

## “Acordes que não acabam mais”: um primeiro olhar sobre a tipologia do vocabulário harmônico de Hermeto Pascoal

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: Música Popular

*Felipe Abreu*  
UNILA  
*felipe.abreu@unila.edu.br*

*Wadrian Alefe*  
UFMG  
*wadrianthanks@gmail.com*

*Sérgio Freire*  
UFMG  
*sfreire@musica.ufmg.br*

**Resumo.** Pretende-se abordar a linguagem musical do compositor alagoano Hermeto Pascoal, a partir de sua produção escrita, ou seja, suas partituras e anotações. O direcionamento inicial da pesquisa se encaminha no sentido de estabelecer uma tipologia para seu vocabulário harmônico: seus acordes e a maneira como são grafados/cifrados. A partir da referência de estudos anteriores que abordam o tema, somados a entrevistas com discípulos diretos do compositor, pretendemos definir sistematicamente a maneira como os acordes são concebidos e grafados. Assim, iniciamos a abordagem com um estudo de caso, um dos 366 temas publicados no livro *Calendário do Som*. O tema em questão servirá como porta de entrada para uma primeira enumeração e delineamento de uma possível tipologia de seu vocabulário harmônico. Ao lado de uma abordagem mais tradicional, utilizamos o software livre *music21* como ferramenta de análise de dados inerentes à composição. Nesse sentido, trazemos algumas informações sobre o compartilhamento dos dados entre softwares de edição de partitura e o de análise computacional. Apresentamos também reflexões sobre questões de enarmonia e sobre a relação entre melodia e acordes.

**Palavras-chave.** Acordes, Cifragem, Tipologia, Harmonia, Hermeto Pascoal, Calendário do Som.

### "Countless Chords": a First Glance at Hermeto Pascoal's Harmonic Vocabulary Typology

**Abstract.** We intend to approach the musical language of Alagoas composer Hermeto Pascoal, from his written production, that is, his scores and notes. The initial steps of the research are directed towards establishing a typology for its harmonic vocabulary: its chords and the way they are spelled/ciphered. From the reference of previous studies that address the theme, added to interviews with direct disciples of the composer, we intend to systematically define the way chords are conceived and spelled. Thus, we begin the approach with a case study, one of the 366 themes published in the book *Calendar of Sound*. The composition in question will serve as a gateway to a first enumeration and

delineation of a possible typology of its harmonic vocabulary. Parallel to a traditional approach, we used the *music21* free software as a tool for analyzing data inherent to the composition. In this sense, we bring some information about the sharing of data between score editing and computational analysis softwares. We also present reflections on questions of enharmonic sounds and on the relationship between melody and chords.

**Keywords.** Chords, Notation, Typology, Harmony, Hermeto Pascoal, Calendário do Som.

## Introdução e Contexto

Nossa pesquisa pretende realizar um levantamento dos tipos de acordes utilizados pelo compositor Hermeto Pascoal ao longo de sua produção composicional escrita. Considerado um dos compositores mais prolíficos da atualidade, Hermeto acumula uma produção que já alcança a marca das milhares de músicas. Nascido em 1936, em Lagoa da Canoa, no estado de Alagoas, Hermeto é autodidata, sem nenhuma formação acadêmica ou passagem por instituições de ensino formal em música. Entretanto, desenvolveu uma obra singular, vasta em quantidade e significativamente diversa em relação a tipos composicionais. Sua obra tem sido objeto de interesse crescente por parte do meio acadêmico, não somente no Brasil.<sup>1</sup>

Um dos aspectos mais significativos de sua música está relacionado à maneira peculiar como ele constrói seus acordes, utilizando configurações intervalares particulares, geralmente pouco usuais fora do contexto de sua música – o que se reflete na sonoridade única de seu vocabulário e encadeamento harmônico, perceptível em seus discos e também nas suas performances ao vivo. Para além destas configurações/combinções intervalares intrínsecas aos acordes, nos interessa também a maneira como são grafados, seja de maneira convencional (os "cachos de uva" no pentagrama) mas, principalmente, sua forma particular de cifragem. Hermeto desenvolveu, ao longo dos anos 1970, uma maneira própria de cifrar seus acordes, indicando relações intervalares a partir de uma nota dada, para ambas as mãos de um instrumentista de teclado. Essa relação entre a cifragem e sua realização se dá em função do posicionamento das mãos de um pianista/tecladista, o que nos indica uma relação explícita com esse tipo de instrumento<sup>2</sup>. Vale dizer que esse tipo específico de escrita, o qual chamaremos de *Cifragem das Mãos*, não toma o lugar da cifragem de uso mais comum. Na

---

<sup>1</sup> Hermeto recebeu o título de *Doutor Honoris Causa* pelo New England Conservatory (Boston/EUA) em 21/05/2017, pela Universidade Federal da Paraíba (UFPE), em 09/06/2022; e também pela *Juilliard School of Music* (Nova Iorque/EUA), em 19/05/2023.

<sup>2</sup> Os primeiros instrumentos de Hermeto foram a sanfona de 8 baixos e as flautas de mamona, e posteriormente, versões maiores da sanfona (de 32 e 80 baixos). No Recife, Hermeto começa a tocar piano que, a partir de então, se configura como importante meio criativo do compositor (COSTA-LIMA NETO, 1999, p. 38).

verdade, a cifragem mais usual de Hermeto utiliza um modelo próprio (inventado por ele), sem excluir a cifragem convencional, o que situa sua notação exatamente entre a cifra do jazz e o *baixo cifrado* usado no contexto da música barroca europeia. Dessa forma, Hermeto é capaz de indicar configurações verticais específicas, sem a necessidade de utilização do pentagrama, o que contribui utilitariamente para seu fluxo de trabalho criativo. Se, por um lado, essa forma de notação permite determinar com exatidão suas escolhas de configurações harmônicas, por outro lado ela é um dos maiores desafios para quem aborda pela primeira vez sua música escrita.

## Revisão Bibliográfica

Cada vez mais trabalhos acadêmicos tratam da música de Hermeto Pascoal. Entretanto, sua cifragem singular, e a maneira específica como os acordes são realizados dentro do contexto de sua linguagem, ainda são tópicos restritos ao seu círculo profissional, havendo uma lacuna de publicações que abordam de maneira pragmática o assunto. Neste sentido, o conhecimento relativo à notação criada por Hermeto é disseminado por seus discípulos diretos, especialmente aqueles que realizam trabalhos de formação e performance coletiva, como é o caso de Jovino Santos Neto,<sup>3</sup> André Marques<sup>4</sup> e Itiberê Zwarg<sup>5</sup>.

De fato, a publicação com abordagem mais esclarecedora sobre a *cifragem das mãos* está presente no *Caderno de Partituras* de Itiberê Zwarg, trabalho fruto de suas "Oficinas de Música Universal" na escola Pró-Arte do Rio de Janeiro. O livro não contém composições de Hermeto, mas adota a *cifragem das mãos* como sistema de notação para as composições de Itiberê. Previamente às partituras, são apresentadas duas páginas que trazem orientações quanto a sua realização, incluindo também um "*glossário universal*", no qual são escritos "por extenso" os principais acordes do vocabulário utilizado nesta publicação (ZWARG, 2006).

<sup>3</sup> Após sua mudança para Seattle (EUA), em 1993, Jovino tornou-se uma espécie de embaixador da música de Hermeto Pascoal fora do Brasil. Organizou as primeiras publicações de suas partituras, montagens importantes de suas composições para *big band*, e tem atuado como professor em festivais e iniciativas autônomas, além de ter ocupado cargo de professor no *Cornish College of the Arts* durante 26 anos.

<sup>4</sup> Pianista do grupo de Hermeto Pascoal desde 1994, André Marques tem atuado como professor em diversos festivais no Brasil. Fundador da *Vintena Brasileira*, grupo oriundo de suas oficinas, que já conta com mais de 20 anos de atuação, André Marques lecionou no Conservatório Dramático e Musical de Tatuí, na Faculdade de Música Souza Lima, e criou recentemente em São Paulo (SP) o Centro de Vivência da Música Universal - CEVIMU.

<sup>5</sup> Discípulo direto de Hermeto, que atua como contrabaixista e tubista no seu grupo desde 1977. Fundador e líder da *Itiberê Orquestra Família* por mais de uma década, Itiberê oferece continuamente oficinas de criação e prática de conjunto, atuando significativamente na formação de um sem-número de músicos, no Brasil e em diversos outros países.

Encontramos, no entanto, contribuições significativas sobre a questão da harmonia na música de Hermeto. Os pesquisadores Fausto Borém e Fabiano Araújo (2010) apresentam um estudo panorâmico sobre sua trajetória, relacionando fases de sua vida/carreira à maneira como concebe e organiza sua linguagem harmônica. Trazem importantes contribuições de ordem conceitual, relacionado seu pensamento criativo e sua linguagem harmônica a noções gerais, como ecletismo, misticismo/religiosidade e "revolta"; e também a noções mais específicas, como tonalismo, modalismo, atonalismo, polimodalismo, paisagem sonora, música concreta e música de concerto. Trazem ainda a proposta de uma possível *economia de meios*<sup>6</sup> no uso de diferentes tipos de acordes e sua distribuição nas músicas de Hermeto.

Luiz Costa-Lima Neto trata brevemente da *cifragem das mãos* em sua dissertação de mestrado.<sup>7</sup> Ao apresentar uma análise da música *Cores* (PASCOAL, 1982), toca em um ponto que nos interessa: "Em vários momentos do tema (...), as cifras aparecem dispostas umas sobre as outras. Este tipo de notação, que não existe na música popular, nem no jazz, foi inventado pelo próprio Hermeto."<sup>8</sup> Então, indica textualmente a maneira de realizar a cifragem, apresentando dois exemplos destes acordes, escritos "por extenso". Os trabalhos de Araújo (2006) e Tiné (2018) também trazem contribuições para a abordagem da harmonia de Hermeto.

Em língua inglesa, encontramos o trabalho de Richard Boukas, que aborda aspectos relevantes, numa série de vídeos gerados a partir de uma conferência realizada na Universidade de Denver (EUA) em 2013.<sup>9</sup> Outra contribuição significativa é a tese de Adam Rosado (2019), na qual se contextualiza a obra de Hermeto dentro das linhagens de música brasileira (especialmente *choro*, *samba* e *baião*) e também do *jazz* norteamericano. Além das discussões sobre gênero e estilo, Rosado aborda a concepção harmônica de Hermeto em interseção com outras visões estabelecidas do assunto, oriundas de nomes como A. Schoenberg, G. Russell e D. Brubeck.

### ***Calendário do Som***

Espécie de diário composicional – no qual Hermeto dedica uma música para cada dia do ano, homenageando assim todos os habitantes do planeta que já nasceram ou que venham a

---

<sup>6</sup> BORÉM, ARAÚJO, 2010, p. 37.

<sup>7</sup> COSTA-LIMA NETO, 1999.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 133.

<sup>9</sup> BOUKAS, 2013.

nascer, – o *Calendário do Som* é o maior volume de partituras de Hermeto publicadas até o presente momento.<sup>10</sup> Contabiliza 366 músicas, compostas e escritas diariamente, entre 23/06/96 (um dia após seu aniversário de 60 anos) e 23/06/97, incluindo o dia 29/02.<sup>11</sup> A quase totalidade das músicas está escrita em formato de *leadsheet*, apresentando uma melodia cifrada. Entretanto, Hermeto opta por escrever suas cifras em um pentagrama separado (abaixo) da melodia, o que o permite notar com maior clareza o ritmo harmônico. Cada tema se limita a uma página manuscrita que, além da partitura, contém também informações textuais: local da composição, horário em que foi finalizada, e a assinatura de Hermeto, geralmente inserida tanto no topo quanto no final de cada página. Salvo exceções, as composições não contém indicações de estilo, gênero ou andamento. Em suas próprias palavras: *não gosto de falar sobre o estilo da música e nem do ritmo, para não influenciar o digníssimo intérprete (...)*.<sup>12</sup>

## "Acordes que não acabam mais"

Iniciando uma primeira abordagem dentro do vasto repertório de Hermeto Pascoal, na busca por uma tipologia dos seus acordes, optamos por uma composição do livro *Calendário do Som*, que nos chamou a atenção pelo comentário deixado pelo compositor na partitura: *Esta música tem acordes que não acabam mais - Viva o ar puro do som*.<sup>13</sup>

---

<sup>10</sup> Seguido do livro *Aline Morena por Hermeto Pascoal*, com 200 músicas (NILSON, 2022). O livro apresenta uma *Legenda de Acordes*, espécie de glossário que ilustra “por extenso” a realização de 29 acordes do livro.

<sup>11</sup> Apesar do ano de 1997 não ter sido um ano bissexto, Hermeto dedica um tema para este dia, composto no último dia da série, 23/06/1997.

<sup>12</sup> 29/09/1996 (#98). PASCOAL, 2000, p. 121.

<sup>13</sup> 20/11/1996 (#151). PASCOAL, 2000, p. 173. Grifo nosso. Ver Figura 1.



Ainda que apresente considerável diversidade de acordes, o tema escolhido não representa toda a variedade notacional utilizada por Hermeto para cifrar suas harmonias. Na realidade, o léxico notacional do compositor utiliza uma quantidade significativamente maior de tipos de cifra do que o que podemos observar neste tema. Por outro lado, a peça escolhida apresenta acordes de uma variedade tipológica considerável, perceptivelmente maior do que grande parte das composições presentes no livro em questão. Isso nos aponta a necessidade de estabelecer uma clara distinção entre os *tipos de acorde* e a sua notação.

### Acordes e Cifragem

Há diversas maneiras de se grafar um acorde, principalmente se não usarmos o pentagrama. De fato, a notação em partitura convencional (pentagrama) permite uma definição inequívoca da configuração intervalar dos acordes. A cifragem, por sua vez, abre diversas possibilidades de realização. O fato é que toda cifragem é uma convenção. Trata-se de um código, um símbolo ou conjunto de símbolos que significa mais do que o estritamente notado. Mesmo o *baixo cifrado*, presente na escrita dos acompanhamentos de música europeia do período barroco, abre possibilidades de configurações intervalares (inversões e disposições fechadas ou abertas) variadas, a depender de quem as realiza. Aí reside grande parte do interesse do uso de cifragens para indicar harmonias: há de se fazer escolhas ao realizá-las. Isso se relaciona não somente ao instrumento utilizado, nem somente ao intérprete, mas às escolhas deste em relação ao seu instrumento e ao contexto musical, que pode ser determinado não apenas por gênero e estilo, mas também pelo momento específico de sua realização. Grosso modo, acordes seriam como *entidades harmônicas* e a cifragem seria uma (tentativa de) configuração concisa para representá-los graficamente – um código alfanumérico, não apenas no caso da cifragem de uso corrente nos contextos de *jazz* e música brasileira (tomando como referência principal as publicações iniciadas por Almir Chediak<sup>14</sup>), mas também no caso particular da escrita de Hermeto Pascoal.

É importante reconhecer o predomínio da língua inglesa nos padrões de cifragem mais usados. Um exemplo: acorde que possui sétima maior é notado como *maj7*, seguindo a lógica gramatical inglesa (*major seventh*). Isso se aplica a todas as alterações que venham a surgir para qualquer tipo de intervalo; elas sempre irão aparecer antes: *b9* (flat 9th), *#11* (sharp

---

<sup>14</sup> Almir Chediak publicou, pela Editora Lumiar, uma série de livros de partitura com gêneros e autores significativos da música feita no Brasil. Vale apontar também para o seu *Dicionário de Acordes Cifrados* (1984).

11th), *b13* (flat 13th), por exemplo. No caso de Hermeto, a ordem obedece à lógica da língua portuguesa, indicando primeiro o intervalo, depois o tipo ou alteração: quinta aumentada (5+), sétima maior (7+), nona menor (9-), décima primeira aumentada (11+), etc. Essa escrita, apesar de poder causar algum estranhamento à primeira vista, é perfeitamente coerente, pois determina de forma inequívoca o tipo de intervalo a ser indicado, seguindo o ordenamento gramatical de nossa língua.<sup>15</sup> Essa é a principal diferença da notação de Hermeto em relação a cifragem de uso comum, à primeira vista. Há, porém, outras questões que tornam sua cifragem tão única.

Sua notação tende a indicar configurações intervalares específicas, nos remetendo à idéia/conceito de *voicing*.<sup>16</sup> Se a cifra indicar, por exemplo, o intervalo de sexta ao invés de um intervalo de décima terceira (6 ao invés de 13), isso quer dizer que o acorde terá exatamente uma sexta, a qual virá abaixo da sétima e da nona, como no caso do acorde C67+9 (Dó maior, com sexta, sétima maior e nona), por exemplo. Isso aponta para mais uma característica: a não-linearidade (ou não-obrigatoriedade) na superposição de terças. Nota-se, por exemplo, pelo uso da quarta justa no acorde menor, ao invés da décima primeira (4 e não 11); Dm479 (ou D-479), por exemplo; tipo de cifra encontrado em toda sua produção escrita, a partir de, pelo menos, o final dos anos 1970.

Seguindo o mesmo princípio aditivo de uso comum (intervalos adicionados após uma determinada nota dada), a *Cifragem das Mãos* determina pontos de partida para ambas as mãos. Primeiro, a mão direita, que poderá indicar tríades ou tétrades, ou mesmo configurações mais específicas; então, a mão esquerda, que sempre irá representar uma única nota (aquela indicada pela letra maiúscula), e intervalos determinados a partir desta, quando for o caso. Os três exemplos desse tipo de notação presentes na composição #151 apresentam o intervalo de sexta maior a partir da nota da mão esquerda (baixo do acorde). Dessa forma, temos apenas duas notas na mão esquerda (o baixo e sua sexta maior acima); não devemos confundir com a cifragem mais usual, que indicaria uma acorde perfeito maior com a sexta adicionada.

---

<sup>15</sup> Sintaticamente falando, a ordem gramatical da língua portuguesa apresenta sujeito e predicado, com termos adicionais vindo ao final da estrutura da oração.

<sup>16</sup> Desconhecemos um termo único equivalente em português. *Voicing* seria algo como realização, ou montagem do acorde – no sentido de uma configuração específica, exatamente o que Hermeto consegue com sua cifragem.

**Figura 2 – Acordes cifrados "por andares", encontrados na composição #151 do *Calendário do Som* (compassos 1, 5 e 9, respectivamente)**



Fonte: autoria própria

### Adentrando a música #151

Realizamos uma série de aproximações em relação à peça escolhida, a partir da “dica” de Hermeto: *acordes que não acabam mais*. A melodia, assim como as cifras correspondentes, foram reescritas no *software* livre *Musescore*,<sup>17</sup> usado para edição de partituras, gerando com isso o código aberto *xml*, necessário para que pudéssemos utilizar como ferramenta analítica o *software* livre *music21*.<sup>18</sup>

Passamos então à montagem/realização dos acordes de Hermeto a partir de sua cifragem, ponto crucial da pesquisa, para então tratar quantitativamente de alguns aspectos relativos à sua linguagem harmônica, como densidade (quantidade de 'notas' em cada acorde), variabilidade de notas em diferentes trechos, tanto no contexto melódico quanto no contexto interno dos acordes, assim como na relação entre melodia e harmonia, e entre as fundamentais dos acordes.

Se num primeiro momento buscamos encontrar no *Musescore* uma cifragem que pudesse ser importada para o *music21* de acordo com a montagem escolhida para cada acorde (deste modo D7+ era representado por Dmaj7add9|3), posteriormente decidimos manter uma cifragem mais próxima ao manuscrito e realizar o acréscimo ou supressão de notas através de programação no próprio *music21*. Outra alteração necessária foi transformar notas que se prolongam por mais de um acorde em notas de menor valor ligadas, já que isto permite analisar de maneira diferenciada cada ponto de superposição entre acordes e notas melódicas.

Nesta tarefa foi também importante decidir sobre a escrita de algumas enarmonias, já

<sup>17</sup> *Software* livre de notação musical: <https://musescore.org/pt-br>

<sup>18</sup> *music21* é um *software* que disponibiliza ferramentas para análise musicológica computacional, baseado em linguagem *Python*. <https://web.mit.edu/music21/>

que a análise de acordes e notas melódicas na música de Hermeto estaria mais pobre ao lidar apenas com *pitch classes* (considerando apenas doze notas distintas na escrita). Ao se analisar a relação entre harmonia e melodia é importante, por exemplo, distinguir entre uma terça menor e uma nona aumentada, ou entre uma quarta aumentada e uma quinta diminuta. Por outro lado, compreendemos que muitas vezes a facilitação da escrita e da leitura leva a um certo pragmatismo no uso das enarmonias, como pode ser visto no segundo tempo do quinto compasso do manuscrito (C#7+/A6, com Ab escrito na melodia). Há, ainda, situações bastante ambíguas, como nas sextinas do compasso 11, onde ocorre uma polarização em torno de G# – que se "resolve" no primeiro tempo do compasso seguinte, em G# (melodia) sobre um acorde de Db7+. Vislumbramos aqui um potencial significativo a partir da análise de enarmonias na música (na escrita da música) de Hermeto.

A seguir, trazemos informações mais objetivas sobre os acordes encontrados na composição, apresentadas numa série de tabelas.

**Tabela 1 – #151, acordes comuns**

cifra do manuscrito	tipo	fundamental	1a. aparição	montagem completa	quantidade
D7+	maior	D	cp. 1	1 3M 5J 7M 9M 13M	30
C-4 7 9	menor	C	cp. 2	1 3m 5J 7m 9M 11J	13
G#-5-	meio-diminuto	G#	cp. 1	1 3m 5d 7m 9M 11J	4
D/Bb6	menor 7M	G	cp. 1	1 3m 5j 7M 9M	1
F#6/Db (Gb6)	maior 6M	Gb	cp. 3	1 3M 5J 6M	1
F 4 7 9	suspenso	F	cp. 2	1 4J (5J) 7m 9M	1

**Tabela 2 – #151, acordes com 5a aumentada, com origem no acréscimo de um baixo a intervalo de 3M abaixo de um acorde maior (pela cifra)**

cifra do manuscrito	tipo	fundamental	1a. aparição	montagem completa	quantidade
Ab7/E (Fb)	aumentado	E (Fb)	cp. 4	1 3M 5A 7M 9M	4
F7+/Db	aumentado	Db	cp. 3	1 3M 5A 7M 9A	3
F/Db	aumentado	Db	cp. 3	1 3M 5A 7M	2

**Tabela 3 – #151, acordes de 7a. dominante**

cifra do manuscrito	tipo	fundamental	1a. aparição	montagem completa	quantidade
A79-11+13	7a. dominante	A	cp. 2	1 2m 3M 4A 6M 7m	1
Ab79+13-	7a. dominante	Ab	cp. 8	1 3M 7m 9A 13m	1
Gb79-13-	7a. dominante	Gb	cp. 8	1 3M 7m 9m 13m	1

**Tabela 4 – #151, outros acordes**

cifra do manuscrito	tipo	fundamental	1a. aparição	montagem completa	quantidade
D7+9+11+	*	D	cp. 11	1 3M (5J) 7M 9A 11A	3
C#7+/A6	menor 7M 11+	F#	cp. 5	1 3m 5J 7M 9M 11A	1
D7+/Ab6 (G#6)	**	D (?)	cp. 9	1 3M 5J 7M 9A 11A	1

Fonte: autoria própria

É interessante notar a distribuição quantitativa dos distintos tipos de acorde na peça. Dos 67 presentes na composição, quase metade são acordes maiores (30), seguidos dos menores (13). Acordes do tipo aumentado têm proporção considerável, seguidos de acordes

meio-diminutos. O (\*) indica um tipo particular de acorde, bastante característico de seu vocabulário, e que aparece nessa composição como D7+9+11+; ele também é cifrado por Hermeto como C#/D10.

Outro acorde (\*\*) nos chamou muito a atenção, por tratar-se de um tipo inédito dentro do nosso conhecimento do repertório. A montagem do acorde D7+/Ab6 trouxe consigo uma série de questionamentos que são bastante pertinentes. Seguindo corretamente a indicação escrita na cifra, teríamos duas nonas menores (ou oitavas aumentadas) internamente (Ab e A; F e F#), e além disso, há um G natural na melodia (cp. 9). Tomado de maneira literal, este acorde contém um tipo de aglomerado de notas que não é comum no vocabulário harmônico de Hermeto. De fato, ao buscar considerações da parte de músicos que conhecem bem o seu léxico harmônico,<sup>19</sup> consideramos a possibilidade de que houve um equívoco na escrita, e que o mais correto seria usar o acorde D7+/Bb6.

#### *Os acordes e seus usos*

Mesmo tendo em foco a tipologia harmônica de Hermeto Pascoal, não é possível evitar nesta pesquisa o assunto do emprego dos acordes em sua música. É uma abordagem espinhosa, pois o repertório não se caracteriza claramente como modal, nem com laços firmes com a harmonia funcional ou pós-tonal. Na peça escolhida, podemos classificar os acordes por níveis de tensão: os mais frequentes (maior e menor) são os mais estáveis, sendo compostos pelas 6 primeiras notas do ciclo das quintas, que formam um hexacorde diatônico. Há três passagens onde um acorde maior se encadeia com seu relativo menor (ou vice-versa), mantendo todas as notas em comum: cp.1 (Ré maior – Si menor), cp. 10 (Mi bemol maior – Dó menor), cp. 11 (Sol suspenso menor – Si maior).

Encontramos diferentes níveis de tensão com os acordes suspensos, diminutos, aumentados e ainda outros. Acreditamos que podemos usar a ideia de funcionalidade local (ou de micro-funcionalidade) para caracterizar algumas sequências de acordes. O acorde maior, por exemplo, é bastante usado para iniciar e finalizar frases, tendo a 5J ou 7M como nota melódica. Ele também é usado como apogiatura de outro acorde do mesmo tipo, retardando assim uma resolução conjunta de melodia e harmonia (cp. 7). Esta mesma sequência, em intervalo de semitom, pode ainda funcionar como uma escorregada formal, na qual os dois

---

<sup>19</sup> Jovino Santos Neto e Vitor Gonçalves, os quais colaboraram, retirando muitas dúvidas, ao longo da escrita deste trabalho.

acordes aparentemente desempenham a mesma função (passagem do cp. 2 para o 3).

A ocorrência de acordes menos usuais se dá em momentos específicos da composição, e sua resolução nunca é trivial. No cp. 2 há um acorde-apogiatura (Eb7+) entre a fórmula cadencial Em5- A7, e sua resolução em D7+. No cp. 8, onde a condução cromática descendente lembra o encadeamento *subV-I*, a melodia não favorece esta interpretação. Há também um caso (cp. 12) onde o acorde E7+9+11+ serve também como espécie de apogiatura para um acorde perfeito maior com a mesma fundamental. Pode-se observar um tipo de resolução semelhante a esta, entre os cps. 4 e 5, 6 e 7, 9 e 10 (encadeamento entre tipos distintos de acorde, que entretanto possuem a mesma fundamental). Há também um caso de acorde aumentado que resolve em acorde menor por cromatismo do baixo (último encadeamento do cp. 3).

Linhas melódicas com claro movimento cadencial são por vezes harmonizadas de modo a "esconder" esta resolução. O compasso 9 (com o primeiro tempo do cp.10), por exemplo, tem um gesto característico do choro, com 5o. e 1o. grau de D como notas finais. Os acordes, no entanto, atenuam a sensação de resolução nesta passagem.<sup>20</sup>

### *Estrutura Formal*

O que mais chama a atenção, num primeiro olhar à procura de elementos estruturais da partitura, é sua configuração melódica, que apresenta de forma clara certos comportamentos rítmicos, que parecem agrupar-se a cada 3 compassos. Seguindo essa primeira impressão, claramente delineada pelo menos nos primeiros 3 grupos (de 3 compassos cada), abordamos elementos relacionados a classes de altura, tanto da melodia quanto dos acordes, chegando a uma concordância formal significativa entre o aspecto rítmico e as classes de altura, como poderemos observar a seguir.

Esse tipo composicional – uma espécie de melodia "em prosa", sem rima formal propriamente dita, mas com pontos de redundância, articulação e reiteração discursiva –, ocupa um espaço significativo dentro do universo da música de Hermeto. Nele, percebemos uma melodia que flui "sem compromissos" formais ou gestuais pré-estabelecidos, configurando um perfil composicional que se diferencia consideravelmente de outros encontrados no livro, tais como temas baseados em gêneros de cultura popular (identificáveis

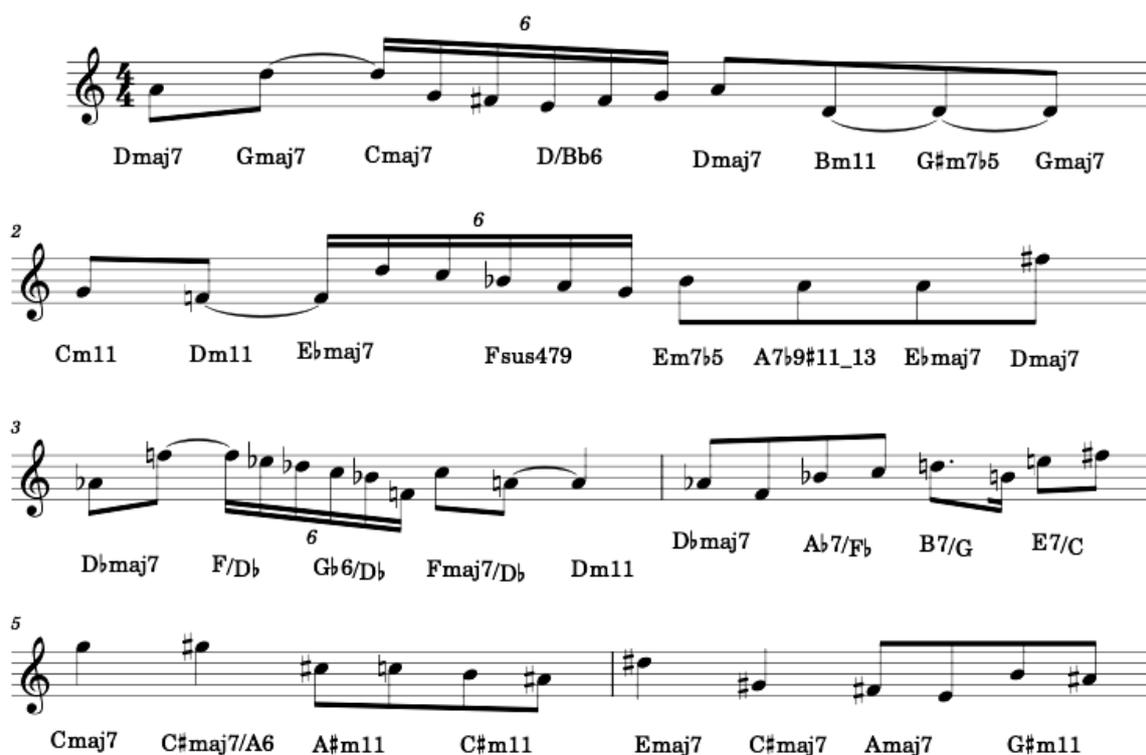
---

<sup>20</sup> Encontrar respostas para essas questões é um dos objetivos da presente pesquisa. Acharmos ainda prematuro desenvolver este conceito de extensão do empréstimo modal, bem como de funcionalidade local, sem uma análise mais detalhada de outras peças de diferentes períodos da produção de Hermeto.

são somente por perfil e comportamento rítmico-melódico, mas também pela estruturação harmônica), além de outros tipos bastante característicos, de construção continuamente reiterada (compassos ou pequenos grupos de compassos, sempre repetidos antes de seguir ao próximo grupo), estruturados "em blocos".

A seguir, trazemos breves comentários sobre cada seção da partitura e, na sequência, histogramas que representam a distribuição das notas (aqui tomadas independentemente das oitavas e das enarmonias – *pitch classes*) em cada seção, tanto para a melodia quanto para os acordes.

Figura 3 – Primeiros 6 compassos da composição #151



Chord symbols for the first 6 measures:

- Measure 1: Dmaj7
- Measure 2: Gmaj7
- Measure 3: Cmaj7
- Measure 4: D/Bb6
- Measure 5: Dmaj7
- Measure 6: Bm11
- Measure 7: G#m7b5
- Measure 8: Gmaj7
- Measure 9: Cm11
- Measure 10: Dm11
- Measure 11: Ebmaj7
- Measure 12: Fsus479
- Measure 13: Em7b5
- Measure 14: A7b9#11\_13
- Measure 15: Ebmaj7
- Measure 16: Dmaj7
- Measure 17: Dbmaj7
- Measure 18: F/D
- Measure 19: Gb6/Db
- Measure 20: Fmaj7/Db
- Measure 21: Dm11
- Measure 22: Dbmaj7
- Measure 23: Ab7/Fb
- Measure 24: B7/G
- Measure 25: E7/C
- Measure 26: Cmaj7
- Measure 27: C#maj7/A6
- Measure 28: A#m11
- Measure 29: C#m11
- Measure 30: Emaj7
- Measure 31: C#maj7
- Measure 32: Amaj7
- Measure 33: G#m11

Fonte: reescrita dos autores.

Na seção 1 (cps. 1 a 3), temos os gestos iniciais da composição, que apresentam motivos melódicos em sextina. O trecho caracteriza um certo diatonismo em torno a D (maior e/ou menor). Há também o que chamamos de "escorregada cromática" entre D e Db, seguida de um pedal em Db, e retorno a D no final do cp. 3. Neste trecho também encontramos a fórmula cadencial tonal ii-V-I; com o único acorde dominante da partitura que se resolve (A79-11+13), embora com apogiatura cromática de todo o acorde (de Eb7+ para D7+).

Na seção 2 (compassos 4 a 6), há mudança significativa do contexto rítmico, trazendo sequência de colcheias em movimentação estável. Os compassos 5 e 6 tem exatamente o mesmo ritmo. A sessão se inicia com outra "escorregada cromática" (cp. 4), apresenta perfil melódico ascendente com acordes densos e considerável tensão na sua relação com a melodia. Após o ápice de densidade harmônica e perfil melódico (cp. 4 e os dois primeiros tempos do cp. 5), há uma estabilidade melódica (duas 5as descendentes fortes, seguidas de movimento isorrítmico), e tipos harmônicos comuns (acordes maiores e menores).

Figura 4 – Compassos 7 a 15 da composição #151



Fonte: reescrita dos autores.

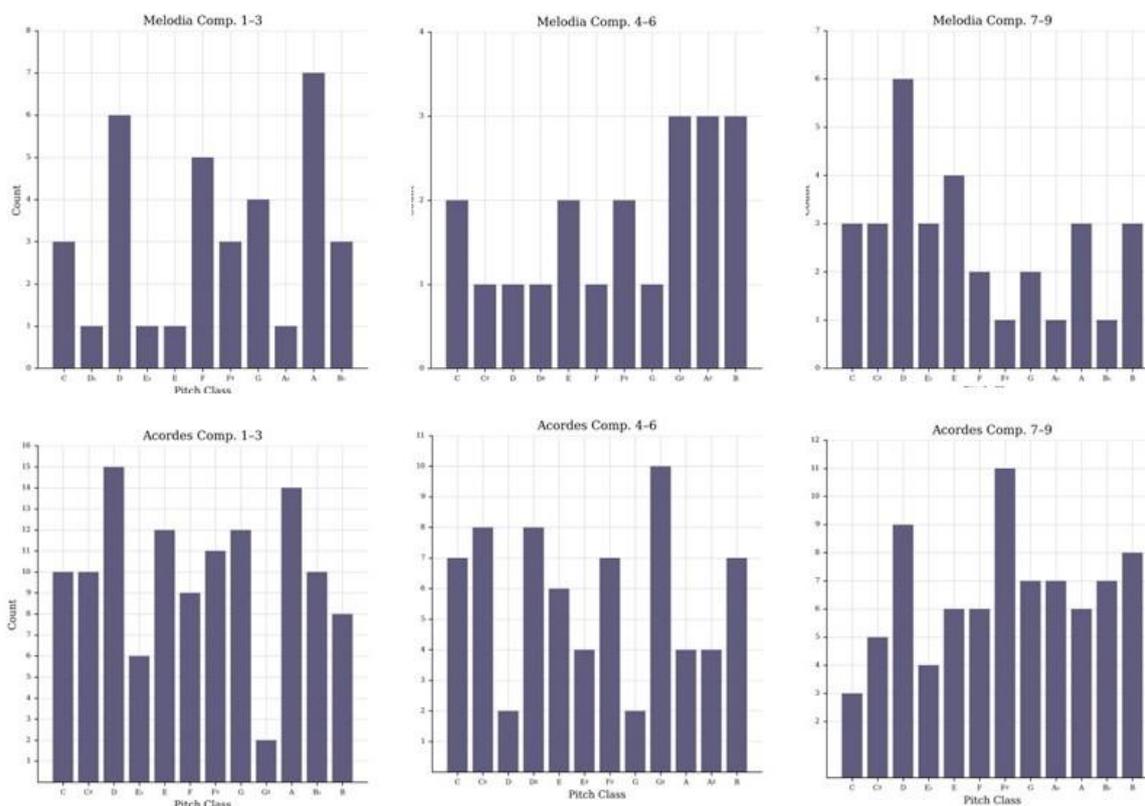
A seção 3 (cps. 7 a 9) apresenta um novo elemento rítmico (sequências compostas por 2 semicolcheias seguidas por 1 colcheia, com perfil melódico descendente). O cp. 7 se inicia com uma sequência cromática entre os primeiros acordes, que são do mesmo tipo, mas com (micro) funcionalidades distintas. O último compasso da sessão apresenta perfil melódico que remete ao *choro*, com polarização em D, que efetivamente chega no primeiro tempo da sessão seguinte (cp. 10). Entretanto, os acordes desafiam a confirmação de um gesto cadencial tonal. O último acorde do cp. 9 (G7+/Eb), somado à nota da melodia, apresenta grande densidade

harmônica.

Na seção 4 (cps. 10 a 12), vemos uma retomada dos elementos rítmicos das sessões anteriores. O início da sessão traz uma espécie de resolução do compasso anterior, entretanto repetindo o mesmo baixo do tempo que o antecede (último tempo do cp. 9 e primeiro tempo do cp. 10). A partir da metade do cp. 10 há uma aparente polarização do campo harmônico de G# menor. Os dois grupos de sextinas do cp. 11 conduzem à nota G# (Ab no segundo gesto, no manuscrito), trazendo uma melodia que parece flutuar ao redor de G#, com elementos característicos tanto do modo menor quanto maior, trazendo inclusive tendências a considerarmos, na relação da melodia com os acordes, relações de empréstimo modal e cromático. Questões ainda incipientes da nossa abordagem, mas que já apontam caminhos possíveis para o futuro da pesquisa.

Na última seção da composição (cps. 13 a 15), temos o gesto de retorno para a repetição da música (cp. 13, de ritmo mais lento), e os dois compassos de finalização; ambos os gestos (*ritornelo* ou final) compreendidos com *coda*. Há, neles, um amplo perfil melódico - subida à nota mais aguda da melodia, no cp. 13; e descida à nota mais grave, no cp. 14). A sessão traz somente acordes maiores e aumentados, e o compasso final apresenta uma resolução pouco usual, com a 5a. aumentada na melodia.

**Gráfico 1 – Histograma com as sessões iniciais da composição #151**

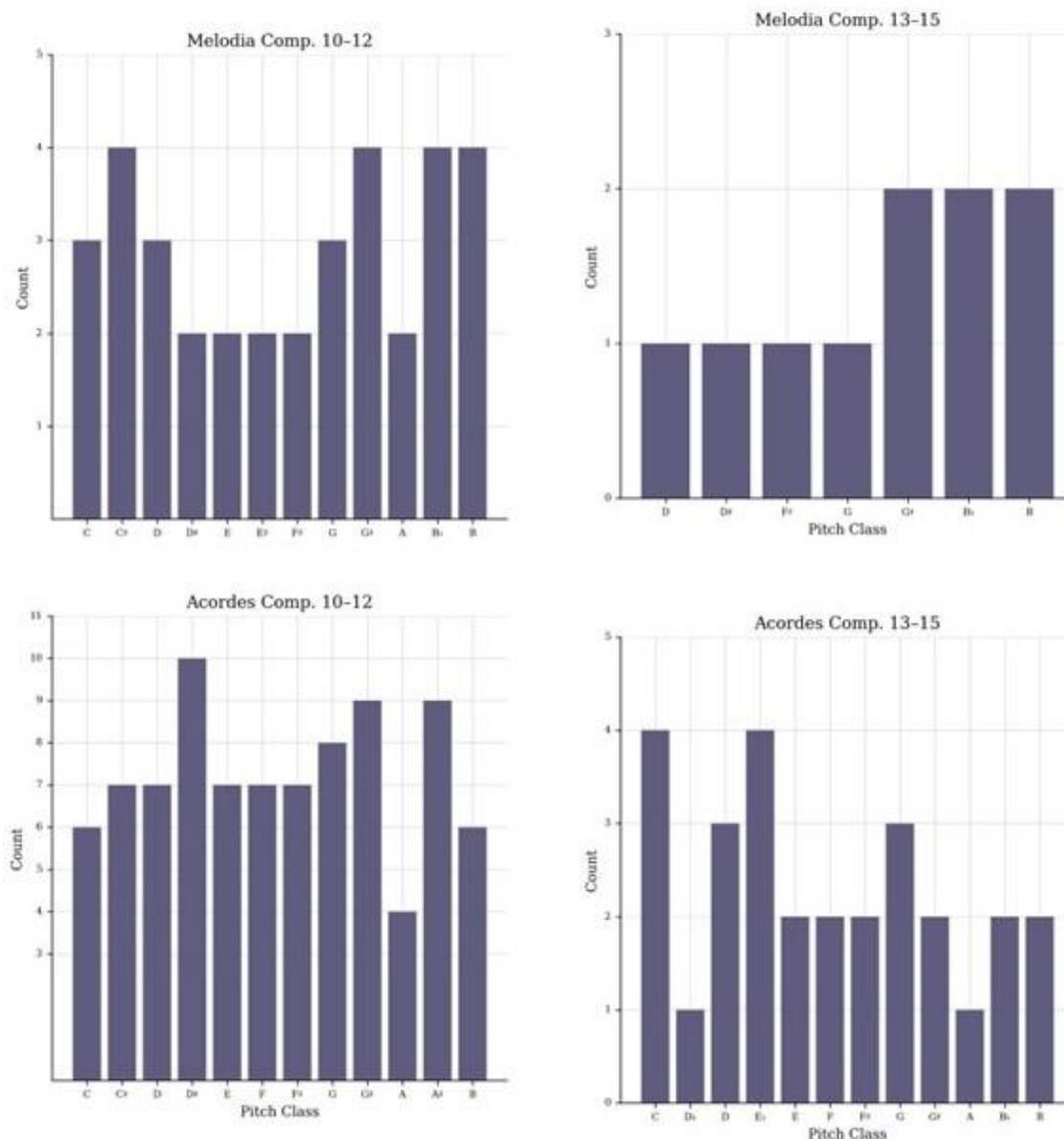


Fonte: autoria própria

Os gráficos 1 e 2 trazem informações relativas à distribuição de classes de altura (*pitch classes*) nas diferentes sessões da composição. De certa forma, a distribuição dos 'coloridos' harmônicos (e também melódicos) pelas diferentes sessões têm ressonância com a visão estrutural percebida pela estruturação rítmica da melodia.

Podemos notar uma nítida preponderância das notas D e A durante a primeira sessão, tanto na melodia quanto nos acordes, e que muda drasticamente na segunda sessão, que tem um predomínio da nota G#. As sessões seguintes têm uma maior diferenciação entre as classes de altura da melodia e aquelas dos acordes que a acompanham. A última (cps. 13 a 15), por exemplo, demonstra uma nítida diferenciação do uso de notas da melodia (que fica mais lenta, comparativamente ao restante da composição) em relação à harmonia do acompanhamento.

Gráfico 2 – Histogramas com as sessões finais da composição #151



Fonte: autoria própria

### Considerações Finais

Iniciamos nosso percurso dentro do vasto território musical de Hermeto Pascoal, encontrando e validando elementos significativos em relação ao seu vocabulário harmônico, o que traz uma perspectiva bastante promissora para nossa pesquisa. O uso dos *softwares* de edição e análise se mostrou um caminho válido, dotado de potências ainda por descobrir. Além disso, a definição de tipos harmônicos dentro do legado escrito de Hermeto pode favorecer enormemente uma melhor compreensão do seu léxico, o que colabora tanto para o

aprofundamento em sua linguagem, quando na organização de informações mais adequadas (e precisas) sobre seus acordes e as engrenagens de sua música.

Temos consciência do volume e da diversidade tipológica da música de Hermeto (tanto de acordes quanto de procedimentos e tipos composicionais). Temos, portanto, clareza da diminuta proporção desta primeira aproximação, frente a uma obra tão significativa. A delimitação dos tipos harmônicos nos permitirá vislumbrar seu uso e sua distribuição de maneira criteriosa (em prol de uma *economia de acordes*), tanto dentro de um único tema, de um *corpus* composicional como o *Calendário do Som* (ou outros), quanto ao longo das décadas de produção criativa escrita de Hermeto Pascoal.

## Referências

ARAÚJO COSTA, Fabiano. *Análise e realização de 4 lead sheets do Calendário do Som de Hermeto Pascoal segundo os conceitos harmônicos de Arnold Schoenberg*. Belo Horizonte: UFMG, 2006 (Dissertação de Mestrado).

BORÉM, Fausto; ARAÚJO, Fabiano. Hermeto Pascoal: experiência de vida e a formação de sua linguagem harmônica. *Per Musi*, n.22. Belo Horizonte: UFMG, 2010. p.22-43.

BOUKAS, Richard. *Hermeto Pascoal: Visionary of Contemporary Brazilian Music*. Conferência realizada na Universidade de Denver. Denver, Colorado, 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLwvWYVb7kD7p15DYqbulkrnezCGsxyQZ9>  
Acesso em: 29 jul. 2023.

CAVALCANTI, Álvaro. Entrevista de Hermeto Pascoal à Radio Nederland Wereldomroep. In: *Raízes musicais brasileiras: tradição e inovação*. Apresentação de Álvaro Cavalcanti, locução de Anna Luíza Moreira, técnicos de som John Nieuwenhuis e Arjan de Reus. v.4. Hilversum, Holanda: Radio Nederland Wereldomroep, 23 de fevereiro, 2004 (CD quádruplo). Citado em BORÉM, ARAÚJO, 2010.

CHEDIAK, Almir. *Dicionário de Acordes Cifrados*, Ed. Irmãos Vitale, 1984.

COHN, Sérgio (coord.) *Cadernos de Música: Hermeto Pascoal*. Rio de Janeiro, Lisboa: Azougue, 2022.

COSTA-LIMA NETO, Luiz. *A música experimental de Hermeto Pascoal e Grupo (1981-1993): concepção e linguagem*. Rio de Janeiro: Unirio, 1999. (Dissertação de Mestrado). <http://teses.musicodobrasil.com.br/a-musica-experimental-de-hermeto-pascoal-e-grupo.pdf>. [Disponível em inglês como “The experimental music of Hermeto Pascoal and Group (1981-1993): conception and language”]: <http://teses.musicodobrasil.com.br/luiz-costa-lima-the-experimental-music-of-hermeto-pascoal-and-group.pdf> in *Músicos do Brasil: Uma Enciclopédia Instrumental*.

COSTA-LIMA NETO, Luiz. O Calendário do Som e a estética sociomusical inclusiva de Hermeto Pascoal: emoladas, polifonias e fusões paradoxais. *Revista USP*. n.82. São Paulo: USP, 2010.

NILSON, Aline Paula. *Aline Morena por Hermeto Pascoal: 200 composições dedicadas a Aline Morena*. São Paulo: Laranja Editorial, 2021.

PASCOAL, Hermeto. *Hermeto Pascoal & Grupo - Som da Gente*, 1982.

PASCOAL, Hermeto. *Calendário do Som*. São Paulo, Editora Senac-Itaú Cultural, 2000.

ROSADO, Adam. *Analyzing Hermeto Pascoal's Calendário do Som*. Tese de Doutorado, Louisiana State University. Baton Rouge, Louisiana, 2019. Disponível em: [https://digitalcommons.lsu.edu/gradschool\\_dissertations/4799](https://digitalcommons.lsu.edu/gradschool_dissertations/4799)

RAMOS, Bernardo. *Glossário Universal*. In: ZWARG, 2006.

SANTOS NETO, Jovino. Notes from the Jabour School: Multidimensional Harmonic Models for Improvisation, Composition and Arrangement from Hermeto Pascoal's Grupo in Rio de Janeiro. *Ethnomusicology Review* [on-line], Los Angeles, UCLA, não paginado, 2018. Disponível em: <https://ethnomusicologyreview.ucla.edu/content/notes-jabour-school-multidimensional-harmonic-models-improvisation-composition-and> Acesso em: 25 abr. 2023.

SANTOS NETO, Jovino. *Tudo É Som (All is Sound): the Music of Hermeto Pascoal*. EUA, Universal Edition, UE70045, 2001.

TINÉ, Paulo. O Tempo de Hermeto Pascoal: simultaneidade de acontecimentos em *Mestre Radamés* e seu contexto. *Per Musi*. Belo Horizonte: UFMG. p. 1-16, 2018.

ZWARG, Itiberê. *Caderno de Partituras*. Grupo Editorial Humaitá: Rio de Janeiro, 2006.