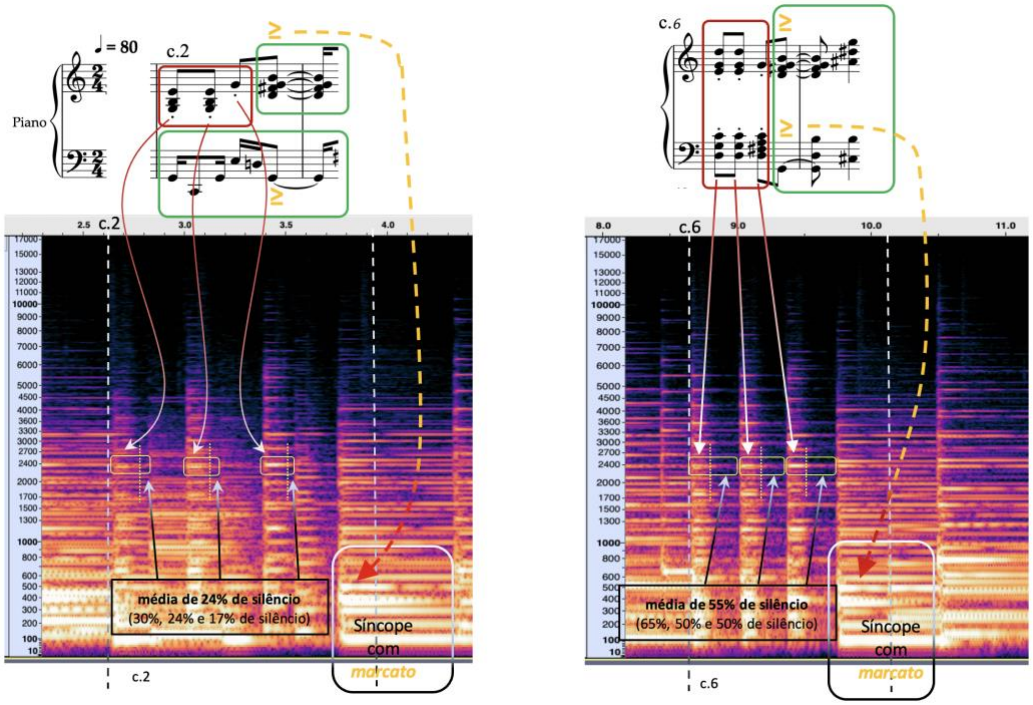


Figura 6 – Realização de 3 colcheias com *staccato* precedendo síncopes em ambiente polifônico (c.2) e ambiente homofônico (c.6) na Seção A de "2 de Janeiro", de Hermeto Pascoal, no arranjo e performance de Uaná Barreto.

Observamos procedimentos de performance do choro que chamam a atenção nesta realização de "2 de Janeiro". Nos c.13-16 da **Seção B**, podemos observar na melodia no manuscrito de Hermeto a articulação *legato* em 32 semicolcheias corridas (veja a Figura 4 acima, e na Figura 7 abaixo), organizadas de dois em dois compassos em um padrão recorrente de 2 grupos de 4 semicolcheias. O tetracorde de Ré menor no c.13 é sequenciado cromaticamente 3 vezes: no c.14 (tetracorde de Dó menor), no c.15 (tetracorde de Si*b* menor) e no c.16 (tetracorde de Lá menor). Para acompanhar este passeio modulatório, o arranjo traz, primeiro uma sequência de colcheias com acordes chapados nos c.13-14 em que o acorde do tipo $\mathbf{X^{679-}}$ é recorrente (D^{-9} - $\mathbf{G^{679-}}$ - C^{7+} - $\mathbf{F^{679-}}$ - $C\text{-}^{9}$ - $\mathbf{F^{679-}}$). Depois, buscando contraste nos c.15-16, o acompanhamento da mão esquerda muda para um padrão com semínimas marcantes no baixo e síncopes na voz intermediária. Na melodia original, o arranjador acrescentou dois grupetos no c.16, ornamento que é um sinal de improvisação no choro. Tudo isso acrescenta variedade rítmica e de articulação, ao mesmo tempo em que reforça o contraste entre a **Seção A** (em que o *staccato* é o elemento central) e a **Seção B** (em que o elemento *legato* é central).

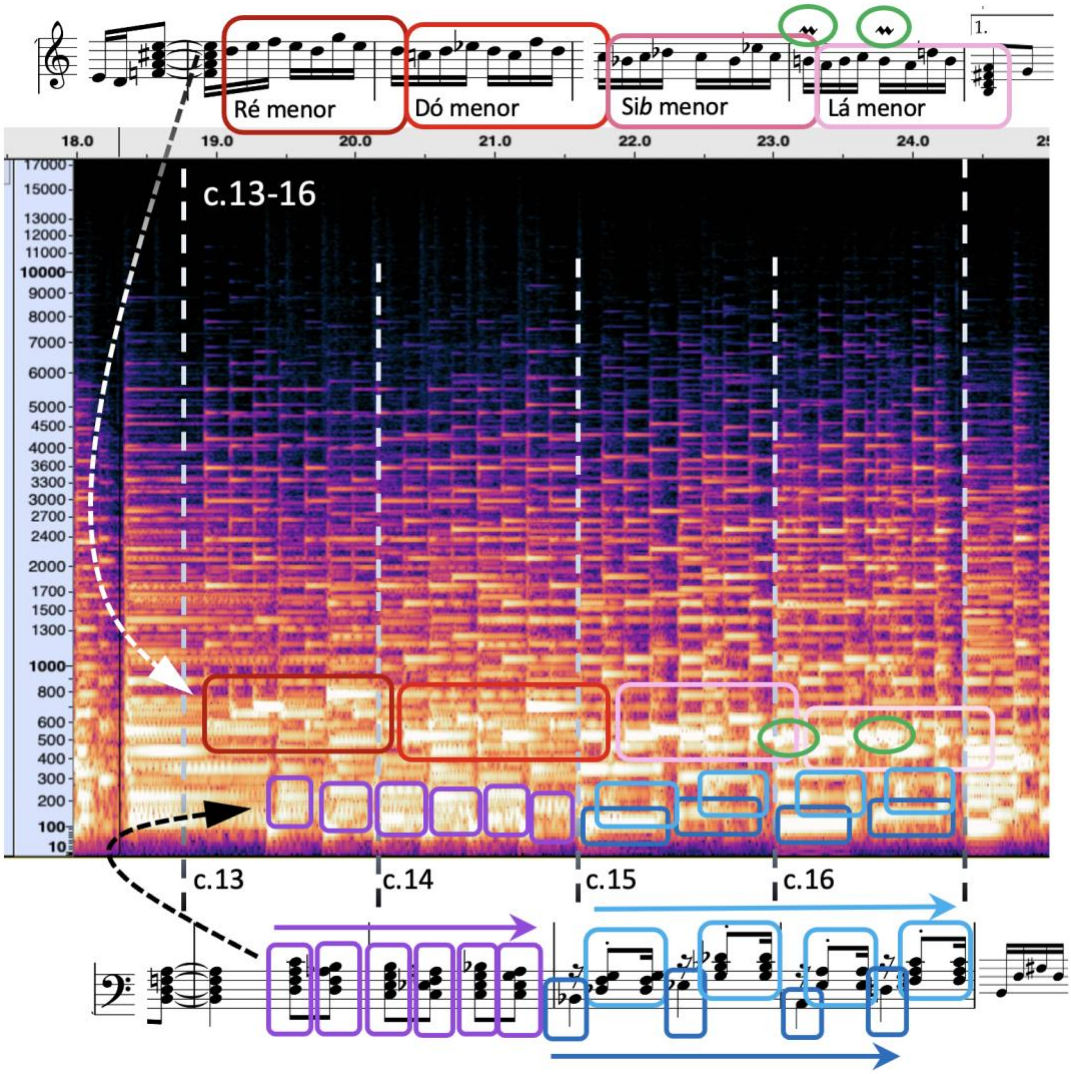


Figura 7 – Trecho da Seção B de "2 de Janeiro", de Hermeto Pascoal, em arranjo e performance de Uaná Barreto, cuja textura é caracterizada pela articulação em *legato* com sequenciamento de grupos de semicolcheias.

Outros procedimentos que chamam a atenção na realização do arranjo, ocorrem no final da música, nos c.19-26 (Figura 8). Primeiro, a repetição literal de um agrupamento de dois compassos (c.19-20), que ocorre no manuscrito do Hermeto (veja a Figura 4 acima), e que se torna um padrão com tripla ocorrência na concepção do arranjador. Este acréscimo torna a **Seção B** um pouco mais longa e mais equilibrada com a

Seção A em termos de duração. Por outro lado, a insistência neste padrão cria uma expectativa no ouvinte em relação ao que pode acontecer, especialmente na gravação de áudio, pois o andamento deste padrão fica cada vez mais rápido ([2'816"] nos c.19-20, [2'791"] nos c.21-22, e [2'700"] nos c.23-24), que pode ser observado no espectrograma da Figura 8. Esta expectativa é ampliada por um final inusitado (um adjetivo que certamente agradaria ao Hermeto, que sempre buscou surpreender sempre que algo se tornava repetitivo), devido à interrupção abrupta da repetição de semicolcheias em uma pausa no tempo forte c.25. Esta suspensão temporal, que é razoavelmente longa (durando [1'055"]) em uma música dançante e rápida, só se resolve com o intervalo dissonante de trítono (sem harmonia ou melodia), com a nota Sol em 3 oitavas seguidas da nota Dó# em 3 oitavas, trítono que é espacializado tanto na tessitura do piano (do **Sol_1** ao **$Dó\#_7$**) quanto na duração das notas (as notas Sol duram [1'363"] e as notas Dó# duram [3'897"]). Ainda relevante, é observar a reverberação acústica na sala de gravação depois que o pianista tira o pé do pedal direito do piano, a qual dura [1'106"] e nos lembra que a performance só acaba após o silêncio completo no instrumento.

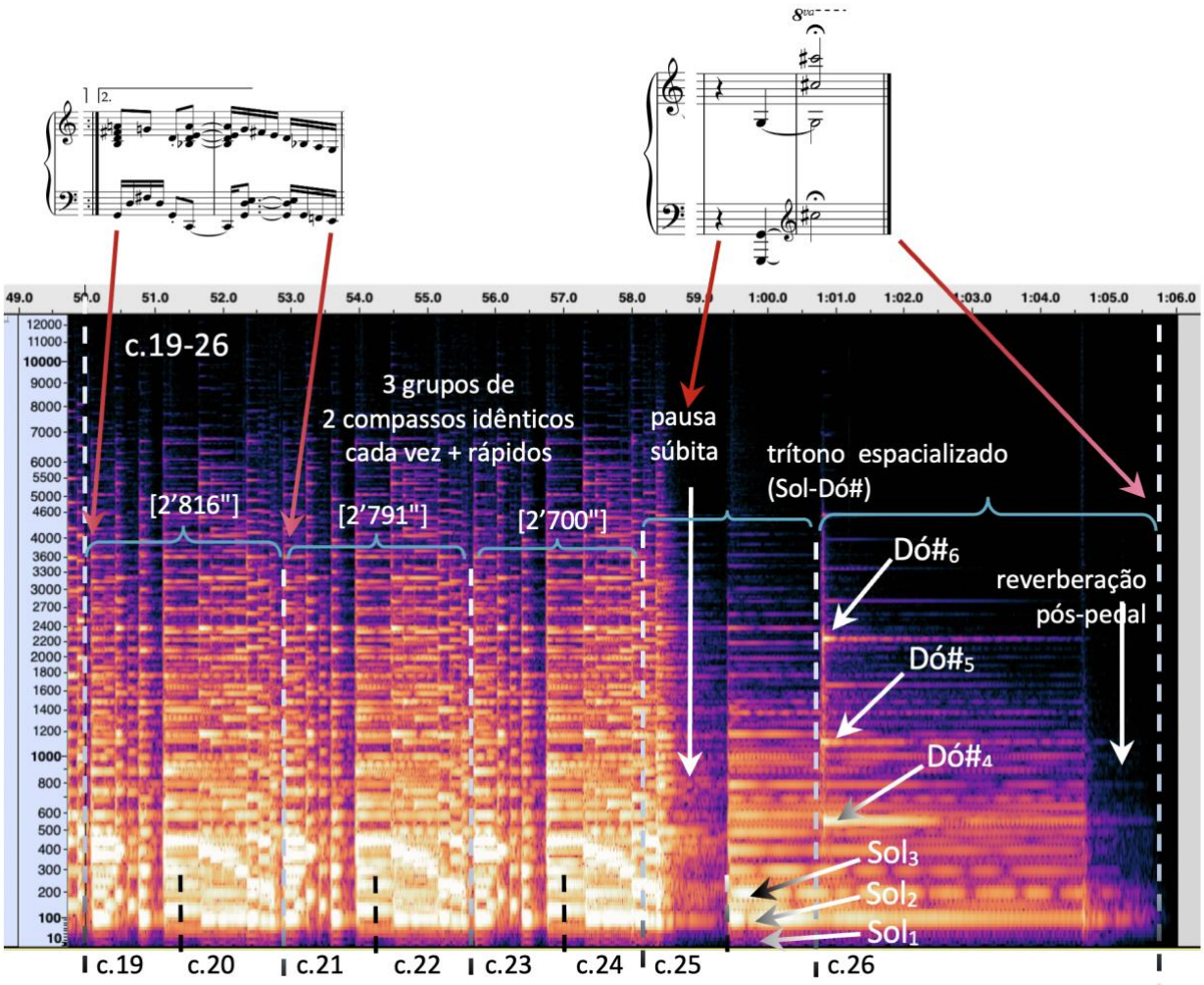


Figura 8 – Final de "2 de Janeiro", de Hermeto Pascoal, em arranjo e performance de Uaná Barreto, com ocorrência tripla da mesma frase de dois compassos, seguidos de pausa súbita, que se resolve no trítono Sol-Dó#, com espacialização do andamento e da tessitura do piano.

5- Análise do manuscrito de "28 de Fevereiro": 'forró com música erudita", "rio e cachoeira" e "cores do som"

"28 de Fevereiro" (Pascoal, 2000, p.273), que é a música de número 251 do "Calendário do Som", foi escrita na manhã de uma sexta-feira, no Bairro Jabour, Rio de Janeiro. No final do manuscrito, que é na forma **A-A-B**, Hermeto anotou (grifo nosso): "Esta música é uma mistura de forró com música erudita, tocada na beira do rio com cachoeira e outras coisas mais. Viva as cores do som! Terminei às 12:15. Tudo de bom, sempre. Hermeto Pascoal." Um dos aspectos mais intrigantes de "28 de Fevereiro", e que parece estar ligado à hibridação musical sugerida na epígrafe da música, são suas referências afetivas aos gêneros nordestinos como o forró e o baião, ao folclore brasileiro e à tradição na música de concerto, com seu virtuosismo e rítmicas complexas.

O compasso inicial de "28 de Fevereiro" (Figura 9), que funciona como uma longa anacruse para a **Seção A** (c.2-9), sugere uma citação do modo mixolídio (chamado de 1º Modo Nordestino Real por Siqueira, 1981; e exemplificado por Camacho, 2004) que, arpejado, se impregnou no imaginário brasileiro a partir da frase inicial "Eu vou mostrar prá vocês..." da canção "Baião" de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira (que são exemplos dos "compositores", "cantores" e músicos" a quem Hermeto dedicou o "Calendário do Som"). Logo em seguida, a melodia descendente em ondas de colcheias pontuadas poderá lembrar aos ouvidos acostumados ao repertório de serestas, a frase "... sem a sua, sem a sua, sem a sua companhia..." do clássico "Peixe Vivo", que parece implícita na epígrafe de Hermeto ("... na beira do rio..."). Já as melodias ondulantes da **Seção B** (c.10-16) poderão lembrar o pianismo romântico do século XIX, como nas peças de Chopin que se popularizaram em boa parte do mundo, aí incluído o Brasil de Ernesto Nazareth.

Soma-se a esta tradição da música de concerto, a sofisticação de organizar de várias maneiras a métrica ternária 3/4, na qual as 12 semicolcheias possíveis em cada compasso podem ser agrupadas de acordo com seus divisores (2, 3, 4 ou 6), que estão explícitos nas linhas melódicas ou sugeridos na linha rítmica de acompanhamento notada entre as duas claves. Primeiro, no c.1, Hermeto utiliza o único padrão rítmico na música que que não é homogêneo (o núcleo da síncope brasileira seguida de duas colcheias), motivo que tem as funções de iniciar a **Seção A** (c.1), dividi-la ao meio (c.5), e finalizá-la (c.9). Depois, observamos padrões que tornam os compassos simétricos ritmicamente: 4 grupos de colcheias pontuadas (como na maior parte da **Seção A**, e nos c.10, 13, 15 e 17 da **Seção B**), 3 grupos de 2 colcheias (como nos c.11, 12, 14 e 16 da **Seção B**), cujo contorno melódico sinuoso parecem refletir as águas em cascata da "cachoeira" (c.11-16; insinuando as modulações para Lá maior no c.11 e Si maior no c.13). Após caírem, estas águas de cachoeira correm tranquilas "na beira do rio" (c.18-20 na na **Seção A'**). A imagem deste acalmamento das águas foi concebida na relação texto-música por Hermeto por meio um *rallentando* rítmico escrito (no qual o ritmo se rarefaz , mas não altera o andamento) que sai de 6 colcheias por compasso (c.16), para 4 colcheias pontuadas (c.17), para 2 semínimas pontuadas (c.18 e 19, rítmica que também aparece em quase todo o acompanhamento anotado entre as duas claves), para 1 mínima pontuada sozinha (c.20, sinalizando o final da música). Assim, intuitivamente, Hermeto praticamente adentra o campo da análise combinatória da matemática.

Harmonicamente, as "cores do som" parecem refletir o contraste entre a **Seção A**, de vocação cancioneira, e a **Seção B**, de contorno melódico mais afim aos temas instrumentais da música de concerto. De fato, na

Seção A as cifras estão quase todas no estado fundamental, e giram ao redor de apenas dois tipos de acordes que aparecem 7 vezes cada: **X-^{479}** (c.2, 3, 5, 6, 7 e 8) e **X$^{6\ 7+\ 9}$** (c.1, 3, 4, 5, 6, e 7). Por outro lado, todas as cifras da **Seção B** não se encontram no estado fundamental (c.10, 13 e 15) ou configuram os "cifrados das mãos" (duas cifras superpostas, nos c.11, 12, 14 e 16) que, apesar de parecerem complexas, como **D^{4568}/G** (c.10) ou **B^{458}/G#$^{5+7}$** (c.14), soam como simples tríades maiores com 9as adicionadas (**G^{add9}** e **E^{add9}/G#**, respectivamente).

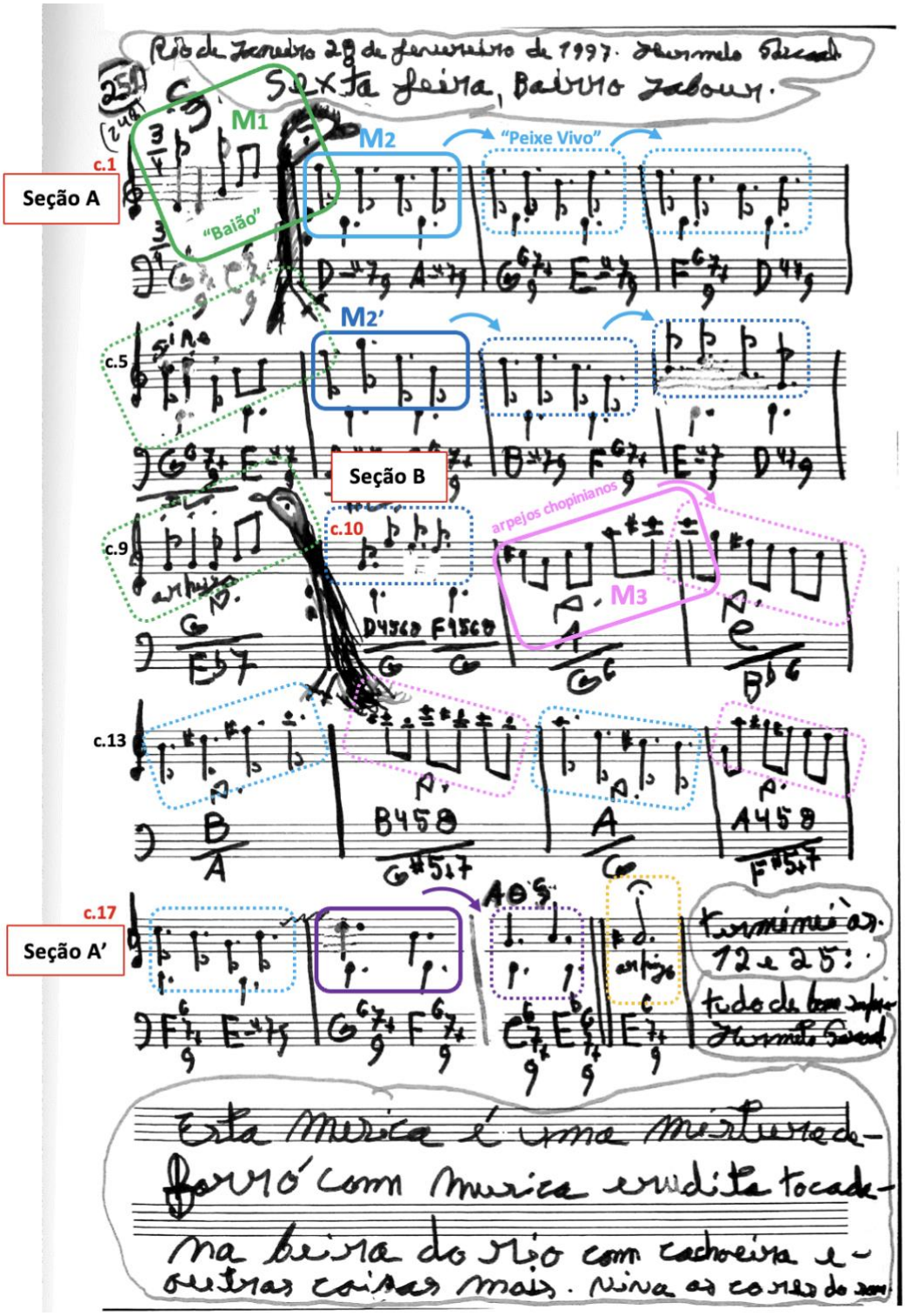


Figura 9 – Relação texto-música em "28 de Fevereiro", de Hermeto Pascoal: "forró com música erudita" e "rio com cacheira" refletidos em citações ("Baião" e "Peixe Vivo"), harmonias simples e complexas, contorno melódico de música de concerto, e jogo de padrões rítmicos binários em métrica 3/4.

6- Análise do arranjo de "28 de Fevereiro"

A variedade do jogo rítmico entre o ternário e o binário, presente do começo ao fim na linha melódica de Hermeto em "28 de Fevereiro", parece convidar arranjadores e instrumentistas para um exercício bem-humorado de possibilidades de encontros e desencontros. De fato, a métrica 3/4 é desafiada constantemente pelas métricas 2/4 ou 6/8 subliminares e, na melodia, só aparece com clareza nos c.11, 12, 14 e 16, com 6 colcheias agrupadas em 3 grupos de 2 (veja Figura 9 acima). Mesmo no c.1, a audição da síncope que começa a música sugere, culturalmente, para os ouvidos brasileiros, um ritmo binário, típico de gêneros brasileiros, e não ternários. Este ponto de vista nos permite escutar este compasso como um 2/4 + 1/4, em que a síncope está amalgamada com o arpejo mixolídio ascendente que lembra o "Baião". No arranjo, pode-se imaginar que a mão esquerda do piano inicia o c.1 com uma reminiscência de "Asa Branca", ambas de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira. [SE NÃO CONCORDAR , TIRA , por favor].

No seu arranjo (Figura 10), o segundo coautor deste artigo aceita o desafio bem-humorado do "Campeão" em vários níveis. Primeiro ele amplifica a forma original **A-A-B**, inserindo o final da **Seção B** um "*Da Capo* sem repetição" da **Seção A** o que, devido ao fato do último compasso ser diferente, torna a forma um **A-A-B-A-B'**. Ele também amplifica o jogo rítmico de Hermeto com diversas combinações numéricas, imprimindo uma interação crescente de suas linhas com a linha melódica original. E o faz de duas maneiras, ao dividir as harmonias entre as mãos direita e esquerda do piano. Na mão direita, nos c.2-4, c.6-8, e c.10 da **Seção A**, os tempos fortes da melodia binária recebem acréscimos de bicordes que acomodam tríades ou intervalos de 4^{as} e 7^{as}. Assim, idiomaticamente no piano, as formas com 4 dedos permitem ao pianista cantar a melodia utilizando os dedos 5 e 4 na voz aguda, enquanto os outros dedos (1 e 2, ou 1 e 3) fazem bicordes na voz intermediária. Essa é uma prática comum de arranjo no piano popular, corroborada por Collura (2025) e Marques (2018), em que mão direita assume duas funções simultâneas: cantar a melodia com os dedos 4 e 5, enquanto os demais reforçam o acompanhamento rítmico e harmônico.

Neste mesmo trecho (c.2-10), há um padrão de acompanhamento arpejado que lembra o baixo de Alberti, consolidado no classicismo Europeu, em que a mão esquerda cria polirritmias 3 contra 2 com a melodia. Na mão esquerda do c.9, o arranjo traz pela primeira vez, a sensação de uma métrica ternária clara (3 semínimas), para cadenciar o final da **Seção A**.

Na **Seção B**, quando Hermeto aumenta a atividade rítmica, o arranjo responde de maneira virtuosística, com a mão esquerda realizando contornos melódicos com semicolcheias do começo ao fim. Primeiro, há o diálogo de 3 grupos de 4 notas predominantemente escalares (c.11-16) com 3 grupos de 2 notas da melodia (c.11-12, 124 e 16). Entremeando esta agitação, vez ou outra, 2 grupos de 6 notas na mão esquerda do piano interagem com 2 grupos de 2 notas na mão direita (c.13, 15 e 17). No c.17 as semicolcheias escalares se tornam arpejos ascendentes e as 4 notas por compasso da melodia se tornam 2 por compasso, arrefecendo a agitação, que chega ao fim no c.20, freadas por uma *fermata* sobre semínimas pontuadas no segundo tempo: um cluster na mão esquerda (Fá#$_3$-Sol#$_3$-Lá#$_3$) remanescente de uma escala de tons inteiros, e o bicorde de Lá# menor com oitava aguda (Lá$_4$#-Dó#$_5$-Lá#$_5$) na mão direita, tudo isto gerado por um acorde de **Mi^{67+9}**.

Outros acréscimos neste arranjo são a inclusão da marca metronômica semínima = 75, andamento que permite uma realização confortável da parte mais virtuosística da mão esquerda na **Seção B**; um *cedendo* na casa 2 de repetição, que ajuda a marcar o final da **Seção A** (c.10), seguido de um *A tempo* que marca o início da **Seção B**; e um *rallentando* no último compasso que, junto com a *fermata*, a enfatizam o arrefecimento rítmico da melodia original de Hermeto.

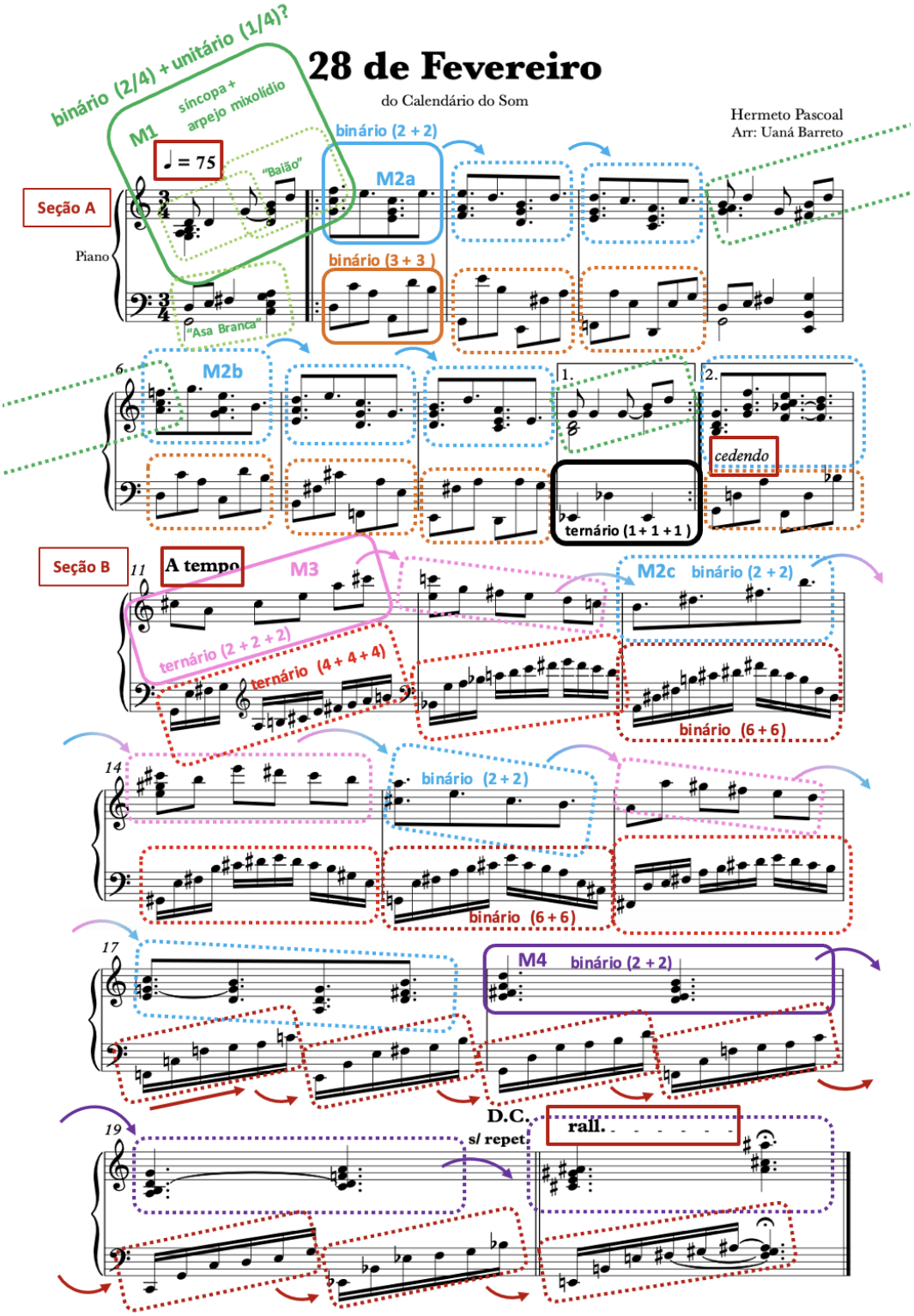


Figura 10 – O arranjo de Uaná Barreto para "28 de Fevereiro", de Hermeto Pascoal: andamento metronômico, alterações de andamento (nos retângulos vermelhos), o motivo M2 com alusões à música nordestina, sequenciamento dos motivos M2a, M2b, M2b, M3 e M4, e polirritmias com padrões binários (1+1, 2+2, 3+3, e 6+6) e ternários (1+1+1, 2+2+2 e 4+4+4) dentro da métrica 3/4.

7- Análise da gravação de "28 de Fevereiro"

Na gravação em áudio de "28 de Fevereiro", a liberdade com o andamento, especialmente nas conexões entre as seções ou suas repetições permite considerar a forma como um **A-A'-B-A''-B'**, a qual dura 2 minutos, 5 segundos e 554 milissegundos. Isto fica claro quando se mede a duração de cada uma das seções no espectrograma sonoro: **A** [23'451"], **A'** [20'267"], **B** [23'354"], **A''** [23'869"] **e B'** [32'613"]. Assim, se **Seção A** fica mais rápida na sua primeira repetição (**Seção A'**), ela fica, por outro lado, mais longa na segunda repetição (**Seção A"**). A **Seção B** fica notadamente muito mais longa (mais de 9 segundos a mais!) na repetição (**Seção B'**), devido ao *rallentando* e à *fermata* no último acorde.

Na **Seção A** da música, podemos observar no espectrograma sonoro (Figura 11) que as duas primeiras frases (c.1-5 e c.5-9) se superpõem. Na performance, Uaná enfatiza o encontro destas frases realizando os c.1, 5 e 9 mais lentos (que duram, respectivamente, [3'292"], [2'778"] e [3'087"], representados na Figura 11 como *rall...a tempo*) dos que os demais (c.2-4 e c.6-8, cuja média de duração é [2'366"], ou seja, duram bem menos). Ele também reserva mais intensidade para o interior destas frases, o que pode ser apreciado nas partes com a cor amarela brilhante do espectrograma sonoro, e toca com menos intensidade no começo e finais destas frases, o que pode ser visto nas partes mais escuras do espectrograma.

Podemos observar também na **Seção A**, que a métrica 3/4 da música é desafiada o tempo todo pois, os c.1, 5 e 9 podem ser percebidos como um 2/4 + 1/4. Já os c.2-4 e c.6-8 podem ser percebidos como na métrica 6/8, cuja sensação binária, que já é própria da melodia de Hermeto, foi enfatizada no arranjo mesmo dentro da polirritmia entre as mãos esquerda (6 notas) e direita (4 notas) do piano.

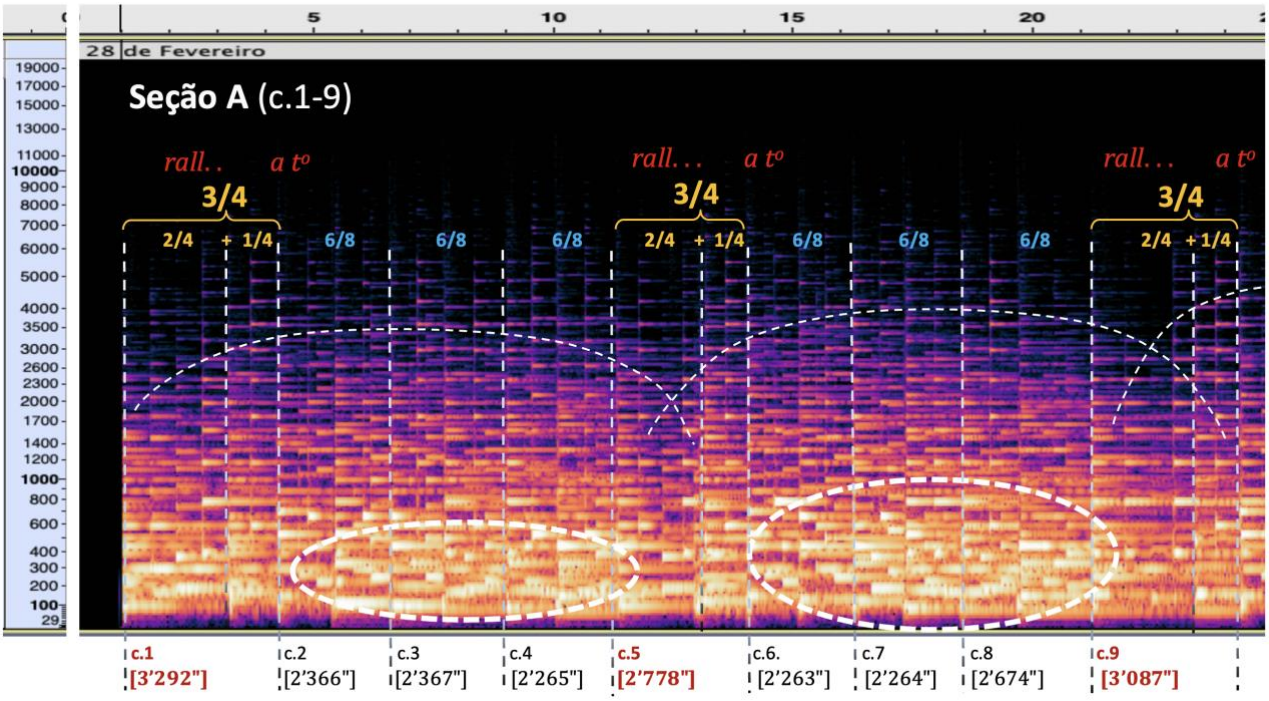


Figura 11 - Seção A de "7 de Março", de Hermeto Pascoal, no arranjo e performance de Uaná Barreto: métrica 3/4 desafiada (2/4 + 1/4, e 6/8), inícios e finais de frase mais lentos (c.1, c.5 e c.9) e interior das frases mais intensos (em amarelo brilhante).

Se as intervenções de andamento no manuscrito (o *cedendo* no c.10, o *A tempo* no c.11, e o *rallentando* no c.20) já tornam as complexidades rítmicas de "28 de Fevereiro" mais sutis no arranjo, as liberdades de andamento na gravação, que não são poucas, tornam ainda mais reflexiva a atmosfera da música e suas ondulações, sugerindo repetidamente a água na "beira do rio" ou na "cachoeira" de que nos fala Hermeto. Isto fica muito evidente em toda a **Seção B** (Figura 12), com o acréscimo de um pequeno *rallentando* ao final de cada compasso, seguidos de *a tempo* no compasso seguinte. Na parte mais brilhante abaxio da curva do espectrograma, ainda podem ser observada grande movimentação de notas, com as diversas combinações de agrupamentos rítmicos dentro do jogo entre as métricas ternária e binária, e a rarefação do tempo e das dinâmicas nos dos últimos compassos (c.19-20). Se no arranjo foi incluído um *rallentando* (mas um só), na performance isto foi ainda mais ampliado com a inclusão de 7 micro *rallentandos* (c.11-18) e a antecipação do *rallentando* final para o c.19. Finalmente, a suavidade do c.20 é interrompida por um acorde simples no segundo tempo do 6/8 imaginário, em que a nota Lá#[5] sobressai e ressoa como uma última gota d'água do "rio" e "cachoeira" que inspirou Hermeto.

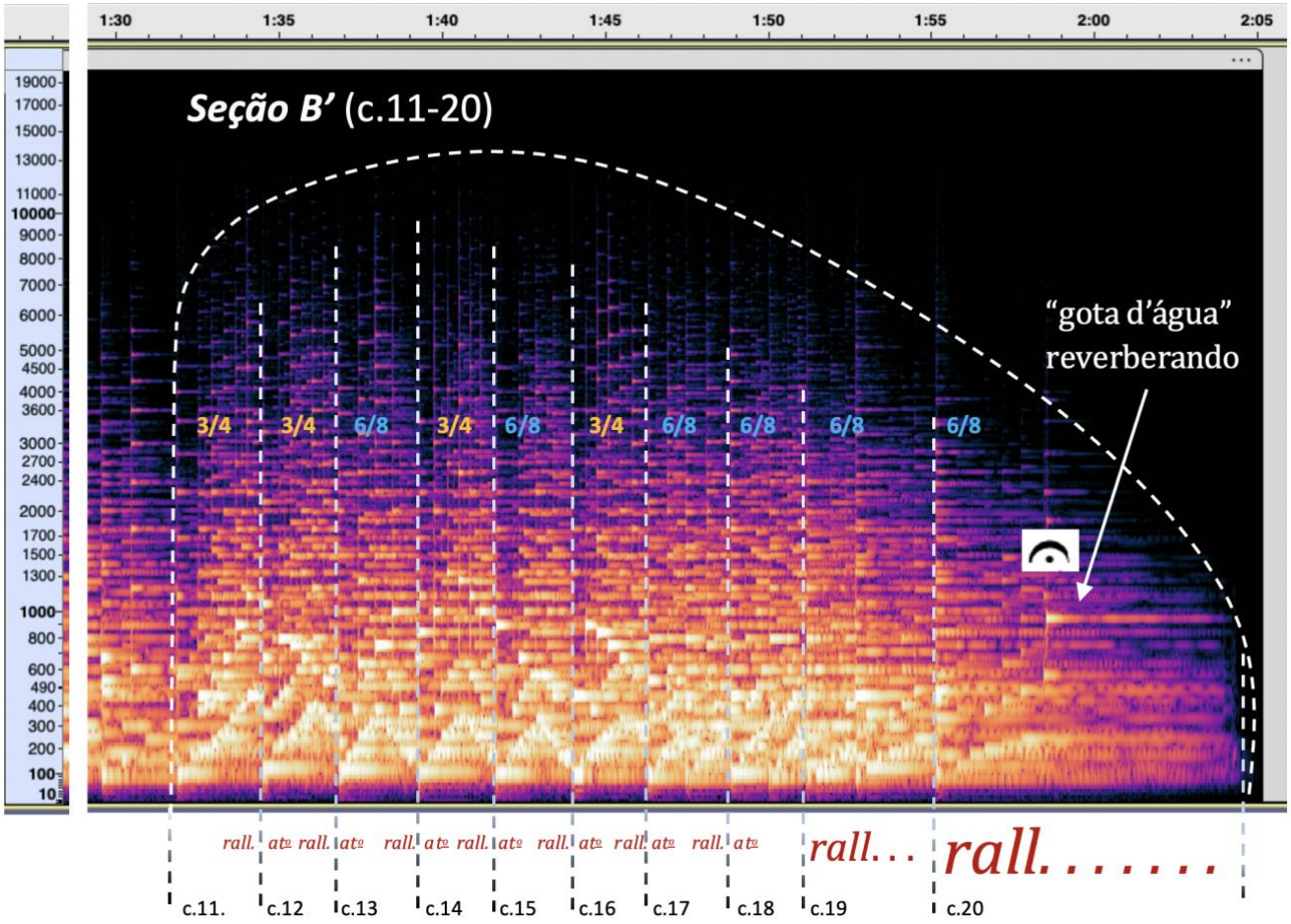


Figura 12 - Seção B de "7 de Março", de Hermeto Pascoal, no arranjo e performance de Uaná Barreto: jogo entre as métricas 3/4 e 6/8, micro *rallentandos* seguidos de *a tempo* (c.11-18), antecipação do rallentando final (c.19), rarefação de tempo e intensidade, e "gota d'água" reverberando com *fermata* (c.20).

8- Análise do manuscrito de "7 de Março": "as bandinhas e as bundinhas", "fontes cristalinas"

"7 de Março", que é a música de número 258 do "Calendário do Som", foi escrita na manhã de uma sexta-feira, no Bairro Jabour, Rio de Janeiro. Na epígrafe ao final do manuscrito, Hermeto escreveu (grifo nosso): "Compus esta música pensando nas bandinhas de música das cidades do interior de todas as partes do mundo. Porque elas são grandes fontes cristalinas de música. Terminei às 10:55! Tudo de bom, sempre. Viva as bandinhas e as bundinhas também" (Pascoal, 2000, p.280).

Hermeto desenhou apenas um pássaro nesta partitura manuscrita porque trata-se de uma forma binária simples com 16 compassos **A-B** (c.1-8 e c.9-16), com apenas uma barra de repetição (a casa 1), seguida de uma **Coda** de 3 compassos (c.17-19), ou seja, a forma **II: A-B :II Coda**. Toda a música é baseada no motivo **M1** (Figura 13), o qual ocupa todo o c.1 da **Seção A**, e cujo contorno melódico em arco descendente delineia o arpejo da tônica Si bemol com sexta (Sol-Fá-Ré-Sib), cujo acompanhamento é feito com os acordes **Bb^{7+9}** e **Bb/A**. Em seguida, **M1** é transposto na segunda frase da **Seção A**, um tom abaixo (c.5), delineando o arpejo de Fá maior com sétima menor (Mi*b*-Fá-Mi*b*-Dó-Lá), o qual é acompanhado com os acordes de **C-^{79}** e **F^{679}**, motivo e harmonias que são repetidos também literalmente no c.6.

Por meio de transformações, o motivo **M1** gera os motivos **M2** e **M3**. Assim, por meio de espelhamento **M1** se torna **M2**: seu contorno descendente se torna ascendente e ocorre nos c.3, 7 e 14-15. A simetria perfeita da **Seção A** se completa com os dois compassos finais da primeira e segunda frases (c.3-4 e c.7-8), compassos que são muito parecidos entre si, sendo a principal diferença o fato que o cromatismo anacrústico do c.3 para o c.4 (Fá-Mi-Mi*b*) se torna diatônico (Fá-Mi*b*-Ré como anacruse para o c.8), cadenciando tonalmente de volta à tônica Si bemol maior.

Já o motivo **M3** é uma condensação intervalar e rítmica de **M1**: o arpejo descendente de 4 notas (Fá-Mi*b*-Dó-Lá no c.5) se torna 3 graus conjuntos descendentes (Ré-Dó-Sib no c.13) e ocorre 3 vezes em sequência nos c.12-13 e uma última vez fechando a **Seção B** nos c.18-19. O predomínio do **M1** na música é marcante pois, além de suas transformações em **M2** e **M3**, ele é repetido de várias maneiras: literalmente nos c.1-2 e c.5-6, de forma variada nos c.15 e c.17-19, e com a palavra "arpejo" anotada sobre as 3 notas do penúltimo compasso (c.18), sugerindo improvisação por parte do intérprete. Harmonicamente, enquanto a nota Sib_5 (c.18) e a nota Sib_3 (c.19) na linha melódica reforçam a ideia da tonalidade de Si bemol maior, a harmonia de Hermeto sugere que o acorde **Sib/Gb** (Sib maior com Sol bemol no baixo) é uma apojatura para o acorde final de **G-^{479}** (Sol menor com 11ª, 7ª e 9ª).

Assim, enquanto a **Seção A** é composta de duas frases simétricas com o mesmo início, o assim chamado "período duplo paralelo" (Hutchinson, 2026) que se consolidou no período do Classicismo da música europeia (especialmente na 1ª Escola de Viena), a **Seção B** é composta por dois períodos assimétricos, trazendo variedade após a quadratura perfeita da **Seção A**. Também trazendo senso de unidade para "7 de Março", há a recorrência do cromatismo descendente Fá-Mi-Mib (c.3-4) na **Coda**, que assume a forma ascendente Dó-Dó#-Ré (c.17). Finalmente, do ponto de vista rítmico, há também, grande unidade em "7 de Março", pois todas as frases da música cadenciam em uma nota longa: mínimas pontuadas nos c.4, 8, 12, e uma mínima no c.16.
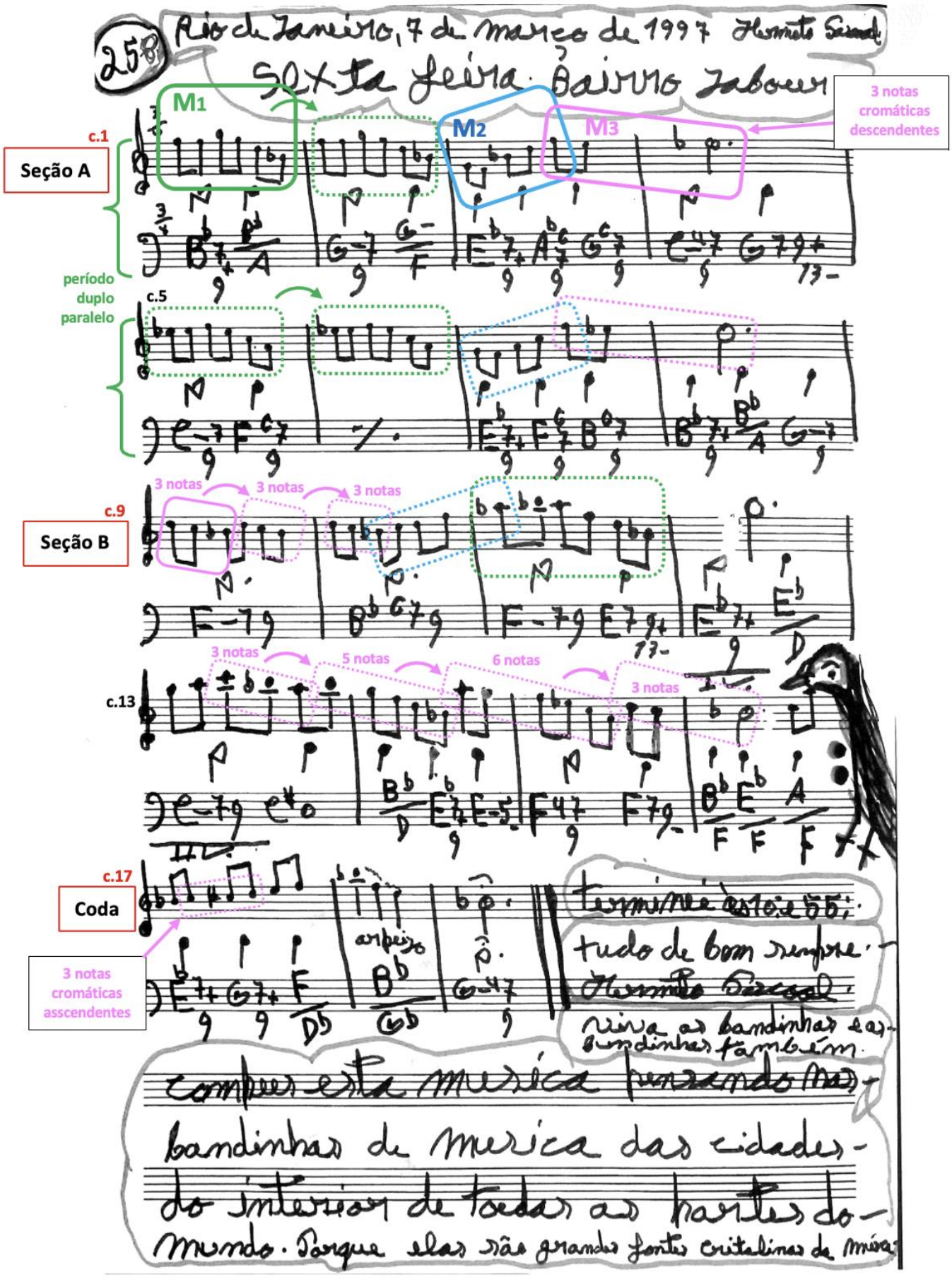


Figura 13– Unidade, simetria e clareza das "bandinhas do interior... fontes cristalinas" em "7 de Março", de Hermeto Pascoal: as colcheias de M1 gerando M2, M3, e uma quadratura transparente por meio de transformações intervalares.

"7 de Março" traz esta atmosfera nostálgica das "bandinhas do interior" não apenas na regularidade do ritmo de colcheias seguidas, na simetria previsível da forma, e na repetição das cadências rítmicas ao final de cada frase, mas também pela sua qualidade quase dançante de uma valsa antiga, na qual a imaginação de Hermeto poderia "... evocar o estalido das escadas antigas de [um] sobrado... (Salgado, 2000, p.7). De fato, o ritmo ternário não é desafiador, pois não traz "hermetismos pascoais"[9]; ao contrário, o início de "7 de Março" pode nos lembrar trechos da famosa melodia de Pixinguinha na valsa-choro "Rosa".[10] Se assim prevalece seu lado conservador que zela pelas tradições da música brasileira, seu lado liberal [11] e humorístico[12] não poderia ficar de fora ao mencionar na epígrafe de seu manuscrito as "bundinhas", que é um par mínimo[13] de "bandinhas", que faz referência a um trocadilho que se popularizou com termos de música no Brasil.[14]

10- Análise do arranjo de "7 de Março"

O arranjo de "7 de Março" (Figura 14) respeitar a simplicidade composicional a que Hermeto se ateve nesta música. Foram dois os tipos nas 4 únicas interferências na partitura: (1) a inclusão da marca metronômica de semínima = 65, sinalizando para uma realização lenta desta valsa; (2) a inclusão de 3 sinais de arpejamento ascendente dos acordes **E-**$^{5-}$ (c.14), **A/F** (c.16) e **G**$^{-478}$ (c.19) e que sugerem um estilo mais contemplativo e onírico. Em relação à realização destas cifras, ao acorde de **E-**$^{5-}$ foram acrescentadas a 7ª, a 9ª e a 11ª, transformando-o no tipo X^{479}, muito comum na harmonia de Hermeto. Já no acorde **A/F**, o choque entre o Dó♮ da melodia e o Dó# (uma oitava diminuta) do acorde de Lá maior traz a sonoridade da mistura modal maior-menor.

Em relação à realização das cifras, foi também respeitada a predominância absoluta de colcheias ao longo de toda a melodia concebida por Hermeto. Assim, a textura em boa parte do arranjo é formada por um contraponto homofônico a duas vozes (a voz do compositor e a voz do arranjador), em que a mão esquerda do piano passeia explicitando a harmonia como um violão de 7 cordas do choro. Os acordes de mão esquerda, então, são esporádicos, como nas colcheias nas partes fracas dos tempos 1, 2 e 3 do c.3. Vez ou outra, a mão esquerda reduz seu ritmo para sequências de semínimas em acordes, como nos c.6-8, 11, 14, e 17-19 ou para a mínima pontuada no c.19, que marca o do arranjo de "7 de Março". Para evitar a perda

[9] O termo "hermetismos pascoais" faz parte da letra da música "Podres Poderes" (1984), de Caetano Veloso, e se refere às complexidades para se perceber a riqueza dos sons e o estilo inconfundível de Hermeto.
[10] De acordo com o Instituto Moreira Salles, "Rosa", escrita por Pixinguinha em 1917, recebeu letra apenas em 1937, dentro de uma polêmica que envolve dois possíveis coautores: Cândido das Neves ou Octávio de Souza.
[11] No seu prefácio no "Calendário dos Som", Hermeto escreveu à mão: "... que as pessoas se unam cada vez mais, sem qualquer tipo de preconceito" (Pascoal, 2000, p.18).
[12] Sérgio Cabral (2000, p.12) narra que, cansado do tratamento que as gravadoras davam à sua obra, Hermeto "...recomendava a quem desejasse ter em casa suas músicas, que levasse um gravador para os seus shows".
[13] "Pares mínimos" são palavras em português que diferem entre si por apenas um som ou uma letra (Seara, Nunes e Lazzarotto-Volcão, 2011,p.76).
[14] No trocadilho, cuja pergunta é "Qual o menor grupo de música?", a resposta é "A bundinha, por que tem duas bandinhas e um *cujuntinho*".

do pulso dançante da valsa, ainda que lenta, as notas longas que fecham a quadratura das frases (mínimas pontuadas nos c. 4, 8 e 12; mínima no c.16), *voicings* a 2 ou mais vozes em colcheias em movimento contrário (c.4 e 8), ou em movimento paralelo (c.16), ou mesmo, só uma voz em colcheia (c.12), cujas notas foram escolhidas das respectivas cifras para explorar as alterações cromáticas das extensões dos acordes. Marcante no arranjo, o *rallentando* na Coda conduz a sequência final de acordes descendentes, já sem melodia, a um arpejamento reflexivo ascendente do último acorde.
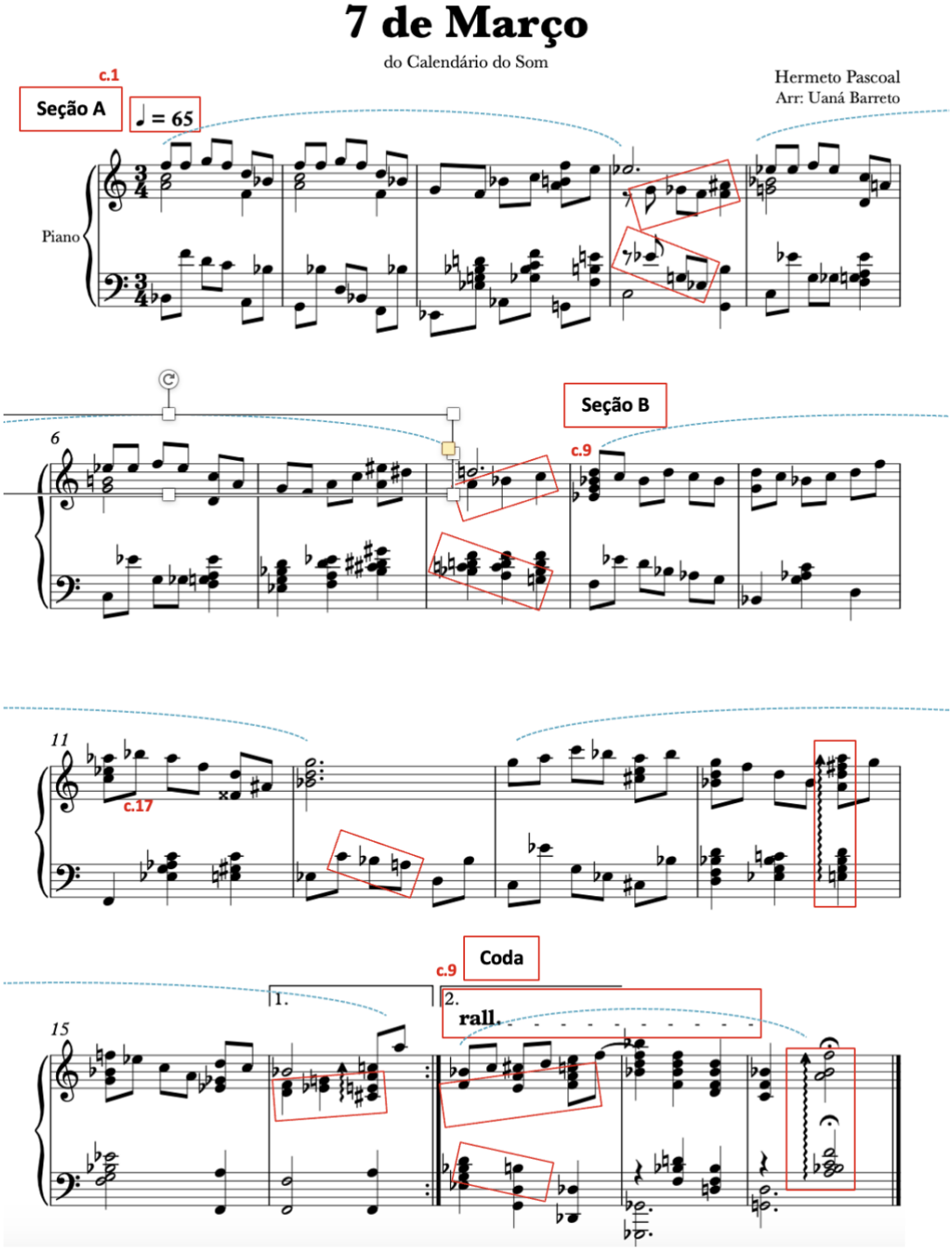


Figura 14 – Aspectos do arranjo para piano solo de Uaná Barreto em "7 de Março", de Hermeto Pascoal: acréscimos de tempo metronômico (c.1) e sinais de arpejo de acordes (c.14 e c.17), reforço da quadratura do fraseado (c.1-4, c.5-8, c.9-12, c.13-16), textura contrapontística homofônica predominante a 2 vozes, *voicings* de preenchimento do ritmo em colcheias nas cadências das notas longas da melodia principal (c.4, 8, 12 e 16).

10- Análise da gravação de "7 de Março"

Uma análise acústica e imagética utilizando a onda sonora, o espectrograma de áudio e fotogramas de vídeo de "7 de Março" (Figura 15a, 15b e 15c) revela diferenças importantes entre o arranjo e a performance, principalmente em relação à realização rítmica da forma **A - B**, que se repete (**A^1**, **A^2**, **B^1** e **B^2**) e é finalizada por uma **Coda**. A quadratura perfeita do fraseado permite comparar temporalmente a repetição literal das Seções e Sub-Seções. Assim, com a exposição e repetição da forma (nos moldes de casa 1 e casa 2), subdividimos "7 de Março" em unidades menores. Assim, temos 8 frases com 4 compassos cada, arranjadas em 2 períodos paralelos: **$a^{1'}$+$a^{1''}$** (formando **A^1**), **$b^{1'}$+$b^{1''}$** (formando **B^1**), **$a^{2'}$+$a^{2''}$** (formando **A^2**), e **$b^{2'}$+$b^{2''}$** (formando **B^2**).

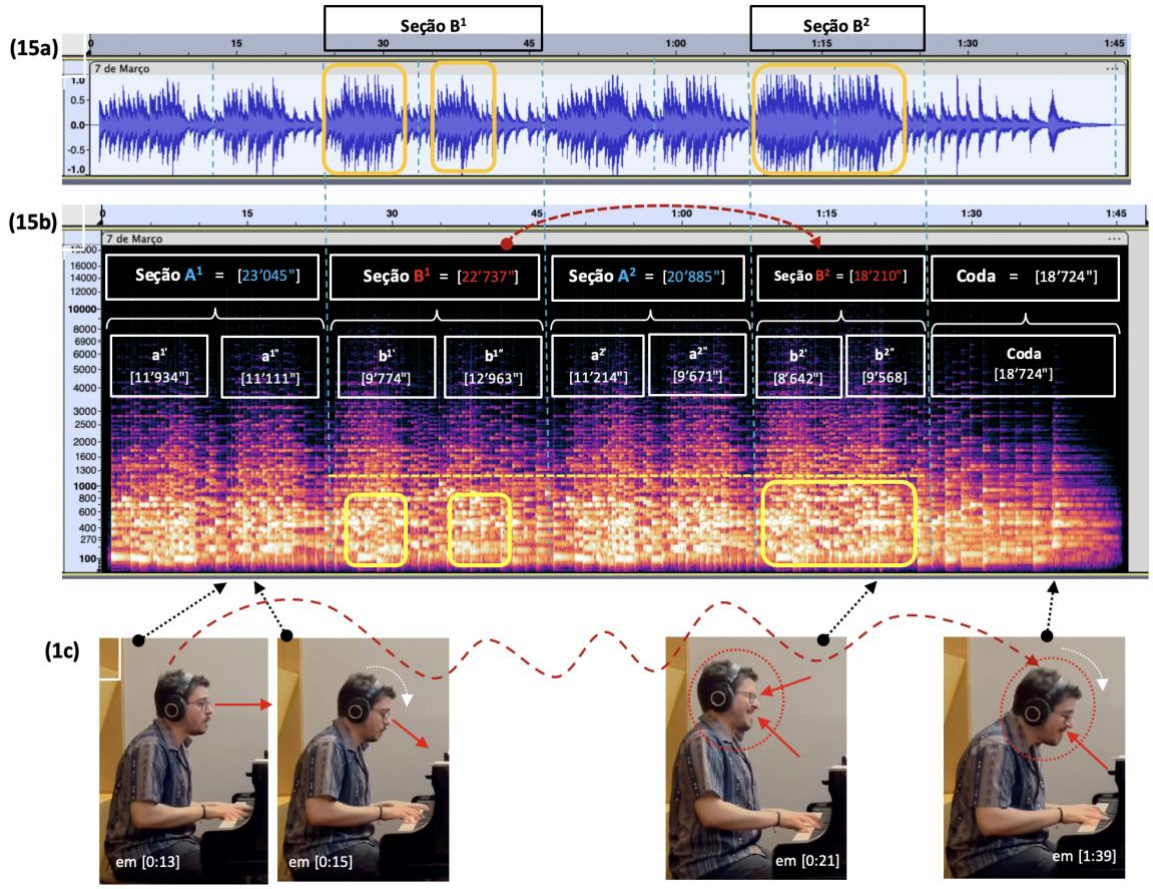


Figura 15 – A realização do manuscrito de "7 de Março", de Hermeto Pascoal, no arranjo e na performance de Uaná Barreto:
(15a) a onda sonora com a intensidade crescente da Seção B (de B^1 para B^2; em amarelo);
(15b) o espectrograma do áudio com a duração decrescente da Seção A (em azul) e da Seção B (em vermelho);
(15c) fotogramas do vídeo mostrando o movimento recorrente de tronco + cabeça e expressões faciais do intérprete.

Na Figura 15 acima, também comparamos as durações da exposição e da repetição. Em relação à **Seção A**, Se **A^1** dura [23'045"], ou seja, 23 segundos e 45 milissegundos, e **A^2** dura [20'885"], conclui-se que a repetição da **Seção A** foi mais rápida: exatamente [3'160"] mais curta do que a exposição. Este apressamento do tempo no nível macro da forma pode ser também observado em relação à **Seção B**, ainda de maneira mais marcante: como **B^1** dura [22'737"] e **B^2** dura [18'210"], a repetição foi ainda mais rápida que a exposição: durou exatamente [4'527"] a menos. Embora discreto, um aumento da intensidade também pode ser observado entre a exposição **B^1** e a repetição **B^2**, o que pode ser deduzido tanto pela área maior e mais densa

da onda sonora (em **amarelo** na Figura 15a), quanto pelo **amarelo** mais brilhante no espectrograma sonoro (Figura 15b).

Finalmente, ainda no nível mais amplo, a análise de um vídeo com a performance de "7 de Março" (Figura 15c), mostra a recorrência de um movimento corporal pendular do tronco e da cabeça do intérprete, que se aproxima e se afasta do piano (como nos trechos em [13'-15'] e, já próximo ao final, em [1'39"]). Esta análise imagética também mostra que expressões faciais, como o franzir do cenho, o fechar dos olhos e o retesar da boca, contribuem expressivamente na performance. Por exemplo, aparecem no cuidado para realizar um *rallentando* no terceiro tempo do c.21 (em [0'21"]) e, assim, conectar a **Seção A** com a **Seção B**. Em outro exemplo, estes gestos se repetem ao longo do grande *rallentando* ao longo de toda a **Coda**, seja como surpresa aos acordes *outside* no c.17 (E*b*-$^{7+9}$, G-$^{7+9}$, F/D*b*), seja no arpejamento do último acorde (c.19).

Já no nível micro da forma, podemos utilizar o espectrograma sonoro para medir a duração de cada nota e, assim, comparar trechos em relação à manutenção, alargamento ou apressamento do andamento, o que é um dos principais recursos expressivos do piano, que não dispõe de efeitos como o *vibrato* e *portamento*. Assim, podemos avaliar em que momentos o estilo *rubato* de performance se torna mais evidente em relação à marca metronômica de semínima = 65, escolhida pelo arranjador. A Figura 16 mostra todas as Seções (**A1**, **A2**, **B1**, **B2**, **Coda**) e Sub-Seções (**a1'**, **a1''**, **b1'**, **b1''**, **a2'**, **a2''**, **b2'** e **b2''**) de "7 de março", com as principais ocorrências onde a m.m. (marca metronômica) média cai (em **vermelho**) ou aumenta (em **verde**) significativamente.

Tomando a figura de colcheia como referência, pois é a menor subdivisão do tempo na música, além de ser o seu ritmo motriz, podemos medir no espectrograma a duração em segundos e milissegundos de cada metade de cada 1 dos três tempos dos compassos da métrica 3/4. Assim, podemos perceber onde estão as colcheias mais lentas (em **vermelho**) e as colcheias mais rápidas (em **verde**) da performance (Figura 16). Podemos concluir que, de uma maneira geral, o *rubato* na **Exposição** e na **Coda** retem o andamento (especialmente nas Sub-Seções **a1'**, **b1''** e **b2''**, e em toda a **Coda**) previsto no arranjo, ao passo que o *rubato* na **Repetição** apressa o andamento (especialmente nas Sub-Seções **a2''** e **b2'**). Isto revela uma estratégia de de performance para evitar monotonia para o ouvinte na repetição literal da forma, tornando-a mais movimentada do que a Exposição que, assim, soa mais reflexiva.

	Exposição						Repetição						
Nº compasso	**c.1**	c.1	c.5	**c.9**	c.9	c.13	**c.1**	c.1	c.5	**c.9**	c.9	c.13	**c.17**
Seção	**A1**			**B1**			**A2**			**B2**			**Coda** rall.
Sub-Seção		(**a1'**	a1'')		(b1'	**b1''**)		(a2'	**a2''**)		(**b2'**	**b2''**)	
m.m. média	63	**60**	65	65	74	**56**	**70**	64	**75**	**70**	**83**	**56**	**29**
dur. média da ♪ em seg.	0,480	0,497	0,462	0,474	0,407	**0,540**	0,436	0,468	0,403	0,446	**0,360**	**0,532**	**1,040**
♪ mais longa em seg.		**0,720**											**1,328**
♪ mais curta em seg.											**0,308**		

Figura 16 – Alargamento (Seção A1 e Seção B1) e apressamento (Seção A2 e Seção B2) do andamento nos níveis macro e micro da forma de "7 de Março", de Hermeto Pascoal, na performance de Uaná Barreto.

Afunilando ainda mais o foco sobre a realização rítmica individual de cada nota (Figura 17), selecionamos os compassos dos trechos mais contrastantes, que ocorrem no início da **Seção A1** (c.1), na **Seção B2** (c.9 e c.10 da repetição) e na **Coda** (c.17 depois da repetição). No c.1 da **Seção A**, a colcheia mais longa foi a primeira nota da gravação, um Fá^5 (durando 0,720 segundos) e a nota mais curta foi o Sol^5 (durando 0,412 segundos). Na **Seção B2**, que é a sub-seção mais rápida de toda a gravação, a notas mais rápidas foram um Ré^5 no c.9, e um Si*b*^{4} no c.10, ambas durando 0,308 segundos. Na **Coda**, no antepenúltimo compasso da música (c.17), a colcheia mais curta durou 0,617 segundos (mais do que a maioria das colcheias da música) e a colcheia mais longa durou 1,328 segundos (muito mais do que todas as todas as outras colcheias, e maior mesmo que algumas semínimas da performance), o que reflete o *rallentando* que o arranjador acrescentou ao manuscrito de Hermeto e seu espírito de "... sempre variar, nunca se repetir".

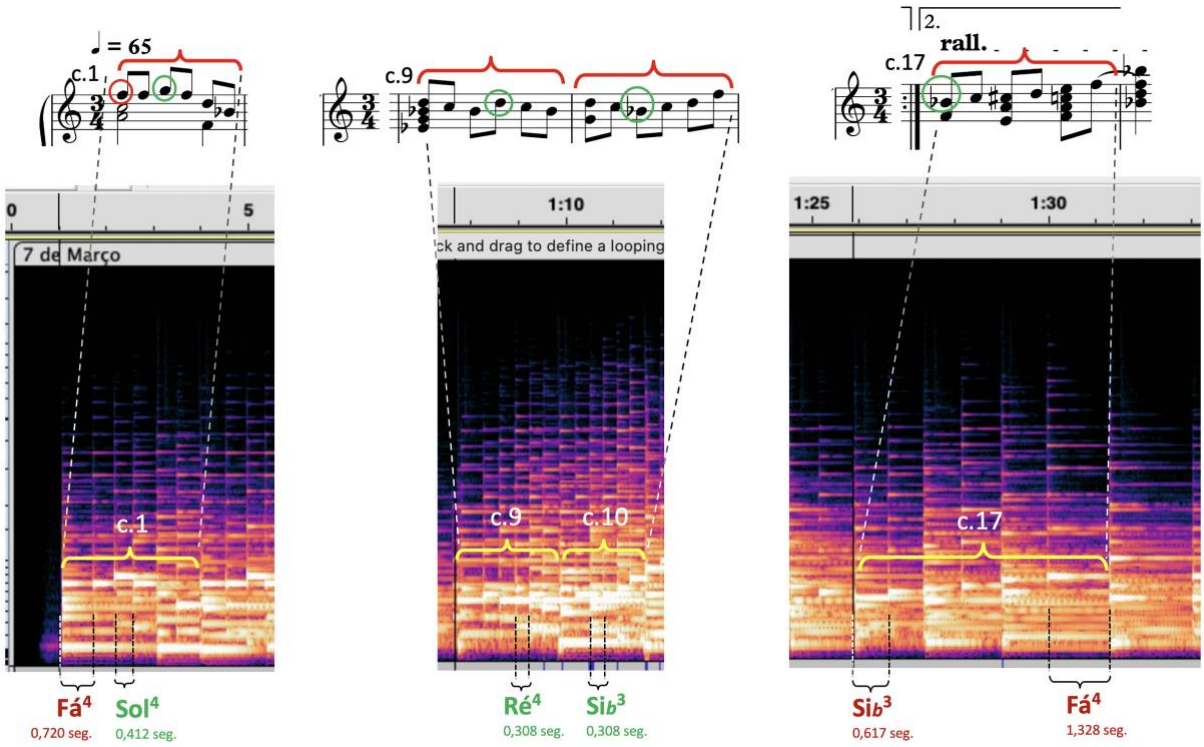


Figura 17 – O Estilo *rubato* em "7 de Março", de Hermeto Pascoal, no arranjo e performance de Uaná Barreto: maiores e menores colcheias no início (c.1), no meio (c.9-10) e no final (c.17) da performance.

10- Conclusão

Os 3 estudos de caso apresentados neste artigo nos ajudam a reconhecer um pouco do estilo composicional intuitivo de Hermeto nas *leadsheets* com melodias cifradas, nas quais verificamos especialmente (1) os padrões de forma AB e ABA com repetições, (2) a utilização de acordes motívicos que recorrem com muita frequência, (3) a utilização de cifras de acordes compostos (também chamados de "cifrados das mãos"), (3) jogos rítmicos que inspiram arranjos com polifonias e polirritmias, (4) fontes de inspiração programática que aparecem subliminarmente em palavras e frases nos manuscritos e remetem aos seus valores, afetos e história de vida, e (5) procedimentos composicionais, gêneros e estilos ecléticos que moldam o que ele mesmo chama de "música universal".

A epígrafe do manuscrito de "2 de Janeiro" fala de "magias harmônicas e melódicas", o que sugere a filosofia generativa de Hermeto Pascoal no seu processo composicional: a "mãe-harmonia" com o "pai-ritmo" gerando "filhos-tema". De fato, a análise mostrou índices deste cenário programático logo nos dois primeiros compassos da música, com a apresentação de 3 motivos que, como num quebra-cabeça de montar, vão sendo justapostos em diversas ordens, para criar as melodias sincopadas da **Seção A**, que lembram compositores do surgimento do choro no final do século XIX. Mas Hermeto reserva um quarto motivo, típico da virtuosidade dos chorinhos, para imprimir seu toque de modernidade na **Seção B** da música: um ritmo harmônico dobrado (4 cifras por compasso) e uma sequência melódica modulante de tons menores que passeia por 5 bemóis (Si*b* menor) antes de repousar sem bemol algum (Lá menor). E após uma quadratura perfeita em 16 compassos, ele finaliza "2 de Janeiro" inusitadamente, deixando no ar, sem apoio, uma semicolcheia no fim do último compasso.

O estilo eclético da música universal de Hermeto Pascoal em "28 de Fevereiro" pode ser apreciado na epígrafe do manuscrito, que mistura "forró" com "música erudita" e "rio com cachoeira". Do "forró", temos uma alusão ao gênero baião e uma citação da música homônima. Da "música erudita", temos harmonias complexas, o jogo de polirritmia entre os padrões binário e ternário, e contornos melódicos pouco comuns na música popular. Do "rio com cachoeira", temos uma extensa citação da seresta "Peixe vivo".

A epígrafe de "7 de Março" fala das "bandinhas de música das cidades do interior" e reflete o respeito e a admiração de Hermeto Pascoal por esta tradição musical brasileira bi-centenária, considerando estes grupos instrumentais verdadeiras "fontes cristalinas de música". Assim, podemos ver, no manuscrito, reminiscências de antigas serestas e valsas-choro, como o arpejo e o cromatismo de "Rosa", canção que foi central para imortalizar seus compositores. "7 de Março" também reflete uma escrita mais conservadora, com sua quadratura perfeita em 4 frases com 4 compassos cada, as quais cadenciam ritmicamente em notas longas (mínimas pontuadas ou mínima).

Nos arranjos das 3 músicas, além de criar acompanhamentos para a mão esquerda e, vez ou outra, uma segunda voz para a mão direita, o segundo autor fez poucas interferências nos manuscritos, incluindo apenas: (1) andamentos metronômicos; (2) poucas mudanças agógicas (*cedendo*, *a tempo* e *rall*. em "28 de fevereiro", e *rall*. em "7 de março"); (3) alguns ornamentos (grupetos em "2 de janeiro"); (4) alguns sinais de articulação (*staccatos* em "2 de janeiro"); (5) acréscimo na forma para enfatizar o inesperado final proposto por Hermeto (3 compassos a mais no final de "2 de janeiro"). Estes arranjos, que traduzem os manuscritos para a linguagem do piano solo, buscam enfatizar os índices composicionais de Hermeto revelados pela análise das três músicas do "Calendário do som". Em "2 de Janeiro", o arranjo enfatiza as harmonias cromáticas do jazz e o molho da síncope brasileira do choro, num hibridismo interamericano que reforça o conceito hermetiano de "música universal". Em "28 de Fevereiro", o arranjo enfatiza as ambiguidades possíveis no 3/4 do manuscrito, oscilando entre as insinuações das métricas binária e ternária ao redor dos agrupamentos das 12 semicolcheias de cada compasso. Em "7 de Março", o arranjo manteve a atmosfera nostálgica e ingênua de tempos antigos, espelhando o ritmo recorrente de colcheias da melodia em praticamente em toda a linha do baixo e, mesmo, em acordes, manteve uma textura basicamente homofônica. Assim, evitou-se complexidades contrapontísticas, exceto nas notas longas ao final de cada frase de 4 compassos, onde foram criados voicings, sempre em colcheias, para interconectar 4 frases que compõe a música.

Finalmente, as gravações das músicas pelo segundo co-autor deste artigo revelam práticas de performance que não estão notadas nos arranjos, especialmente a duração das notas e pausas. Esta abordagem mais livre

do tempo, tanto no nível micro de cada nota quanto no nível médio das frases e macro das seções formais, preservam a estética de Hermeto Pascoal de não se repetir, seja de performance para performance, seja de gravação para gravação. O único vídeo disponível para as análises permitiu ver que a linguagem corporal do coautor em "7 de março" também sublinhou a realização rítmica, cujo movimento pendular de se aproximar e se afastar do piano, junto com a expressão de músculos faciais foi utilizada expressivamente para conectar as **Seções A** e **B** e rarefazer a **Coda**, além do que está notado no arranjo. Esperamos que estas análises com 3 fontes primárias cada (manuscrito, arranjo e gravação) possam inspirar novos estudos sobre o "Calendário do som".

7- Referências de Texto

Abreu, Felipe José; Diz, Victor; Alefe, Wandrian; Freire, Sérgio. 2024. Uma abordagem para o uso de acordes na música de Hermeto Pascoal: ferramentas tecnológicas aplicadas ao tema #143 do Calendário do Som. *Anais do 34º Congresso da ANPPOM*. Salvador: UFBA.

Araújo, Fabiano; Borém, Fausto. 2013a. A Harmonia tonal se Schoenberg: uma proposta para a análise, realização e composição de lead sheets. *Per Musi*, nº 28 (novembro). Belo Horizonte: UFMG: p.35-69. In: https://periodicos.ufmg.br/index.php/permusi/article/view/39477

Araújo, Fabiano; Borém, Fausto. 2013b. Variação progressiva de Schoenberg em Hermeto Pascoal: Análise e realização de duas lead sheets do Calendário do Som. *Per Musi*, nº 28 (novembro). Belo Horizonte: UFMG: p 1-26. In: https://periodicos.ufmg.br/index.php/permusi/article/view/39561

Borém, Fausto. 2023. *Extraction, analysis, and application of quantitative data in the mAAVm (Method for the Analysis of Audios and Videos of Music)*. Belo Horizonte, Brazil: UFMG. 1-8. (Research Project developed at Schullich School of Music, McGill University).

Borém, Fausto. 2018. *mAAVm: um Método de Análise de Áudios e Vídeos de Música e suas Ferramentas*. Belo Horizonte: UFMG (Research projet approved by CNPq), 1-28.

Borém, Fausto. 2016. MaPA e EdiPA: duas ferramentas analíticas para as relações texto-som-imagem em vídeos de música. *Musica Theorica*, v.6. Salvador: TeMA (Associação Brasileira de Teoria e Análise Musical), 1-37. In: https://doi.org/10.52930/mt.v1i1.8

Borém, Fausto; Araújo, Fabiano. 2010. Hermeto Pascoal: experiência de vida e a formação de sua linguagem harmônica. *Per Musi*, nº 22. Belo Horizonte: UFMG. p.22-43. In: https://www.scielo.br/j/pm/a/mNYpgJT3xRKRFpvJmDNsZwh/abstract/?lang=pt

Borém, Fausto; Rodrigues, Mauro. 2026a. "Esta é uma Eterna Noite". *Per Musi*. v.27, p.1-25. Belo Horizonte: UFMG.

Camacho, Vania Claudia da Gama. 2004. As Três Cantorias de Cego para piano de José Siqueira: um enfoque sobre o emprego da tradição oral nordestina. *Per Musi*. v.9, p.66-78. Belo Horizonte: UFMG.

Collura, Turi. *O Piano Brasileiro: Método Progressivo*. Vitória, ES: Terra da Música, 2025.

Hutchinson, Robert. 13.5 The Double period. 2026. *Music Theory for the 21rst-Century Classroom.* Tacoma, Washington, EUA: University of Puget Sound.

In: https://musictheory.pugetsound.edu/mt21c/DoublePeriodForm.html

Marques, André. *Linguagem rítmica e melódica dos ritmos brasileiros: Baião, Jongo e Maracatu*. Sorocaba, 2028. 185p.

Pascoal, Hermeto; Abreu, Felipe José. 2023. *Hermeto, você acaba de fazer 87 anos*. Entrevista de Hermeto Pascoal a Felipe José Abreu no Quality Hotel Pampulha em 24 de junho de 2023, Belo Horizonte.

Santos Neto, Jovino. 2018. Notes from the Jabour School: Multidimensional harmonic models for improvisation, composition and arrangement from Hermeto Pascoal's Grupo in Rio de Janeiro. 30 de maio. *Ethnomusicology Review.* Los Angeles; UCLA. In: https://shorturl.at/tjOx5

Rodrigues, Mauro; Borém, Fausto. 2026a. De-"cifrando" uma música inédita de Hermeto Pascoal: *insight* e formatividade em tempo real na composição de "Esta é uma Eterna Noite". *Per Musi*. v.27, p.1-25. Belo Horizonte: UFMG.

Seara, Izabel Christine; Nunes, Vanessa Gonzaga; Lazzarotto-Volcão, Cristiane. 2011. *Fonética e Fonologia do Português Brasileiro, 2º Período*. Florianópolis: LLV/CCE/UFSC.

Siqueira, José de Lima. 1981. *Sistema modal na música folclórica do Brasil*. João Pessoa: Secretaria de Educação e Cultura - Diretoria geral de cultura.

8- Referências de Partituras

Barreto, Uaná; Pascoal, Hermeto. 2026. *2 de Janeiro.* Arranjo de Uaná Barreto para piano solo a partir do manuscrito original de Hermeto Pascoal em "O Calendário do Som". Natal: Edição do arranjador (Partitura eletrônica do arranjador).

Barreto, Uaná; Pascoal, Hermeto. 2026. 28 *de Fevereiro*. Arranjo de Uaná Barreto para piano solo a partir do manuscrito original de Hermeto Pascoal em "O Calendário do Som". Natal: Edição do arranjador (Partitura eletrônica do arranjador).

Barreto, Uaná; Pascoal, Hermeto. 2026. 7 *de Março*. Arranjo de Uaná Barreto para piano solo a partir do manuscrito original de Hermeto Pascoal em "O Calendário do Som". Natal: Edição do arranjador (Partitura eletrônica do arranjador).

Borém, Fausto; Pascoal, Hermeto. *Esta é uma eterna noite: arranjo para contrabaixo*. Arranjo de Fausto Borém da linha do baixo a partir do arranjo para flauta, teclado e contrabaixo de Mauro Rodrigues, partir do original de Hermeto Pascoal. Belo Horizonte: UFMG (partitura manuscrita do arranjador).

Cabral, Sérgio. Hermeto Pascoal: um caso à parte. Apresentação do livro "Calendário do Som". São Paulo: Instituto Cultural Itaú, p.11-15.

Pascoal, Hermeto. *2 de Janeiro de 1997.* 1997a. Manuscrito de partitura no formato leadsheet no livro "O Calendário do Som". Nota de Luiz Francisco de Assis Salgado, apresentação de Sérgio Cabral e prefácio de Hermeto Pascoal. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, p.216.

Pascoal, Hermeto. 28 *de Fevereiro de 1997.* 1997b. Manuscrito de partitura no formato leadsheet no livro "O Calendário do Som". Nota de Luiz Francisco de Assis Salgado, apresentação de Sérgio Cabral e prefácio de Hermeto Pascoal. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, p.273.

Pascoal, Hermeto. 7 *de Março de 1997.* 1997c. Manuscrito de partitura no formato leadsheet no livro "O Calendário do Som". Nota de Luiz Francisco de Assis Salgado, apresentação de Sérgio Cabral e prefácio de Hermeto Pascoal. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, p.280.

Pascoal, Hermeto. 1989. *Esta é uma Eterna Noite.* Manuscrito no formato de leadsheet com giz de cera sobre cartolinas brancas. Belo Horizonte: acervo de Mauro Rodrigues. (Partitura musical manuscrita com 6 páginas)

Pascoal, Hermeto. 2000. *O Calendário do Som*. São Paulo: Instituto Cultural Itaú (Livro com 414 páginas e 366 partituras manuscritas compostas em 1996 de 1997).

Pascoal, Hermeto; Araújo, Fabiano. 2013a. 23 de Junho de 1996 do Calendário do Som (2000): lead sheet de realização usada no CD Calendário Do Som - 9 Dias (2010). *Per Musi*, nº 28 (novembro): 97-98. In: https://periodicos.ufmg.br/index.php/permusi/article/view/39562

Pascoal, Hermeto; Araújo, Fabiano. 2013b. 9 de Junho de 1997 do Calendário do Som (2000): lead sheet de realização usada no CD Calendário Do Som - 9 Dias (2010)". *Per Musi*, nº 28 (novembro): 100-101. In: https://periodicos.ufmg.br/index.php/permusi/article/view/39564

Pascoal, Hermeto; Borém, Fausto; Souza, Pablo. 2026. 22 de Junho: arranjo para contrabaixo acústico com arco e em pizzicato. Partituras publicadas no artigo "Homenagem ao nascimento, vida e morte de Hermeto Pascoal: um arranjo idiomático de 22 de junho para contrabaixo acústico". *Per Musi*, nº 28 (novembro): p.11, p.17.

Pixinguinha; Neves, Cândido das; Souza, Octávio de. 1937. *Rosa*. Instituto Moreira Salles. In: https://pixinguinha.com.br/discografia/rosa/

Rodrigues, Mauro; Pascoal, Hermeto. 2026a. *Esta é uma Eterna Noite: partitura para trio de flauta, teclado e contrabaixo.* Edição de Performance com realização musical para flauta, teclado e contrabaixo de Mauro Rodrigues a partir do manuscrito original de Hermeto Pascoal. Belo Horizonte: UFMG (edição eletrônica de partitura com 3 páginas).

Salgado, Luiz Francisco de Assis. 2000. *Às vésperas de completar sessenta anos...* Nota de apresentação do livro "Calendário do Som". São Paulo: Instituto Cultural Itaú, p.7.

9- Referências de Áudios e Vídeos

Barreto, Uaná; Pascoal, Hermeto. 2025. *Hermeto Pascoal - 2 de janeiro (do Calendário do som) (Uaná Barreto, arr. e piano).* Gravação em áudio de Uaná Barreto (arranjo e piano solo) com 1 minuto e 10 segundos do arranjo para piano solo a partir do original em "O Calendário do Som", postado por Instituto Piano Brasileiro - IPB em 14 de maio de 2025. Edição de vídeo de Douglas Passoni de Oliveira; curadoria de Alexandre Dias. In: https://youtu.be/gLyQ693v5Co?si=ZrKreHarkntl4cd7

Barreto, Uaná; Pascoal, Hermeto. 2026. *Hermeto Pascoal - 28 de fevereiro (do Calendário do som) (Uaná Barreto, arr. e piano)*. Gravação em áudio de Uaná Barreto (arranjo e piano solo) com 2 minutos e 10 segundos do arranjo para piano solo a partir do original em "O Calendário do Som", postado por Instituto Piano Brasileiro - IPB em 21 de janeiro de 2026. Edição de vídeo de Douglas Passoni de Oliveira;

curadoria de Alexandre Dias.
In: https://youtu.be/7YSMkUzt2ps?si=iruuNxGtpII6fqOA

Barreto, Uaná; Pascoal, Hermeto. 2026. *Hermeto Pascoal - 7 de março (do Calendário do som) (Uaná Barreto, arr. e piano)*. Gravação em áudio com 1 minuto e 52 segundos de Uaná Barreto (arranjo e piano solo) a partir do original de Hermeto Pascoal em “O Calendário do Som”, postado por Instituto Piano Brasileiro - IPB em 6 de abril de 2026. Edição de vídeo de Douglas Passoni de Oliveira; curadoria de Alexandre Dias.
In: https://youtu.be/hdA9taiD2jc?si=f1SdRQM7arSYSDRX

Barreto, Uaná; Pascoal, Hermeto. 2026. *Uaná Barreto, piano | 7 de Março, do Calendário do Som {Hermeto Pascoal}*. Gravação em vídeo postado port Uaná Bareto, com 1 minuto e 48 segundos do arranjo para piano solo a partir do original manuscrito em “Calendário do Som”. Natal: UFRN.
In: https://www.youtube.com/watch?v=Oj5r5gNnPJw

Rodrigues, Mauro; Borém, Fausto; Pascoal, Hermeto. 2026b. *Esta é uma Eterna Noite: gravação para trio de flauta, teclado e contrabaixo.* Vídeo com 2 minutos e 41 segundos com Mauro Rodrigues (flauta, teclado, transcrição, edição), Fausto Borém (contrabaixo), Hermeto Pascoal (composição), a partir de Edição de Performance Mauro Rodrigues. Belo Horizonte: UFMG. In: https://youtu.be/qK_e33JSU-g?si=Njmp0a-p09F9vtDH