



Forró com jazz: convivência e fricção de duas musicalidades em uma obra de Hermeto Pascoal

COMUNICAÇÃO

Renato Michelin Sanches de Oliveira Borghi
Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)
renatoborghi@gmail.com

Resumo: O presente trabalho busca entender, através da análise melódica e harmônica da obra “Forró em Santo André” de Hermeto Pascoal, aspectos da concepção estética deste músico, caracterizada pela *mistura* de elementos musicais derivados de musicalidades distintas, incorporadas pelo compositor em sua trajetória de vida. O modalismo nordestino será analisado através da definição de Tiné (2008), e a relação entre o modalismo melódico e a harmonização não-funcional será abordada utilizando o conceito de *fricção de musicalidades* (PIEDADE, 2013).

Palavras-chave: Modalismo. Harmonia não-funcional. Fricção de musicalidades. Musicologia popular. Hermeto Pascoal.

Forró and jazz: Coexistence and Friction of Two Musicalities in a Piece by Hermeto Pascoal

Abstract: This work seeks to understand, through the melodic and harmonic analysis of the piece “Forró em Santo André”, by Hermeto Pascoal, aspects of his aesthetic conception, characterized by the mixture of musical elements derived from distinct musicalities, incorporated throughout his lifetime. The Brazilian northeastern modalism will be analyzed using the definition by Tiné (2008), and the relationship between melodic modalism and non-functional harmonization will be approached using the concept of friction of musicalities (PIEDADE, 2013).

Keywords: Modalism. Non-Functional Harmony. Friction of Musicalities. Popular Musicology. Hermeto Pascoal.

1. Apresentação da pesquisa

O presente texto constitui uma apresentação de resultados de uma pesquisa realizada no âmbito do programa de Mestrado em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), orientada pelo Prof. Dr. Paulo José de Siqueira Tiné. Este trabalho, intitulado *Nordestino e universal: modalismo melódico e harmonia não-funcional em dois cadernos de leadsheets de Hermeto Pascoal* (BORGHI, 2020), tem como intuito buscar a relação estabelecida nas obras de Hermeto Pascoal entre o modalismo melódico tradicional nordestino e a harmonização destas melodias utilizando processos não-funcionais derivados da saturação de acordes advindos do jazz pós-bebop das décadas de 1950 e 1960, e, a partir dessa relação, um entendimento da mistura de tudo que constitui a proposta estética de Hermeto Pascoal.

Hermeto Pascoal, em sua vasta obra – com mais de 1200 composições arquivadas por Jovino Santos Neto, pianista de seu grupo de 1977 até 1993 (COSTA-LIMA NETO, 1999, p. 14), acrescentadas das que compôs após esse período – constrói melodias com características



modais com frequência, harmonizando-as de diversas formas. Consideramos que existem harmonizações de tipo modal (TINÉ, 2008), seja sobre um acorde, como na seção A de “O ovo” (gravada no disco *Quarteto Novo*, de 1967), um baixo ostinato, como em “Arrasta-pé alagoano” (gravada no disco *Cérebro Magnético*, de 1980) ou um vamp modal, como em “Forró Brasil” (gravada no disco *Ao Vivo em Montreux*, de 1979); e harmonizações de tipo tonal, como na seção B da já citada “O ovo”, ou híbrido tonal-modal, como na seção A de “Vale da Ribeira” – não gravada por Hermeto Pascoal, mas executada frequentemente ao vivo por seu grupo e transcrita por Jovino Santos Neto em *Tudo é Som* (SANTOS NETO, 2001). Também ocorre um tipo de harmonização que é definida de diversas formas por distintos autores, sendo considerada como polimodal não funcional ou poliacordal, de acordo com COSTA-LIMA NETO (1999), ou ainda utilizando os conceitos de tonalidade expandida, flutuante e suspensa seguindo o pensamento harmônico schoenberguiano explicitado por COSTA (2006). Sobre este último tipo de harmonização se concentra esta pesquisa.

Porém, sobre esse critério para o recorte foi necessário definir um corpus sobre o qual realizar as análises. Dado que o foco da análise está na relação entre melodia e harmonia, decidimos trabalhar sobre o formato *leadsheet*, já que este condensa a informação melódica e harmônica de maneira simples e clara, e para isso contamos com a presença de dois cadernos de partituras de Hermeto editados por Jovino Santos Neto (SANTOS NETO, 2001 e 2006). Porém, devido às distintas possibilidades de realização dos acordes cifrados (e também para corroborar a correção dos mesmos), decidimos realizar as análises sobre as obras presentes nos citados cadernos de partituras que tenham sido gravadas por Hermeto Pascoal e seu grupo, cotejando a partitura em *leadsheet* com os fonogramas. Utilizando estes critérios, foram selecionadas seis obras para análise na minha pesquisa de mestrado; neste artigo nos debruçamos sobre a análise de “Forró em Santo André”, presente no caderno de partituras *Hermeto Pascoal: 15 scores* (SANTOS NETO, 2006) e gravada no disco *Ao vivo Montreux Jazz* (PASCOAL, 1979). Esta obra também foi gravada, em versão com letra, por Glorinha Gadelha em *Segredos da Palavra Manhã* (1983).

“Forró em Santo André” tem a indicação na partitura de “1st x as xote, 2nd x as baião”. Ainda assim, somente a seção A é executada por Hermeto Pascoal e Grupo como xote; já na seção B a bateria acompanha com um ritmo de baião dobrado, e a partir da seção C o andamento é acelerado e a composição é reexposta integralmente no ritmo de baião. A seção de improvisos de “Forró em Santo André” ocorre sobre um vamp modal dórico de três acordes, e é bastante longa na gravação do disco *Ao vivo Montreux Jazz*, ocupando aproximadamente 5 minutos dos 7:31 de duração que tem a gravação. Logo dos improvisos, não ocorre reexposição



do tema, sendo tocada somente a melodia que corresponde à seção D por três vezes; um pequeno momento de free jazz encerra a gravação.

2. O modalismo nordestino em Forró em Santo André

Considerando a definição proposta por Paulo Tiné em sua tese *Procedimentos modais na música brasileira: do campo étnico do Nordeste ao popular da década de 1960* (2008), partimos agora para a análise da melodia de “Forró em Santo André”.

(...) podem-se definir alguns procedimentos que, por assim dizer, seriam “modalizadores”, ou seja, que efetivamente fazem uma melodia ser modal. O principal deles aqui seria o do traço cadencial apontados nos finais de frase aqui analisadas. São eles que, em última análise, apontam para uma centralidade diatônica (pura ou híbrida) que, nesse caso, não pode conter a sensível como tal. (TINÉ, 2008, p. 148)

A melodia de “Forró em Santo André” está composta de quatro seções distintas. Como observamos na figura 1, as duas primeiras seções estão construídas sobre o quinto modo diatônico híbrido, o mixolídio com quarta aumentada¹, apresentando uso de arpejos, repetições de notas e os traços cadenciais 6+1+3 (na primeira casa de A), 6+1 (na segunda casa de A e de B) e #4-3 (na segunda casa de B). Já na segunda casa de B, temos a aparição do arpejo da segunda do modo (Dó maior com sétima menor), anunciando a seguinte seção, que terá caráter modulatório através do uso de movimentos paralelos.

Na seção C, o uso de arpejos maiores com sétima menor em movimento paralelo de segundas maiores ascendentes leva a uma desestabilização do centro tonal, com o uso sucessivo dos arpejos de Dó maior com sétima menor, Ré maior com sétima menor e Mi maior com sétima menor (c. 13-15). O arpejo de Sol maior com sétima menor dá lugar à passagem mais ambígua da obra, com a alternância dos arpejos de Sol maior com sexta maior e Si bemol maior com sexta maior (c. 19-20), sugerindo uma tonalidade flutuante entre Sol e Si bemol.

Esta ambiguidade dá lugar a uma nova seção, construída sobre o 2º modo diatônico puro, o modo de Dó dórico. Nesta seção, as semicadências apresentam final 5-3, enquanto a cadência final utiliza o movimento 1+3. Construída na forma a-a-a’, é interessante notar como ocorre uma ampliação interválica na frase final, com um intervalo de sexta em lugar do intervalo de quinta usado anteriormente (c. 24-25).



The image shows a musical score for 'Forró em Santo André' in 2/4 time, featuring arpeggiated accompaniment. The score is divided into four sections labeled A, B, C, and D. Section A (measures 1-6) includes arpeggios and a first ending (6+1+3) leading to a second ending (+1). Section B (measures 7-11) features arpeggios and a trill (#4-3). Section C (measures 12-16) includes arpeggios from the second degree, trills above, and repeated notes. Section D (measures 17-22) features arpeggios, parallel movement of the sixth degree, and an amples interlude (Amp. int.).

Figura 1. Análise melódica de “Forró em Santo André”.

3. Procedimentos harmônicos e influências do jazz

Na harmonização de “Forró em Santo André” encontramos alguns dos procedimentos mais radicais de ampliação/dissolução da direcionalidade tonal entre as 6 obras analisadas em minha pesquisa de mestrado. Como observamos na figura 2, já na primeira seção A temos a utilização de acordes de regiõesⁱⁱ próximas como o VII grau menor, II grau maior com sétima menor e V grau maior com sétima maior, da região da dominante, e os acordes de empréstimo modal do V grau menor com sétima menor, –VI grau maior com sétima maior e –VII grau maior com sétima maior. Mas é na primeira casa (c. 5) que encontramos a aparição de um acorde muito mais distante, o +IV grau menor com sétima menor, relativo menor do relativo menor (VI/VI). Sua aparição isolada, assim como o movimento cromático do baixo, nos leva a supor que sua escolha foi orientada pela relação entre o contorno melódico da linha de baixos e sua relação com a melodia; a partir da escolha da nota do baixo, o acorde menor veio a completar a sonoridade daquele acorde, que sofre um movimento paralelo cromático para o próximo acorde, o V grau menor.

A seção A encontra-se claramente dentro do campo harmônico de Si bemol, tonalidade da melodia, ainda que bastante ampliado. É na seção seguinte onde começamos a ver uma ambiguidade do centro tonal, que antecipará o ocorrido com a linha melódica na seção C. Ainda que a melodia mantenha-se em Si bemol, a partir do movimento paralelo descendente de acordes dominantes (c.7) vemos o centro tonal flutuar para a tonalidade de Sol maior. Mesmo



que os acordes utilizados sejam bastante distantes, com o uso de duas tríades não-diatônicas sobre baixos diatônicos (c. 8), são as fundamentais dos acordes que nos dão a indicação do centro tonal. Tanto na casa 1 quanto na casa 2 da seção B vemos o uso de acordes em comum entre os dois campos, que possibilitam o regresso da tonalidade de Si bemol na repetição e no início da seção C.

As duas tríades não-diatônicas sobre baixos diatônicos merecem uma maior atenção de nossa parte. De acordo com Tiné, as tríades não-diatônicas sobre baixos diatônicos, também denominadas tríades estranhas, são encontradas nos campos harmônicos das escalas octatônica diminuta, menor harmônica, menor melódica e maior harmônica (TINÉ, 2014, p. 116-118). A primeira tríade (c. 8), de Dó sustenido maior com baixo em Ré (C#/D) configura um acorde diminuto com sétima maior, construído sobre o V grau de Sol. O segundo acorde, na verdade uma téttrade não diatônica sobre baixo diatônico, composto de um Fá sustenido maior com sexta com baixo em Dó (F#6/C) indicaria uma verticalização do modo lócrio, ou da escala alterada (7º modo da escala menor melódica) sem sua quarta diminuta; seu uso mais frequente por parte de Hermeto Pascoal nos inclina a compreender este acorde da segunda forma. Também vemos a resolução de um acorde dominante alterado um semitom acima (c. 9), dentro de uma sequência de movimento paralelo de acordes do mesmo tipo.

Na terceira seção C, quando a melodia sai da tonalidade de Si bemol para, através de movimentos paralelos, flutuar entre os campos de Si bemol e Sol, observamos uma harmonização relativamente mais simples, com ritmo harmônico menos denso e movimento paralelo simultâneo ao da melodia.

A §

Piano

VI VII^m
G^{m7} A^{m7}

I⁷ II⁷ I⁷ III III I
B^{b13} C¹³ B^{b13} D^{m7} D^{m/C} B^bma⁷

4 1. 2.

Pno.

IV II/V V^{maj} -VI^{maj} +IV^m V^m V/V^I V/V^I VI -VII^{maj}
E^bma⁷ G⁷sus⁴ F^{maj7} A^bma⁷ E^{m7} F^{m7} D/F[#] D/C G^{m7} A^bma⁷

7 **B** 1.

Pno.

I⁷ -VII⁷ VI⁷=I⁷ -VII⁷ V* IV* I II Im III⁷ +IV⁷ V
B^{b7} A^{b7} G⁷ F⁷ C[#]/D F[#]/C G/B A^{m9} G^{m9} B⁷(^{#9}) C^{#7}(^{#9}) D⁷(^{#9})

10 2.

Pno.

subV/-VI -VI=IV IV=II -VI=IV V^{m7}=III IV=II^{maj} -II=-VII^{maj}
E⁷sus⁴ E^bma⁷ C⁷sus⁴ E^bma⁷ D^{m9} C^{maj7} A^bma⁷

12 **C**

Pno.

I⁷ II⁷ III⁷ V/VII V/III
B^{b13} C¹³ D¹³ E¹³ A¹³ A⁷(^{b13})

17

Pno.

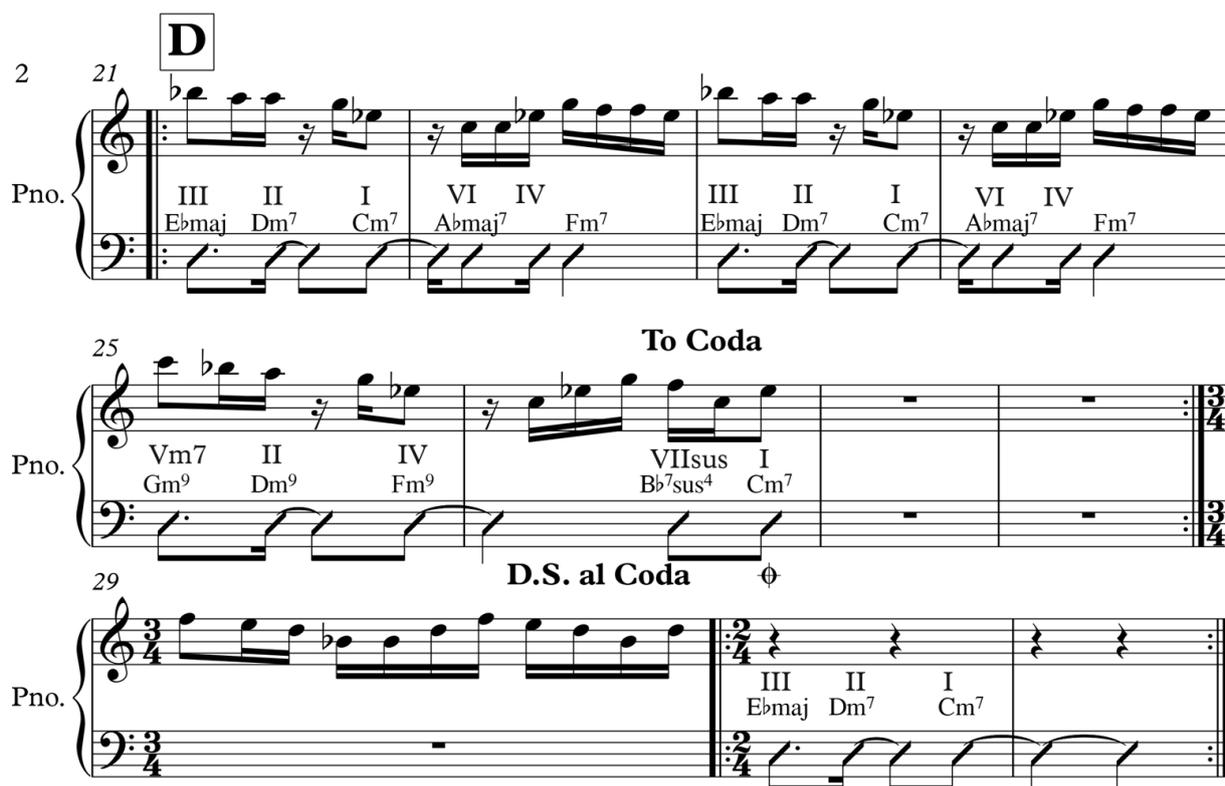
V/V^I VI⁷=I⁷ V^{m7} I⁷ I⁷ I⁷ I⁷=VII
D¹³ G¹³ D^{m9} G¹³ B^{b13} G¹³ B^{b13}

Figura 2. Análise harmônica de “Forró em Santo André”, c. 1-20.

Nesta seção, todos os acordes são do tipo maior com sétima menor e décima-terceira maior, à exceção do acorde de Lá maior com sétima menor e décima-terceira menor (A⁷b¹³, c.

16), que desce cromaticamente de sua décima-terceira maior (A13), e do acorde de Ré menor com sétima menor (Dm7, c. 18); em todos os compassos da seção, à exceção do compasso 16, o acorde corresponde exatamente ao arpejo executado na melodia. Assim, a ambiguidade que aparecia entre melodia (em Si bemol) e harmonização (em Sol) na seção anterior B é transladada para o interior da melodia, acompanhada sem divergências pela harmonização.

Como observamos na figura 3, na última seção D, vemos o estabelecimento de um novo centro tonal de Dó menor, em concordância com sua melodia. Nesta seção todos os acordes pertencem ao campo harmônico de Dó menor; apesar de o modo dórico ser utilizado na melodia, os acordes do VI, IV e VII graus correspondem ao campo harmônico da escala menor natural; somente o II grau menor com sétima menor (oriundo do campo da escala menor melódica ou do próprio modo dórico) inclui a nota Lá, sexta maior de Dó e nota característica do modo dórico. O vamp utilizado para a seção de improvisos (c. 30-31) consiste na repetição dos três primeiros acordes da seção D, formando uma progressão III II I em Dó menor.



21 **D**

Pno. III II I VI IV III II I VI IV
 Ebmaj Dm7 Cm7 Abmaj7 Fm7 Ebmaj Dm7 Cm7 Abmaj7 Fm7

25 **To Coda**

Pno. Vm7 II IV VIIsus I
 Gm9 Dm9 Fm9 Bb7sus4 Cm7

29 **D.S. al Coda** ϕ

Pno. III II I
 Ebmaj Dm7 Cm7

Figura 3. Análise harmônica de “Forró em Santo André”, c. 21-31.

O tratamento do ritmo harmônico em “Forró em Santo André” também merece nossa atenção. Desde seu uso como apoio à melodia na seção A, com uma rítmica que sugere a construção de um baixo com contorno melódico cantável e quase contrapontístico, vemos uma densificação na seção B, com caráter regular de um acorde por colcheia. A seção C, a mais ambígua na melodia, é também a de ritmo harmônico menos denso, com um acorde por



compasso até o compasso 18, onde este é duplicado para conter um acorde por semínima. Por último, na seção D temos o retorno da rítmica dos acordes como apoio da melodia, novamente formando uma linha de baixos melódica que contrasta com a melodia.

4. Relação entre notas da melodia e acordes em “Forró em Santo André”

Neste terceiro nível de análise, onde observamos a relação interválica entre as notas da melodia e os baixos dos acordes, verificamos algo que ocorre também em outras obras de Hermeto Pascoal analisadas nesta pesquisa de mestrado: o predomínio das notas de acorde em pontos de acento ou repouso melódico no início da obra, e a construção de uma curva em que a densidade dos blocos sonoros aumenta conforme a obra se desenvolve. Um procedimento de enfraquecimento da tonalidade que observamos de maneira recorrente nas obras de Hermeto Pascoal, e também em “Forró em Santo André”, é o que Paulo Tiné chama de saturação modal. Este autor define a saturação modal de um acorde como a presença de todas as notas de um modo na construção de um acorde, inclusive (e especialmente) as notas evitadas deste modo (TINÉ, 2014, p. 125). Assim, em um acorde-modo desse tipo, os intervalos de nona menor surgidos do empilhamento de terças, evitados em um contexto tonal, passam a ser fundamentais para a definição da sonoridade do modo; um acorde modal frígio conterà a nona menor e a décima-terceira menor, por exemplo.

De acordo com a figura 4, na primeira seção, temos somente um acorde saturado modalmente, o acorde de Fá menor com sétima menor (Fm7, c. 5). Ainda assim, esta nota é mantida na melodia, aparecendo inicialmente como sétima menor do acorde de Mi menor com sétima menor, e sua duração de apenas uma colcheia não permite que se escute claramente a verticalização do modo dórico resultante.

É na segunda seção, no entanto, onde vemos uma maior utilização de extensões; o acorde de Lá bemol maior com sétima maior da casa 2 da seção A (Abmaj7, c. 6) é o primeiro em ser claramente saturado, com as notas da melodia correspondendo à nona, décima-primeira aumentada e décima-terceira maior, realizando a verticalização do 4º modo diatônico puro, o modo lídio. O uso da nona aumentada e quinta diminuta no acorde de Si com sétima e nona aumentada (B7#9, c. 9) corresponde à verticalização da chamada escala alterada, sétimo grau da escala menor melódica. Além desses exemplos de saturação modal de acordes, também observamos o uso de extensões em momentos de acentuação, como as nonas aumentadas do compasso 9, nona menor no compasso 7, décima-terceira maior no compasso 7 e nona maior no compasso 10. Este uso mais intenso de extensões corresponde à seção onde se configura a

ambiguidade entre a tonalidade da melodia, em Si bemol, e o campo harmônico de Sol maior que a harmoniza.

A b7 5 11 1 1 3 4 3 9 1 3 b3 9 11 b3 9 3 5 #11

Piano

Gm7 Am7 Bb13 C13 Bb13 Dm7 Dm/C Bbmaj7

4 5 5 5 b7 7 5 7 9 b7 13 1 1 b3 9 #11 13

Pno.

Ebmaj7 G7sus4 Fmaj7 Abmaj7 Em7 Fm7 D/F# D/C Gm7 Abmaj7

B 1 1 3 9 b9 1 13 1 b5 b5 b7 b13 1 b7 5 11 b3 b3 #9 b5 #9 3 #9 1

Pno.

Bb7 Ab7 G7 F7 C#/D F#6/C G/B Am9 Gm9 B7(#9) C#7(#9) D7(#9)

10 b7 7 b7 9 4 5 5 1 b3 3 1 7 9 1 5 #11 3

Pno.

E7sus4 Ebmaj7 C7sus4 Ebmaj Dm9 Cmaj7 Abmaj7 Bb13

C

13 3 1 1 3 3 5 5 b7 5 1 1 3 3 5 5 b7 5 1 1 3 3 5 5 b7 3 3 9 9 1 1 b7 b7

Pno.

C13 D13 E13 A13 A7(b13)

17 3 1 3 5 b7 5 3 1 3 1 3 5 b7 5 b3 1 13 5 3 1 13 5 3 1 13 5 3 1 13 5 3 1

Pno.

D13 G13 Dm9 G13 Bb13 G13 Bb13

D 5 #11 5 11 b3 3 3 5 9 1 1 b7 5 #11 5 11 b3 3 3 5 9 1 1 b7

Pno.

Ebmaj Dm7 Cm7 Abmaj7 Fm7 Ebmaj Dm7 Cm7 Abmaj7 Fm7

Figura 4. Relação entre notas da melodia e baixos em “Forró em Santo André”, c. 1-24.

Porém, na terceira seção, onde a melodia incorpora a ambiguidade entre as tonalidades de Si bemol e Sol, vemos um retorno à predominância de notas do acorde na melodia, gerando assim blocos sonoros menos densos. Isto é consequência do acorde harmonizar o arpejo utilizado em cada caso, e consideramos que esta densidade sonora mais baixa, com menor quantidade de notas em simultâneo, colabora para a clareza da passagem, evidenciando os movimentos paralelos de acordes e de melodia.

A predominância de relações de nota de acorde entre a melodia e os baixos é repetida na quarta e última seção. Conforme a figura 5, somente o acorde de Sol menor com sétima menor (Gm7, c. 25) recebe uma extensão em posição acentuada, a décima-primeira justa. A nota final da composição corresponde à terça menor da tonalidade da seção (Dó menor); porém, na gravação de referência do disco *Ao vivo Montreux Jazz*, esta resolução não é mantida, dando lugar a uma pequena coda no estilo do free jazz, que por suas características de improvisação livre não aparece na transcrição feita por Jovino Santos Neto em *15 Scores* (SANTOS NETO, 2006).



Figura 5. Relação entre notas da melodia e baixos em “Forró em Santo André”, c. 25-28.

5. Fricção de musicalidades na obra de Hermeto Pascoal

O conceito de fricção de musicalidades, desenvolvido por Acácio Piedade (2013), nos parece útil para entender certos aspectos da estética de Hermeto Pascoal presentes na obra aqui analisada. Seguindo a Luiz Costa-Lima Neto (1999) e a Lúcia Pompeu de Freitas Campos (2006), consideramos que a estética madura de Hermeto Pascoal é um resultado do acúmulo de suas vivências musicais desde sua infância até a maturidade, *misturados* de maneira a realizar uma síntese pessoal dessas vivências. De acordo com o próprio Hermeto, “quando eu cheguei no Sul, eu fui juntando a música. A gente nunca fica fixo num estilo só, é uma mistura” (PASCOAL, 2005, apud CAMPOS, 2006, p. 81). Aplicamos aqui o conceito de *musicalidade* de Piedade, entendido como uma memória musical-cultural compartilhada por uma determinada comunidade, com seus elementos musicais sendo significados de maneira socialmente compartilhada e aprendida, tornando possível a comunicação entre integrantes de uma comunidade através da música (PIEADADE, 2013, p. 3).



Na trajetória profissional de Hermeto Pascoal, no entanto, este se viu exposto a uma série de musicalidades distintas. Seguindo a periodização proposta por Costa-Lima Neto (1999, p. 185-187), Hermeto incorporou as musicalidades nordestinas da banda de pifanos e trio de forró em sua infância (1936-1950), do choro, samba, maracatu, frevo, bossa-nova e jazz no princípio de sua carreira profissional (1950-1967), realizando uma primeira síntese no período do Quarteto Novo e dos festivais da canção (1967-1971), e complementando com a experiência com o jazz pós-bebop e *free jazz* no seguinte período (1971-1981), no qual encontramos a gravação de “Forró em Santo André”, chegando a desenvolver sua estética madura após a formação do seu grupo fixo (1981-1993). Seguindo ao conceito de “bi-musicalidade” de Hood, citado por Piedade (2013, p. 5), consideramos que Hermeto Pascoal se tornou uma espécie de *poliglota musical*, desenvolvendo uma estética que põe em jogo uma série de musicalidades oriundas de contextos distintos, às vezes de maneira simultânea. A recusa de Hermeto em definir sua estética em termos de um nacionalismo musical é sintomática desta *polimusicalidade*:

Quando eu dava um acorde bem moderno, as pessoas falavam criticando: acorde de jazz não pode. Mas não era acorde de jazz, era minha cabeça que estava querendo. A música é do mundo. Nós não somos donos dela. Querer que a música do Brasil seja só do Brasil, é como ensacar o vento e ninguém consegue ensacar o som. (COSTA-LIMA NETO, 1999, p. 44)

No entanto, as distintas musicalidades adquiridas por Hermeto em sua trajetória não deram como resultado uma estética homogênea, estável, onde os elementos musicais se misturam formando uma musicalidade nova – uma fusão. Seguindo novamente a Piedade (2013), para que ocorra uma fusão de musicalidades é necessário que os elementos de diversas origens se diluam a ponto de que os ouvintes pertencentes à comunidade, através de um processo de *esquecimento*, não sejam capazes de traçar sua origem. A *mistura* de Hermeto deixa clara a origem de seus elementos, como na obra que analisamos: uma melodia modal nordestina bastante típica convive com uma harmonização com acordes característicos do jazz e da bossa-nova, relacionados de maneira não-funcional e com um ritmo harmônico que sugere uma forma de contraponto entre o baixo e a melodia; seria esse então o terreno da *fricção de musicalidades*.

Esta fricção ocorre quando duas (ou mais) musicalidades estão em contato, mantendo, no entanto, seus núcleos duros intactos; é “uma situação na qual as musicalidades dialogam mas não se misturam: as fronteiras musical-simbólicas não são atravessadas, mas são objetos de uma manipulação que reafirma as diferenças” (PIEADADE, 2013, p. 5). No caso de “Forró em Santo André”, essa situação se evidencia na separação das musicalidades por planos



(melodia e acordes construídos sobre a linha de baixos com seu ritmo harmônico), que se imbricam através da relação entre nota da melodia e baixo. Desta maneira, o conflito entre o “Brasil interior” que busca se afirmar e o “Brasil urbano” que olha para o mundo e para a integração cosmopolita (PIEDADE, 2013, p. 6) se mostra na fricção de musicalidades presente na obra analisada.

5. Conclusões

Este artigo, que apresenta unicamente um recorte parcial das análises realizadas dentro de minha pesquisa de mestrado, é claramente insuficiente para obter uma compreensão completa da construção estética baseada na convivência e fricção de musicalidades realizada por Hermeto Pascoal. Ainda assim, os resultados da análise aqui apresentados apontam para um possível caminho de interpretação da prática musical de uma das principais figuras da música brasileira da segunda metade do século XX e princípio do XXI, que mantém sua influência sobre um grande número de músicos, agrupados em torno da escola estética conhecida como Escola Jabour (CAMPOS, 2006, p. 133).

O conceito de Música Universal utilizado por Hermeto Pascoal aponta para este acúmulo expansivo de musicalidades, partindo da musicalidade nordestina de sua infância, que convivem em estado de fricção. Raphael Ferreira da Silva, em sua tese sobre as interações entre improvisadores e acompanhantes da “Escola Jabour”, faz a seguinte colocação sobre como Hermeto Pascoal define sua música:

O uso de um grande escopo de gêneros e estilos musicais fez com que Hermeto Pascoal definisse sua concepção como “música universal”, ou até mesmo “música universal brasileira”, definição confusa, que pode ser encontrada no livro de partituras *Calendário do Som* (PASCOAL, 2000). Apesar de ainda curioso, o último rótulo citado, cunhado por Hermeto, nos parece menos contraditório do que apenas “música universal”, já que, em sua produção, embora sejam encontrados traços de múltiplos gêneros de diversas origens, predominam os gêneros brasileiros. (SILVA, 2016, p. 26-27)

Assim, o entendimento de como se manifesta esse acúmulo de musicalidades e suas inter-relações no texto musical, assim como suas relações com o contexto no qual essa obra se constrói, pode servir para o entendimento de parte da produção musical contemporânea brasileira. Sua relação com a musicalidade do jazz estadunidense, cuja influência faz sentir-se na música popular brasileira desde pelo menos a estadia do violonista Garoto nos Estados Unidos na década de 1940, fortalecendo-se com a irrupção da bossa-nova na década de 1960, serve também de exemplo de uma prática de absorção de musicalidades estrangeiras que realiza,



de certa forma, o ideal antropofágico de Oswald de Andrade, efetivamente deglutindo musicalidades na formação de uma estética nova.

Referências:

BORGHI, Renato Michelin Sanches de Oliveira. *Nordestino e universal: modalismo melódico e harmonia não-funcional em dois cadernos de leadsheets de Hermeto Pascoal*. 178 f. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2020.

CAMPOS, Lúcia Pompeu de Freitas. *Tudo isso junto de uma vez só: o choro, o forró e as bandas de pífanos na música de Hermeto Pascoal*. 143 f. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.

COSTA, Fabiano Araújo. *Análise e realização de 4 leadsheets do Calendário do Som de Hermeto Pascoal segundo os conceitos harmônicos de Arnold Schoenberg*. 160 f. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.

COSTA-LIMA NETO, Luiz. *A música experimental de Hermeto Pascoal e Grupo (1981 – 1993): concepção e linguagem*. 200 f. Dissertação (Mestrado em Música Brasileira). Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1999.

GADELHA, Glorinha. *Segredos da palavra manhã*. Rio de Janeiro: Copacabana, 1983.

PASCOAL, Hermeto. *Ao vivo Montreux Jazz*. New York: Atlantic, 1979. LP.

PASCOAL, Hermeto. *Cérebro Magnético*. Rio de Janeiro: WEA, 1980.

PASCOAL, Hermeto. *Calendário do Som*. São Paulo: Senac, 2000.

PIEIDADE, Acácio T. C. A teoria das tópicas e a musicalidade brasileira: reflexões sobre a retoricidade na música. *El oído pensante*. Buenos Aires, v.1, n. 1, 2013. Disponível em <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante>. Acesso em 02/07/2018.

SANTOS NETO, Jovino. *Hermeto Pascoal: 15 Scores for educational use only in celebration of Hermeto's 70th birthday*. Seattle: s/e. 2006. Disponível em <https://es.slideshare.net/PAULINHOGUITA/songbook-hermeto-pascoal70oaniversariodistribuaolivre-57583678>. Acesso em: 02/07/2018.

SANTOS NETO, Jovino. *Tudo é Som: The Music of Hermeto Pascoal*. Viena: Universal Edition, 2001.

SCHOENBERG, Arnold. *Structural Functions of Harmony*. 2ª ed. Londres: Ernest Benn Limited, 1969.



SILVA, Raphael Ferreira da. *Improvisação e Interação na “Escola Jabour”*. 292 f. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2016.

TINÉ, Paulo José de Siqueira. *Procedimentos Modais na Música Brasileira: do campo étnico do Nordeste ao popular da década de 1960*. 196 f. Tese (Doutorado em Música). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

TINÉ, Paulo José de Siqueira. *Harmonia: fundamentos de arranjo e improvisação*. 2ª ed. São Paulo: Rondó, 2014.

ⁱ Este modo, quarta rotação da escala menor melódica, é talvez o mais “exótico” dos modos utilizados na música nordestina, aparecendo especialmente em melodias de cantoria ou repente (TINÉ, 2008, p. 77).

ⁱⁱ Adotamos o conceito de *região* de Arnold Schoenberg (1969), entendendo regiões como “segmentos de uma tonalidade que são conduzidos como tonalidades independentes” (SCHOENBERG, 1969, p. 19 – tradução do autor); para este compositor, as modulações para distintas tonalidades dentro de uma obra não configuram mudanças de tonalidade, senão caminhos entre diferentes *regiões* subordinadas à tonalidade central da peça, dentro de seu conceito de *monotonalidade*.