

## Uma abordagem para o uso de acordes na música de Hermeto Pascoal: ferramentas tecnológicas aplicadas ao tema #143 do *Calendário do Som*

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: TEORIA E ANÁLISE MUSICAL

Felipe Abreu  
UFMG/UNILA  
[felipe.abreu@unila.edu.br](mailto:felipe.abreu@unila.edu.br)

Víctor Diz  
UFMG  
[victordiz@ufmg.br](mailto:victordiz@ufmg.br)

Wadrian Alefe  
UFMG  
[walefw@ufmg.br](mailto:walefw@ufmg.br)

Sérgio Freire  
UFMG  
[sfreire@musica.ufmg.br](mailto:sfreire@musica.ufmg.br)

**Resumo.** O presente texto trata de algumas ferramentas analíticas e suas respectivas aplicações no estudo dos acordes e seu uso na música de Hermeto Pascoal. Esses instrumentos são parte integrante de um projeto de pesquisa em desenvolvimento, que tem como objetivo delinear uma tipologia dos acordes na música do compositor alagoano. Alguns dispositivos de análise computacional foram elaborados e adaptados ao contexto do objeto de estudo, contíguo a outros procedimentos de pesquisa mais convencionais. Para este propósito, utilizamos o *software* livre *music21*, uma biblioteca de funcionalidades analíticas escrita em linguagem *Python*, desenvolvida pelo Massachusetts Institute of Technology (MIT). No decorrer deste estudo, serão apresentados tais recursos, aplicando-os ao tema #143 do livro *Calendário do Som*, de Hermeto Pascoal.

**Palavras-chave.** Acordes, *music21*, Harmonia, Hermeto Pascoal, *Calendário do Som*

**An Approach to the Use of Chords in Hermeto Pascoal's Music: Computational Tools Applied to Theme #143 of 'Calendário do Som'**

**Abstract.** The present text discusses some analytical tools and their respective applications in the study of chords and their use in Hermeto Pascoal's music. Such tools are an integral part of an ongoing research project aimed at outlining a typology of chords in the music of the Alagoas composer. Several computational analysis tools have been developed and adapted to the context of the study object, alongside other more conventional research procedures. For this purpose, we use the open-source software *music21*, a library of analytical functionalities for music written in Python and developed

by the Massachusetts Institute of Technology (MIT). Those resources will be presented throughout this research and applied to Theme No. 143 from Hermeto Pascoal's work "Calendário do Som".

**Keywords.** Chords, *music21*, Harmony, Hermeto Pascoal, *Calendário do Som*

## Introdução

Em nossa pesquisa, pretendemos estabelecer uma tipologia para os acordes presentes na obra de Hermeto Pascoal. Detentor de uma bagagem musical abundante e sólida, Hermeto adquiriu experiência em contextos significativamente variados, o que se reflete na heterogeneidade de sua prolífica produção, a qual já alcança a marca de milhares de músicas. É ainda cedo para propor um delineamento quantitativo de sua obra, tanto em termos numéricos para suas composições, mas também quanto ao léxico melódico, rítmico e harmônico que utiliza. Nota-se, entretanto, a considerável diversidade do seu vocabulário harmônico, no âmbito de uma única composição ou, mais ainda, tomando-se um *corpus* mais robusto, como é o caso do *Calendário do Som*, espécie de diário composicional escrito entre 1996 e 1997, que contém um total de 366 partituras fac-similares. Nesse livro, encontramos dados relevantes relativos ao uso dos acordes na música de Hermeto. No presente texto, apresentaremos as ferramentas às quais recorreremos na tarefa de abordar seus acordes – a maneira como são realizados, como são escritos, e como são concebidos dentro do escopo criativo de Hermeto. Antes de apresentá-las, faremos uma revisão bibliográfica dos trabalhos acadêmicos que podem nos trazer informações relativas ao contexto da harmonia em sua música.

## Uso de acordes na música de Hermeto Pascoal

Há cada vez mais estudos dedicados à música de Hermeto e, tanto no âmbito acadêmico quanto na produção crítica sobre sua obra, há um claro reconhecimento do papel preponderante da *harmonia* no contexto de sua linguagem. Uma escuta atenta dos discos lançados, ou mesmo registros de performances ao vivo de seu Grupo, nos oferece uma perspectiva a esse respeito, pois ilustra a significativa diversidade no emprego dos acordes no seu repertório. Além disso, mesmo o breve folhear do *Calendário do Som* faz saltar aos olhos a pluralidade de sua linguagem/vocabulário, explícita também em suas partituras. De fato, a notação dos acordes, no âmbito da escrita de Hermeto, merece uma atenção especial, pois aí dispomos de significativa variedade notacional, de difícil sistematização. Além da notação convencional, no pentagrama (por ele chamada "*cacho-de-uva*"), temos também a harmonia

escrita 'por extenso', distribuída entre os diversos instrumentos de uma orquestra, por exemplo; ou ainda o emprego de *cifras* para grafar acordes/harmonias – o que tem papel preponderante em sua obra, pois aí coexistem diferentes tipos de cifra, inclusive uma notação muito específica, criada pelo próprio Hermeto, a qual denominamos *Cifrado das Mãos*<sup>1</sup>. É importante mencionar que na sua escrita predomina a melodia cifrada, também conhecida como *leadsheet*.

Poderíamos, primeiramente, definir seu emprego das harmonias como multifacetado, dada a grande variedade de linguagens que engloba. Encontramos em sua obra uma profusão de gêneros tradicionais da música brasileira, principalmente os nordestinos, nos quais o contexto harmônico aponta, ao mesmo tempo, para caminhos tradicionais relativos à cada gênero, mas também à expansão do vocabulário harmônico geralmente associado à eles. Além disso, há temas – ou peças – que não se enquadram no âmbito dos gêneros convencionais, muitas vezes apresentando contextos harmônicos muito particulares, para os quais não encontramos exemplos similares dentro do repertório da chamada *música popular*. Nessas circunstâncias, muitas vezes há um colorido ou densidade harmônica tão peculiar, que acabam por constituir casos exemplares para estudos sobre sua música. Citamos, a seguir, alguns trabalhos que abordam os aspectos harmônicos presentes em algumas dessas composições.

Luiz Costa-Lima Neto, em sua dissertação *A música experimental de Hermeto Pascoal e Grupo (1981-1993): concepção e linguagem*, apresenta uma análise da música *Cores* (do LP *Hermeto Pascoal & Grupo – Som da Gente*, 1982), tratando-a como peça fundamental no desenvolvimento de seus argumentos, pois ela "cita sonoramente todos os germes (sic) da concepção musical de Hermeto". O tema em questão, "cujo nome é uma referência ao arco-íris, às cigarras e aos amoladores de facas" (COSTA-LIMA NETO, 1999, p.130), utiliza o som de uma cigarra, "gravada no jardim de sua casa", como uma espécie de nota pedal ou motivo que retorna diversas vezes ao longo da peça. Ao final da composição, surge uma espécie de agregado sonoro, de considerável densidade harmônica – o som de uma chapa de ferro percutida, que é emulada pelo Grupo de Hermeto. Esse som complexo, espécie de cluster de sonoridade inarmônica, é tomado como uma metáfora da abrangência do discurso harmônico do compositor, o qual, segundo o autor, abrange desde os sons senoidais, puros, àqueles com a complexidade do ruído branco. Também analisada está *Arapuá*, do LP *Brasil Universo* (Som da Gente, 1985), um estudo para saxofone barítono – "*cujo timbre e*

---

<sup>1</sup> Este tipo específico de cifra será abordado em um texto a ele dedicado, intitulado *Cifrado das Mãos: dispositivo notacional para configurações intervalares específicas de Hermeto Pascoal*, já em fase de preparação para publicação.

*textura foram associados à abelha com esse nome, de zumbido também grave" (ibidem, p.34).* Partindo da formação de sax barítono e piano, foi acrescentado o baixo, e então percussão e bateria. Segundo Jovino Santos Neto, "*as notas de sax, piano e baixo não estão numa relação de funcionalidade, mas de complementaridade textural*" (SANTOS NETO, *apud* COSTA-LIMA NETO, p.161).

Outro exemplo bastante particular é a música **Mestre Radamés**, do disco *Lagoa da Canoa, Município de Arapiraca* (Som da Gente, 1984), uma composição para bateria que se expandiu numa estrutura composicional única. Uma longa melodia foi elaborada e devidamente harmonizada, sobrepondo-se à estrutura rítmica da bateria. O seu acompanhamento se dá de maneira peculiar, seguindo a elaboração rítmica da bateria de forma literal, ao mesmo tempo em que realiza a base harmônica da melodia. Lúcia Campos, em sua dissertação *Tudo isso de uma vez só: o choro, o forró e as bandas de pífanos na música de Hermeto Pascoal* (UFMG, 2006), na qual aborda questões rítmicas na música de Hermeto, dedica uma sessão à este tema. Segundo a autora, nesta composição "*a bateria de fato não é apenas um instrumento de base. Além de realizar frases (melodias de timbre) a todo momento, ela conduz a polirritmia entre baixo e piano (...) enquanto o baixo toca junto com os tambores graves da bateria, o piano segue os tambores agudos*" (CAMPOS, p.123). Paulo Tiné também dedica um artigo à esta composição específica – *O Tempo de Hermeto Pascoal: simultaneidade de acontecimentos em Mestre Radamés e seu contexto* –, no qual trata da (inter/in)dependência entre linha melódica e ritmo harmônico em *Mestre Radamés*, apontando para uma "saturação de procedimentos harmônicos" (p.13), como exemplo do tratamento singular que Hermeto faz dos elementos de acompanhamento nessa música.

No artigo *Hermeto Pascoal: experiência de vida e a formação de sua linguagem harmônica*<sup>2</sup>, Fausto Borém e Fabiano Araújo apresentam um estudo panorâmico de sua trajetória musical, definindo fases de sua vida/carreira e relacionando-as à maneira como concebe e organiza sua linguagem harmônica. O texto apresenta importantes contribuições de ordem conceitual, relacionando o pensamento criativo de Hermeto (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. Vale também mencionar o trabalho de Fabiano Araújo, que faz uma *Análise e realização de 4 lead sheets do Calendário do Som de Hermeto*

---

<sup>2</sup> *Per Musi*, n.22. Belo Horizonte: UFMG, 2010. p.22-43.

*Pascoal segundo os conceitos harmônicos de Arnold Schoenberg*<sup>3</sup> – indicando uma tendência a considerar aspectos de funcionalidade harmônica na música de Hermeto, a partir do conceito de monotonalidade de Schoenberg.

Adam Rosado, em sua tese dedicada ao *Calendário do Som*<sup>4</sup>, faz um bom apanhado dos discursos relativos a questões de análise para a obra de Hermeto, trazendo ponderações a respeito de diferentes correntes teóricas. Há, de fato, um grande risco em se assumir um posicionamento teórico fixo – ou mesmo único – para abordar sua música. Amparado por diálogos com Jovino Santos Neto, Rosado considera a concepção harmônica do alagoano como "fundamentalmente triádica, ainda que não linear e não hierárquica". Faz referência à aplicação da teoria de monotonalidade de Schoenberg à sua música (levada a cabo em ARAÚJO, 2006), ponderando, entretanto, que este modelo teórico é "apenas um método hierárquico de organização nas alturas, enquanto **a música de Hermeto usa múltiplos métodos de organização de alturas**"<sup>5</sup>.

Rosado traz, também, duas tradições a serem levadas em conta ao discutir a concepção de harmonia de Hermeto, pois constata que "a influência do jazz é uma parte essencial do *Calendário*". Uma delas é o *Conceito Lídio Cromático*, desenvolvido pelo músico e teórico do jazz George Russell (1923-2009), "o qual situa o modo lídio como principal modo maior"<sup>6</sup>, derivando cromaticamente desse modo as demais escalas (e acordes correspondentes). Segundo ele, a pertinência de se comparar ou equiparar a concepção harmônica de Hermeto ao conceito de Russell "não é somente a proeminência da escala Lídia como coleção melódica, mas também o seu objetivo principal, que é a liberdade dos sistemas hierárquicos que governam o movimento harmônico"<sup>7</sup>. Outra concepção proveniente do jazz seria, segundo Rosado, o uso policordal feito por Dave Brubeck, a partir "dos seus estudos com Darius Milhaud (...) usado de forma similar a Hermeto (...) no *Calendário*"<sup>8</sup>. Segundo o autor, Brubeck e Hermeto "compartilham uma série de semelhanças, incluindo o aproveitamento das múltiplas tradições de sua música e o fato de terem aprendido sozinhos a tocar, principalmente de ouvido"<sup>9</sup>. Ainda que Brubeck nomeasse seus próprios procedimentos como

---

<sup>3</sup> UFMG, 2006 (Dissertação de Mestrado).

<sup>4</sup> Analyzing Hermeto Pascoal's *Calendário do Som*. Baton Rouge: LSU, 2019.

<sup>5</sup> ROSADO, p.65. No original, "his conception of harmony as fundamentally triadic, yet non-linear and non-hierarchical"; "(...) monotonality is only one hierarchical method of pitch organization while Hermeto's music uses multiple methods of tonal organization". Grifo nosso, tradução nossa.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p.85.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p.85.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p.85.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p.89.

*politonalidade*, Rosado prefere nomeá-los como *policordais*, pois trata-se de uma "verticalidade feita de diferentes acordes"<sup>10</sup>, o que de fato encontra ressonância em alguns procedimentos de Hermeto – notadamente na sobreposição de cifras presentes em sua escrita, a qual, ainda segundo Rosado, "permite a notação e a criação de harmonias incomuns às quais ele está tão frequentemente ligado, mais do que a notação tradicional em *leadsheet* e a estruturação de acordes através da sobreposição de terças"<sup>11</sup>.

Após considerar os trabalhos apontados acima (mais especificamente BORÉM e ARAÚJO, 2010; e também ROSADO, 2019), seria de fato pertinente termos diferentes visões sobre esta obra e, portanto, assumir que não há teoria que abarque a totalidade de sua concepção criativa – principalmente harmônica. De todo modo, confirma-se o papel proeminente da harmonia em sua gênese musical. Como pode-se ler no comentário do tema #238 do *Calendário*: “São tantos os caminhos harmônicos pra gente percorrer, que digo com muita convicção: **a harmonia é a mãe**, o ritmo é o pai e o tema é o filho”<sup>12</sup> – frase presente em inúmeras entrevistas e enunciados do compositor, fornece o tripé sobre o qual se concebe, se sustenta, se ordena e multiplica a música de Hermeto Pascoal.

## Ferramentas tecnológicas

A produção escrita de Hermeto Pascoal é volumosa e relativamente homogênea (com predomínio de melodias cifradas), o que permite vislumbrar uma abordagem simultânea de diferentes conjuntos de suas obras. Assim, decidimos lançar mão de procedimentos computacionais para compor a metodologia analítica dos seus acordes. Como estamos lidando com aspectos simbólicos da música (notação e formação de acordes), nossa escolha foi utilizar o ambiente *music21*, uma biblioteca de funções escrita na linguagem *Python*, desenvolvida pelo MIT<sup>13</sup>.

Por outro lado, a variedade de suportes, a irregularidade dos pentagramas, a profusão de cores e de traços, as diferentes formas de notação harmônica, dentre outros fatores, são empecilhos para que uma versão minimamente confiável advenha da digitalização dos

---

<sup>10</sup> MCFARLAND, *apud* ROSADO, p.89.

<sup>11</sup> ROSADO, p.69.

<sup>12</sup> Grifo nosso. A frase é uma espécie de lema que Hermeto usa para descrever sua própria gênese musical. Apontamos algumas publicações onde pode ser encontrada: COHN, 2022, p. 30; MORENA, 2008, *apud* BORÉM, 2010, p. 33; ARAÚJO, 2010, p. 33; SANTOS NETO, 2018.

<sup>13</sup> *music21* é um *software* que disponibiliza ferramentas para análise musicológica computacional, baseado em linguagem *Python*. <https://www.music21.org/>

originais e sua posterior conversão em notação musical. Decidimos então reescrever algumas das partituras de Hermeto, a fim de que pudessem ser lidas a contento pelo ambiente *music21*.

O ambiente lê partituras no formato *musicxml*,<sup>14</sup> um padrão implementado pelos principais softwares editores de partitura, sejam eles livres ou comerciais. No entanto, seu sistema de cifragem (um dicionário de *chord symbols*) mostrou-se insuficiente para dar conta das peculiaridades tanto dos acordes quanto da maneira própria de cifrar usada por Hermeto. Além disso, é nossa intenção manter nossa escrita bastante próxima das cifras e layouts originais. Passamos, portanto, a escrever os acordes como *lyrics*, associados a um acorde ou nota grave. Desse modo, recebemos a mesma cifra escrita por Hermeto dentro do *music21*, e montamos os acordes seguindo os procedimentos difundidos por seus discípulos em um rico processo de tradição oral.<sup>15</sup>

Para cada tipo de acorde realizamos 3 montagens distintas (a partir de fundamentais entre Mi1-Sol1, Lá1-Si1, Dó2-Mib2), de modo a manter a parte aguda dos acordes em um mesmo registro. Geramos, junto a uma partitura com os acordes completos, também uma linha de baixo com as fundamentais dos acordes. Até o momento, utilizamos sete categorias para descrever os tipos de acordes encontrados (ver detalhes no artigo *Acordes que não acabam mais: um primeiro olhar sobre a tipologia do vocabulário harmônico de Hermeto Pascoal*)<sup>16</sup>: maiores, menores, suspensos, meio-diminutos, dominantes diversas, derivação por 3a. maior descendente do baixo adicionado, outros tipos. A maioria desses acordes utiliza 5 ou 6 notas, raramente fugindo desses limites. A cada novo tipo (de acorde ou de escrita) encontrado nos manuscritos, criamos novas rotinas para sua montagem. Nem sempre é possível definir qual a fundamental do acorde ou seu tipo (o *music21* se baseia unicamente na superposição de terças para determinação da fundamental; assim, classifica o acorde maior M67+9 como o seu relativo menor). Em alguns casos, nossa programação solicita que o usuário forneça essa informação, juntamente com seu tipo. Todos os acordes cujas cifras usam o símbolo "/" passam por este procedimento.

Ao relacionarmos a linha melódica com as fundamentais dos acordes, podemos analisar a relação de cada nota da melodia com o acorde subjacente. Para facilitar a

---

<sup>14</sup> <https://www.musicxml.com/>

<sup>15</sup> Um dos autores do presente trabalho, Felipe Abreu, fez parte, entre 2005 e 2006, da *Itiberê Orquestra Família*, grupo dirigido pelo baixista de Hermeto. Durante esse período, teve uma espécie de iniciação a procedimentos de criação e performance praticados no círculo profissional de Hermeto, os quais mantém e atualiza desde então. Grande parte deste conhecimento, adquirido de forma oral através da experiência com Itiberê Zwarg, vem sendo organizado, sistematizado e utilizado como parte fundamental da pesquisa de doutorado em andamento no Programa de Pós-Graduação em Música da UFMG. O procedimento relativo à montagem dos acordes no contexto da música de Hermeto é um destes conhecimentos.

<sup>16</sup> ABREU, ALEFE, FREIRE, 2023.

visualização dessas relações, decidimos colorir as notas melódicas. Definimos uma paleta de cores (a partir das cores do arco-íris), sem a preocupação com enarmonias. Temos assim doze relações intervalares possíveis (Figura 1). Para o trítono, que pode ser tanto uma quinta diminuta quanto uma quarta aumentada, usamos a cor rosa brilhante, e um corte na cabeça da nota, de modo a destacá-lo e não gerar ambiguidade com cores mais próximas. Com alguma prática, torna-se bastante cômodo e instrutivo utilizar essas melodias coloridas, tanto na análise quanto na performance das obras.

**Figura 1 – As doze relações intervalares com suas respectivas cores**

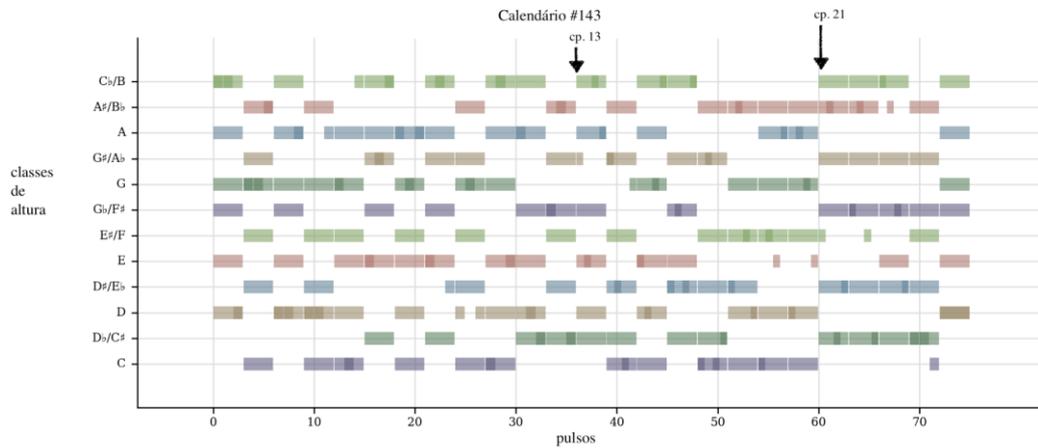


Fonte: autoria própria

Como já mencionado, é difícil encaixar a linguagem harmônica de Hermeto dentro de alguma teoria já existente, seja tonal, funcional, modal, atonal. É bastante comum em seu repertório um ritmo harmônico intenso, muitas vezes pouco regular, associado a acordes relativamente densos. Para visualizar as notas envolvidas em cada peça ou seção, utilizamos um gráfico, o qual indica a distribuição de classes de altura no tempo, através do qual pode-se facilmente detectar uma tendência mais diatônica ou mais voltada ao total cromático (Figura 2). Como será comentado na próxima seção, a peça #143 explora bastante o total cromático, com uma ausência mais significativa de certas classes de altura a partir do pulso 50. Como contraste, aqui apresentamos também a distribuição das classes de altura na peça #238 do *Calendário do Som*, onde se pode notar o predomínio da tonalidade de sol (mesmo com os acordes bastante densos), sendo facilmente detectável a mudança do modo menor para o maior a partir do pulso 11 (Figura 3). Uma representação mais compacta das classes de altura (sem sua distribuição temporal) pode ser feita com histogramas; eles podem ser úteis na comparação entre peças ou entre seções de uma mesma peça. Gráficos deste tipo serão apresentados mais adiante.

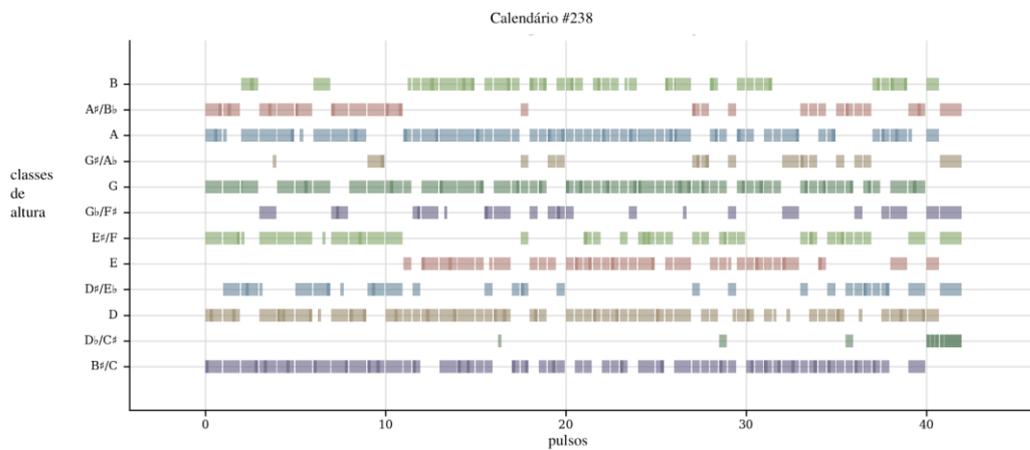


**Figura 2 - Classes de altura ao longo dos pulsos no Tema #143**  
(cores selecionadas aleatoriamente pelo *music21*)



Fonte: autoria própria

**Figura 3 - Classes de altura por pulsos no Tema #238**

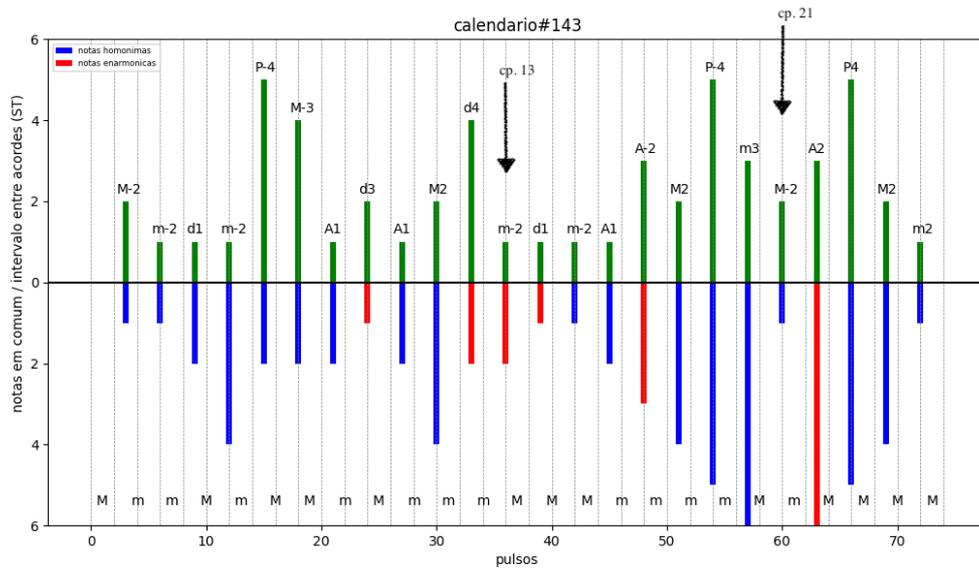


Fonte: autoria própria

Para uma análise inicial dos encadeamentos presentes nas peças, criamos um outro gráfico (Figura 4), no qual pode-se observar: (1) o intervalo entre as fundamentais (em número de semitons / nome do intervalo), na cor verde; (2) a quantidade de notas em comum (diferenciadas entre homônimas, em azul; e enarmônicas, em vermelho); (3) os tipos de acorde utilizados (indicados abaixo do gráfico).



**Figura 4 - Histograma do Tema #143**



Fonte: autoria própria

Um grande número de notas comuns diatônicas (normalmente acompanhados por intervalos entre fundamentais diatônicas) indica a presença de um campo harmônico bem definido em torno a um centro tonal, e vice-versa. É importante notar que, na montagem dos acordes tipicamente usados por Hermeto há, no mínimo, 3 notas em comum entre quaisquer acordes montados sobre os graus diatônicos de um tom maior. Um valor abaixo disso já indica a presença de cromatismos significativos para a harmonia local.

Uma característica marcante da construção melódica de Hermeto é a presença de arpejos de acordes de 3 e 4 notas (tríades ou tétrades), em relações variadas com o acorde subjacente. Num próximo passo da programação, pretendemos identificar esses 'acordes/arpejos', e inseri-los na análise das peças em questão. Outra frente de investigação será direcionada a acordes que têm pouca ligação com o universo tonal, seja em peças nas quais a harmonia é escrita por extenso ou que apresentam uma cifragem particular. Nesses casos, as ferramentas do *music21* dedicadas à análise pós-tonal serão de grande valia.

### **Aplicação das Ferramentas (exemplo do tema #143 do *Calendário do Som*)**

A música de número 143 do *Calendário do Som*, escrita no dia 12 de novembro de 1996, se estrutura a partir do uso de dois tipos específicos de acordes e de apenas duas figuras

rítmicas distintas.<sup>17</sup> É uma composição caracterizada pela economia de recursos. Nos próprios termos do compositor: “Compus esta música nos doze tons maiores e menores. Viva a mamãe harmonia”.<sup>18</sup> Nela, Hermeto emprega apenas acordes X7+ (maior com sétima maior) e Xm479 (menor com quarta, sétima e nona). Em termos rítmicos, temos duas seções particulares: semínimas, usadas nos três primeiros sistemas, e colcheias pontuadas, presentes nos três últimos sistemas. De certa maneira, a narrativa musical da peça se conjuga na articulação entre o discurso melódico-harmônico (bastante variado, mesmo dentro da economia dos tipos de acorde e classes de altura empregados) e a estrutura rítmica (claramente dividida em duas seções, resultando numa textura polirrítmica de 4:3 a partir da exata metade da composição).

---

<sup>17</sup> Uma gravação da composição poderá ser acessada no material adicional à esse artigo.

<sup>18</sup> PASCOAL, 2000.



Figura 5 - 12 de Novembro de 1996 - Música #143

143 Rio de Janeiro 12 de Novembro de 1996. *Terça Feira* Bairro *Zabon*.

Termino ás 12:26. Compo esta musica nos doze tons -  
Maiores e Menores. Vira a Marmosa e harmonia. Viva!!!



Figura 6 - Música #143 - Versão com melodia colorida

# #143. 12 de novembro de 1996

Hermeto Pascoal

5 G7+ Fm479 Em479 Eb7+

9 Dm479 A7+ F7+ F#m479

13 Ab7+ Am479 Bm479 Ebm479

17 D7+ Db7+ C7+ C#m479

21 Bbm479 Cm479 Gm479 Bb7+

21 Abm479 B7+ E7+ F#7+ G7+

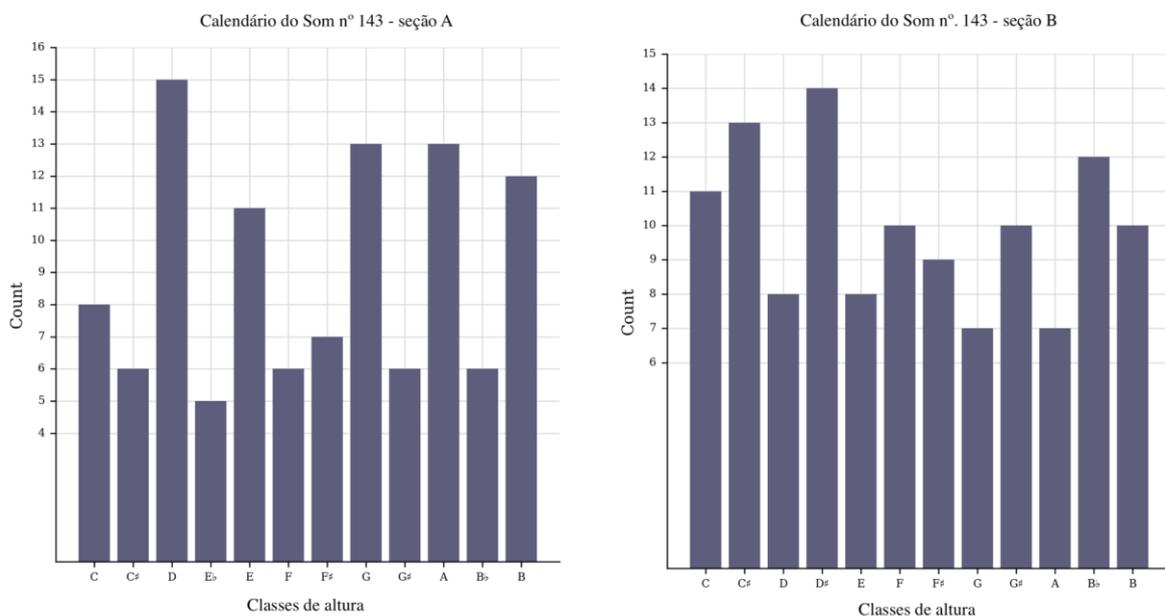
Fonte: autoria própria

Apesar da estruturação em duas partes, cada qual contendo doze acordes distintos (não havendo distinção entre fundamentais enarmônicas), não há um princípio serial estrito (dodecafônico) organizando a sequência, nem a distribuição exata das fundamentais entre as duas partes. Na primeira seção aparecem os acordes Eb, F e A nas duas modalidades (maior e menor), estando ausentes as fundamentais C, C# e Bb; na segunda seção se dá o inverso.

No início da peça, observam-se poucos encadeamentos em que temos duas ou mais notas em comum entre acordes contíguos. Isso ocorre apenas entre os compassos 4/5 e 10/11 (nos pulsos 12 e 30, já que o *music21* conta os pulsos a partir de 0), em que se contabilizam quatro para ambos os casos. Esses dois pontos específicos precedem, também, os maiores saltos entre fundamentais presentes nessa primeira seção, de terças (terça maior descendente: M-3) e quartas (quarta justa descendente: P-4 e quarta diminuta ascendente: d4). Há, portanto, uma predominância de movimentos no baixo por segundas maiores e, principalmente, menores, que evidenciam um forte direcionamento ao emprego do total cromático (Figura 4).

A segunda seção se distingue bastante da primeira, e não apenas pela mudança rítmica. Se na primeira parte a melodia tem um caráter bastante diatônico, destacando-se as alturas D, G, A e B, na segunda parte a distribuição é mais uniforme, com algum destaque para a altura D#. Isso fica evidente se colocarmos lado a lado os histogramas relativos ao uso de classes de altura (melodia + harmonia) de cada seção (Figura 7).

**Figura 7 - Música #143 - Gráfico da distribuição de classes de altura nas duas seções da peça**



Fonte: autoria própria

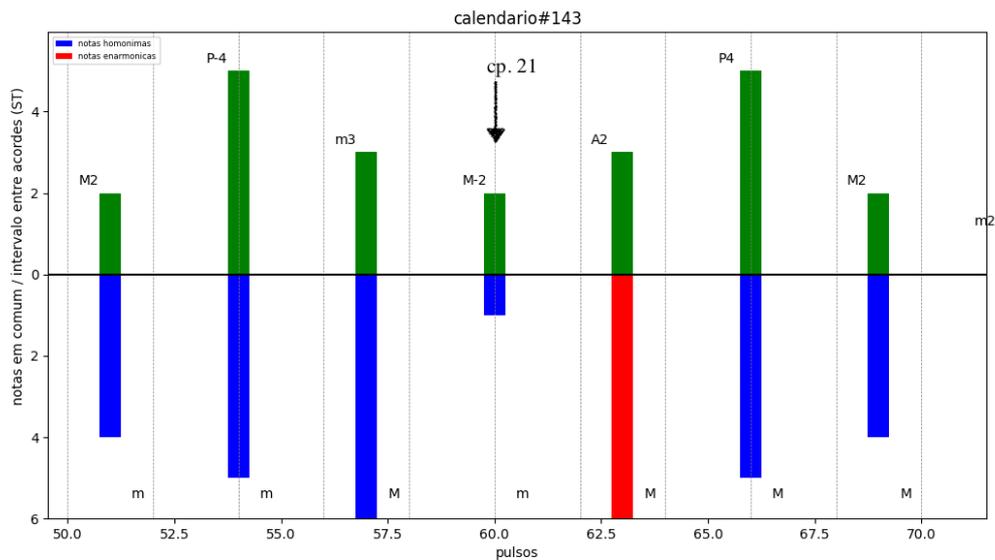
Nota-se, também, uma clara mudança de ambientação harmônica no decorrer da segunda seção, a partir do pulso 50 (ver Figura 4). Há uma simetria muito curiosa nos movimentos harmônicos e, além disso, o número de notas em comum entre os acordes desse trecho é significativamente maior, ultrapassando as quatro e chegando até o total de seis. Há também uma ausência mais significativa de certas classes de altura a partir do pulso 50, como o Si (uma classe que permanecia constante durante toda a peça), e também Fá#, Dó# e Sol#. Um compasso em específico nos chama muito a atenção em meio a isso tudo, pois nele o caráter do trecho se difere totalmente: o cp. 21 (pulso 60). Na passagem do cp. 20 ao 21, temos um movimento curto de segunda maior descendente no baixo, com apenas uma nota em comum nas montagens dos dois acordes (Bb7+ e Abm479). Consideramos este o ponto culminante da peça. Na melodia, uma sexta-maior em acorde menor, localizada em tempo forte – algo significativo, pois raro no léxico de Hermeto. Sobre o acorde Abm479, temos a nota Fá6, a mais aguda de toda a composição.

Exatamente ao redor deste ponto nota-se uma clara simetria na sequência dos encadeamentos. Se o interesse visual é evidente (Figura 8), temos que nos questionar sobre sua importância musical. Um processo simétrico indica que um determinado procedimento é conduzido até certo ponto (eixo), e a partir dali é desfeito sobre seus próprios passos. No presente caso, o eixo da simetria é de grande importância estrutural: trata-se do ápice da melodia, com características específicas já comentadas. Aqui também se dá uma inversão da direção dos saltos melódicos, e o encadeamento harmônico que conduz a ele conecta regiões distantes (apenas uma nota em comum). De cada lado da simetria temos ambientes harmônicos distintos, cada qual com várias notas em comum. Isso fica evidente na distribuição das classes de alturas: por um tempo considerável antes do pulso 60 as classes de altura Dó#, Ré#, Fá#, Sol# e Si estão ausentes; a partir daí as ausências significativas são Dó, Ré, Sol e Lá.

Também chama a atenção a enarmonização de todas as notas em comum entre os acordes Abm479 e B7+, na verdade uma relação tônica maior/relativa menor. Caso o acorde presente no eixo de simetria fosse cifrado como G#m479, a cor vermelha (indicando enarmonia) se tornaria azul, e a única nota em comum no pulso 60, por sinal o ponto culminante melódico, seria enarmônica (vermelha). Os intervalos entre as fundamentais também seriam trocados: a segunda maior descendente se tornaria 3a. diminuta, e a segunda aumentada ascendente se tornaria 3a. menor.



**Figura 8 - Encadeamento de acordes do Tema #143, pulsos 50 a 70**



Fonte: autoria própria

Não observamos nessa peça nenhuma ocorrência de dobramento da fundamental do acorde na melodia. Esta é uma forte característica da construção melódica de Hermeto Pascoal, que está associada a uma estruturação não escalar de parte significativa de sua produção. É também raro encontrar na melodia a quinta justa do acorde no primeiro tempo dos compassos, o que poderia indicar um relativo repouso local. Nesta peça, percebemos esta função apenas no compasso 14 e nos compassos 24/25. Nos compassos 6, 22 e 23, o contexto melódico-harmônico não contribui para isto. A presença da quinta justa no compasso 14, após um longo movimento descendente, dá a este momento uma força de articulação formal maior do que a mudança rítmica no compasso anterior, que acaba soando como uma espécie de *appoggiatura*. E no compasso 24 a articulação se dá também pela mudança do ritmo, com as quintas justas nas cabeças dos dois compassos anteriores funcionando como uma antecipação.

## Considerações Finais

Ao aplicarmos as ferramentas desenvolvidas até o momento para abordar o uso dos acordes de Hermeto Pascoal, logamos destacar diversos elementos constitutivos do âmbito da *harmonia* em sua música. A peça em análise, escolhida por suas características estruturais, nos permitiu um uso eficiente das ferramentas, no sentido em que foi possível indicar procedimentos e pontos relevantes da composição, alguns deles em clara ressonância com nossas primeiras percepções auditivas do tema. Além disso, ao levantarmos dados palpáveis

sobre a estrutura composicional da peça (como distribuição de classes de altura, passos intervalares e quantidades de notas em comum nos encadeamentos de acordes), percebemos a riqueza e a complexidade de sua concepção harmônica. Assim, corroboramos com a visão de que Hermeto utiliza "múltiplos métodos de organização de alturas",<sup>19</sup> o que reforça o risco de assumir um único posicionamento teórico/analítico para sua obra.

Uma das características mais expressivas das ferramentas analíticas utilizadas é, sem dúvida, a possibilidade de visualização dos dados que nos oferecem. Ao traduzir informações quantitativas em gráficos e histogramas, podemos notar particularidades que passariam despercebidas de outra forma. Outro ponto relevante – e inédito – a ser mencionado é a possibilidade de colorir as notas melódicas de uma partitura de forma criteriosa, em função de suas relações intervalares com os acordes correspondentes. Assim, de alguma maneira, devolvemos às partituras de Hermeto as cores que são tão presentes graficamente em sua escrita musical.

Avaliamos como bastante pertinente o uso das ferramentas apresentadas. Num próximo passo da pesquisa, pretendemos encontrar, nos saltos intervalares das melodias, elementos característicos de configurações de acordes (arpejos, por exemplo), ampliando o alcance das ferramentas e também da compreensão dos percursos criativos do compositor Hermeto Pascoal.

## Referências

ABREU, Felipe; ALEFE, Wadrian; FREIRE, Sérgio. *Acordes que não acabam mais: um primeiro olhar sobre a tipologia do vocabulário harmônico de Hermeto Pascoal*. Anais do XXXIII Congresso da ANPPOM. São João del Rei, 2023.

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.

CAMPOS, Lúcia Pompeu de Freitas Campos. *Tudo isso junto de uma vez só: o choro, o forró e as bandas de pífano na música de Hermeto Pascoal*. Belo Horizonte: UFMG, 2006 (Dissertação de Mestrado).

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

---

<sup>19</sup> ROSADO, p.65.

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*.

McFARLAND, Mark. “Dave Brubeck and Polytonal Jazz,” *Jazz Perspectives* 3 (2009): 153-176. Disponível em <https://doi.org/10.1080/17494060903152396> Acesso em 23 jun.2024.

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

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: 20 jun. 2024.

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

ROSADO, Adam (2019). "Analyzing Hermeto Pascoal's Calendário do Som". Baton Rouge: LSU. p.65-102. (Tese de Doutorado). Disponível em: [https://digitalcommons.lsu.edu/gradschool\\_dissertations/4799](https://digitalcommons.lsu.edu/gradschool_dissertations/4799).

## FONOGRAMAS

HERMETO PASCOAL & GRUPO: *Cores*. Hermeto Pascoal (compositor). Hermeto Pascoal (Intérprete, Bombardino - saxhorn); Heraldo do Monte (Intérprete, Violão - ac. guitar); Carlos Malta (Intérprete, Sax soprano); Jovino Santos Neto (Intérprete, Piano); Itiberê Zwarg (Intérprete, Baixo - el. bass e Piano Fender), Márcio Bahia (Intérprete, Bateria - Drums e Percussão - percussion); Pernambuco (Intérprete, Percussão - percussion). São Paulo: Som da Gente, 1985. LP.

BRASIL UNIVERSO: *Arapuá*. Hermeto Pascoal (Compositor). Hermeto Pascoal (Intérprete, Sax soprano e solo de berrante); Carlos Malta (Intérprete, Saxofones e flauta); Jovino Santos Neto (Intérprete, Piano e Harmônio); Itiberê Zwarg (Intérprete, Baixo), Márcio Bahia (Intérprete, Bateria e Jererê); Pernambuco (Intérprete, Percussão). São Paulo: Som da Gente, 1985. LP.

LAGOA DA CANOA: *Mestre Radamés*. Hermeto Pascoal (Compositor). Hermeto Pascoal (Intérprete, Sax soprano e solo de berrante); Heraldo do Monte (Intérprete, Guitarra); Carlos Malta (Intérprete, Sax soprano); Jovino Santos Neto (Intérprete, Piano e Harmônio); Itiberê Zwarg (Intérprete, Baixo), Márcio Bahia (Intérprete, Bateria); Pernambuco (Intérprete, Triângulo). Arapiraca: Som da Gente, 1984. LP.