

Paulo Jorge Almeida Temeroso

O choro contemporâneo de Hermeto Pascoal

Orientador: Prof. Doutor Eduardo Lopes

Trabalho de Projeto
do Mestrado em Música-Interpretação Jazz

Universidade de Évora, 2013

Paulo Jorge Almeida Temeroso

O choro contemporâneo de Hermeto Pascoal

Orientador: Prof. Doutor Eduardo Lopes

Trabalho de Projeto
do Mestrado em Música-Interpretação Jazz

Universidade de Évora, 2013

Resumo

Este trabalho acompanha a história do *choro*, resultado da miscigenação musical entre Europa, África e Brasil e a sua influência na obra de Hermeto Pascoal (Brasil, 1936). Seguindo as origens e características deste gênero, que está na base da música popular Brasileira, é abordada a estreita relação com a *música instrumental* e o jazz, assim como a influência destes na trajetória e linguagem do compositor, realçando o contributo deste na evolução do gênero através da análise de alguns dos choros mais conhecidos do seu repertório, assim como algumas partituras nunca gravadas do livro *Calendário do som* (2000).

Palavras-chave: choro, Hermeto Pascoal, música instrumental, jazz, calendário do som

Abstract

The contemporary choro of Hermeto Pascoal

This work outlines the history of *choro*, the result of a musical miscegenation between Europe, Africa and Brazil and its influence on the work of Hermeto Pascoal (Brazil, 1936). Following the origins and characteristics of this genre, which is in the basis of Brazilian popular music, it's intimate relation with *música instrumental* and jazz is addressed, as well as the influence of these on the trajectory and language of the composer, highlighting his contribution on the evolution of the genre through the analysis of some of the most popular choros in his repertoire, as well as some never recorded scores in the book *Calendário do som* (2000).

Key-words: choro, Hermeto Pascoal, música instrumental, jazz, *Calendário do som*

Índice geral

Resumo	3
Abstract.....	4
Índice	7
figuras.....	7
tabelas.....	9
Introdução	10
Parte I	13
Choro	13
Origens.....	13
Forma	25
Harmonia.....	26
Ritmo	28
Subgêneros do choro	32
Música Instrumental.....	38
PARTE II	42
Biografia	42
A relação de Hermeto com a música brasileira	51
Calendário do Som.....	55
PARTE III	57
Análise de partituras	57

Cifra.....	57
Ilacões sobre a linguagem de Hermeto.....	77
Conclusão	79
Bibliografia	81
Discografia	82
Internet	83
Apêndices.....	84
PROGRAMA RECITAL.....	84
Anexos	84
PARTITURAS	84
CD	85

Índice

figuras

Figura 1, partitura de <i>Moda do lundu</i> , do <i>Jornal de modinhas</i>	15
Figura 2, lundu com o título <i>Nº IX Landum, Brazilian Volkstanz (Landum, Dança Popular Brasileira)</i>	16
Figura 3, partitura de <i>Flor Amorosa</i>	18
Figura 4, 1ª página da partitura de <i>Atraente</i>	19
Figura 5, 1ª página da partitura de <i>Não Insistas, Rapariga</i>	20
Figura 6, os <i>Oito batutas</i> na sua formação original com Pixinguinha na flauta.	23
Figura 7, os <i>Oito batutas</i> por volta de 1923	23
Figura 8, partitura de <i>Carinhoso</i> , de Pixinguinha	25
Figura 9, ritmos de acompanhamento do choro, segundo carrilho (2006)	28
Figura 10, excerto de <i>Os Beijos de Frade</i>	29
Figura 11, excerto de <i>Choros nº1</i>	30
Figura 12, ritmo "telecoteco"	30
Figura 13, ritmos de acompanhamento do choro-samba, segundo Carrilho (2006)	31
Figura 14, ritmo de acompanhamento de polca, 1º tipo, segundo Carrilho (2006)	33
Figura 15, ritmo de acompanhamento de polca sincopada, segundo Carrilho (2006)	33
Figura 16, ritmo de acompanhamento de lundu, segundo Carrilho (2006)	33
Figura 17, excerto de <i>Beijos de Frade</i>	34

Figura 18, ritmo de acompanhamento de tango brasileiro e maxixe, segundo Carrilho (2006)	35
Figura 19, ritmo de acompanhamento de valsa, segundo Carrilho (2006)	36
Figura 20, ritmo de acompanhamento de schottisch, segundo Carrilho (2006)	37
Figura 21, partitura de <i>Anildo Moraes</i>	39
Figura 22, capa do disco <i>Ritmos Alucinantes</i>	43
Figura 23, capa do disco <i>Quarteto Novo</i>	44
Figura 24, capa do disco <i>Brazilian Octopus</i>	44
Figura 25, capa do disco <i>The Real Bobby Mackay</i>	44
Figura 26, capa do disco <i>Natural Feelings</i>	44
Figura 27, capa do disco <i>Seeds on the Ground</i>	45
Figura 28, capa do disco <i>Hermeto</i>	45
Figura 29, capa do disco <i>Live Evil</i>	45
Figura 30, capa do disco <i>A Música Livre de Hermeto Paschoal</i>	46
Figura 31, capa do disco <i>Slaves Mass</i>	46
Figura 32, capa do disco <i>Zambumbê-bum-à</i>	47
Figura 33, capa do disco <i>Cérebro Magnético</i>	47
Figura 34, capa do disco <i>Hermeto Pascoal & Grupo</i>	47
Figura 35, capa do disco <i>Lagoa da Canoa, Município de Arapiraca</i>	48
Figura 36, capa do disco <i>Brasil Universo</i>	48
Figura 37, capa do disco <i>Só Não Toca Quem Não Quer</i>	48

Figura 38, capa do disco <i>Por Diferentes Caminhos</i>	49
Figura 39, capa do disco <i>Festa dos Deuses</i>	49
Figura 40, capa do disco <i>Eu e Eles</i>	49
Figura 41, capa do disco <i>Mundo Verde Esperança</i>	49
Figura 42, capa do disco <i>Chimarrão com Rapadura</i>	50
Figura 43, capa do disco <i>Bodas de Latão</i>	50
Figura 44, capa do livro <i>calendário do som</i>	55
Figura 45, partitura de <i>Chorinho pra ele</i>	60
Figura 46, ritmo de acompanhamento partido-alto	61
Figura 47, partitura de <i>Intocável</i>	64
Figura 49, partitura de <i>30 de Janeiro de 1997</i>	69
Figura 51, partitura de <i>Ôi, chorão doido e abistralhado</i>	74

tabelas

Tabela 1, estrutura geral de <i>Chorinho pra ele</i>	61
Tabela 2, estrutura geral de <i>Intocável</i>	65
Tabela 3, estrutura geral de <i>25 de Outubro de 1996</i>	68
Tabela 4, estrutura geral de <i>30 de Janeiro de 1997</i>	70
Tabela 5, estrutura geral de <i>1 de Fevereiro de 1997</i>	72
Tabela 6, estrutura geral de <i>Ôi, chorão doido e abistralhado</i>	75

Introdução

As razões por detrás da escolha do tema deste trabalho foram, por um lado, a admiração que nutro pela música de Hermeto Pascoal e, por outro, o reconhecimento da singularidade do choro, ou chorinho, um “idioma” que não deixa nenhum músico indiferente. O disfrute que tenho, como clarinetista e saxofonista, quando toco algum chorinho, é mais do que suficiente para me levar a perceber que este é um dos géneros mais interessantes do panorama musical brasileiro e quando ouço e toco a música de Hermeto Pascoal o efeito é similar e reconheço-lhe semelhanças. Como tal, resolvi tentar perceber até que ponto o choro influenciou a música de Hermeto e este influenciou o choro, assim como a relação destes com a música instrumental (refiro-me à música instrumental brasileira, ou jazz brasileiro como se costuma designar fora do Brasil) e o jazz.

Hermeto nasce em Alagoas, nordeste do Brasil, em 1936, compositor e multi-instrumentista, desde cedo começa a criar o seu universo sonoro, fabricando os seus próprios instrumentos e interagindo com a natureza, animais e todo o entorno rural em que vivia, absorvendo a cultura e os costumes populares da sua terra natal. Posteriormente, na década de 1950, entra em contato com as sonoridades mais urbanas do choro, jazz e música erudita e a partir de 1960 começa a cristalizar essas experiências dentro e fora do Brasil, ganhando-se a reputação de mago dos sons. No aspeto formal posso traçar uma analogia entre a sua trajetória musical de Hermeto e a do choro, partilhando elementos da música clássica e erudita com a música de raiz popular e o jazz, de alguma maneira o choro faz a ligação entre estes géneros, uma espécie de “ponte”, na medida em que alia virtuosismo técnico e coerência formal a uma tendência para a improvisação e o uso de clichês próprios de uma música de cariz popular.

Assim, o meu primeiro objetivo foi identificar as origens e características do género, seguido de uma pesquisa e análise de choros no repertório de Hermeto, tanto gravados como em partitura. No início da minha pesquisa fiz um levantamento da bibliografia disponível sobre o choro, tendo resultado bastante útil o acesso que tive a uma série de trabalhos de origem académica e artigos sobre o tema. De uma maneira geral existe muita informação disponível sobre o choro e Hermeto Pascoal, recentemente apareceram muitos trabalhos académicos, de origem brasileira, sobre a música popular brasileira que apontam para a importância que o género tem na cultura musical do país e podemos ver claramente o nome de Hermeto como um dos músicos mais importantes neste cenário. Realço a pesquisadora Lúcia Campos que na sua dissertação *Tudo isso junto de uma vez só: o*

choro, o forró e as bandas de pífanos na música de Hermeto Pascoal nos dá uma visão global dos géneros e sub-géneros do choro e da influência da música popular na obra de Hermeto, da qual transcrevi muita informação para o capítulo *subgéneros do choro*. Também de bastante utilidade foi a dissertação *A música experimental de Hermeto Pascoal e grupo (1981-1993): concepção e linguagem* de Luis Costa-Lima Neto que me ajudou a perceber muito do percurso e linguagem do compositor.

Por outro lado, retirei também muita informação valiosa da página de internet oficial de Hermeto, nomeadamente no que diz respeito à sua discografia e biografia, e de outras relacionadas com o choro, e música brasileira, onde tive acesso a partituras e referências a personagens históricas. Neste processo deparei-me com muita informação sobre os ancestrais do choro: modinha e lundu, facto que me motivou a estender um pouco mais o capítulo dedicado às origens do choro.

Outra das fontes de informação a que recorri foram as partituras de Hermeto que já possuía nomeadamente o *Calendário do som* (2000) e duas coletâneas (não editadas comercialmente) celebrando o 70º e 75º aniversários de Hermeto; *Tudo é som* (2001) e *75 anos de som*, (2011), respetivamente, que foram compiladas por Jovino Santos Neto, pianista e arranjador que tocou com Hermeto grande parte da sua carreira. O *Calendário do som* acabou por ser muito útil na hora de decifrar a linguagem de Hermeto, pois o facto de transcrever as partituras manuscritas desvelou muitos dos seus segredos, nomeadamente ao nível do cifrado usado por Hermeto que diz muito da seu pensamento harmónico.

Neste sentido, a organização do trabalho foi sendo estruturada à medida que indagava sobre o choro e a música de Hermeto. Em primeiro lugar tentei perceber quais foram as influências musicais do compositor desde o nordeste rural até ao Rio de Janeiro e São Paulo cosmopolitas, em segundo lugar selecionei alguns dos seus choros mais emblemáticos, seguindo uma cronologia que me permitisse vislumbrar a evolução deste género na sua carreira, e analisei-os, ouvindo gravações e analisando partituras, tentando perceber como Hermeto assimilou e renovou a linguagem do choro. A linha geral seguida foi a da identificação de características próprias dos choros tradicionais e outras que se demarcam do género.

Assim, e depois de conjugar todos estes elementos, acabei por organizar o trabalho em três partes distintas:

- Parte I, discorre sobre o choro: origens, forma e a sua inserção na música brasileira atual, nomeadamente a relação com a música popular brasileira e a música instrumental.

- Parte II, aborda a biografia de Hermeto, fazendo um apanhado da sua trajetória e colaborações e o seu posicionamento em relação com a música brasileira.
- Parte III, é reservada à transcrição e análise das partituras selecionadas do seu repertório e aspectos mais relevantes da sua linguagem. Em anexo incluiu a minha adaptação das mesmas para a execução no recital final.

Deste modo, espero conseguir dar uma resposta à questão levantada sobre a importância do choro na música de Hermeto Pascoal e o seu contributo para a evolução do género, e ter uma visão geral da dos processos sobre os quais se desenvolveu essa relação.

Parte I

Choro

Origens

Segundo Reily (2000), a história da música brasileira é caracterizada por uma infinidade de formas híbridas e difusas onde a miscigenação fez sempre parte do processo de formação. Este processo começou numa primeira fase na era colonial (séc. XVI-XVII), resultado da intensa troca sociocultural luso-brasileira, evoluindo para que mais tarde surjam, no final do séc. XVIII, os primeiros géneros estáveis: a modinha e o lundu, que estão inter-relacionados. A origem destes géneros está relacionada com a progressiva ascensão da burguesia e, conseqüentemente, com a mudança de hábitos da nobreza, surgindo assim uma prática musical doméstica ou de salão destinada a um entretenimento mais leve e menos erudito que aquele proporcionado pela ópera e pela música religiosa, privilegiando as formas destinadas a um pequeno número de intérpretes e de fácil execução técnica. Vejamos algumas características deste dois géneros e sua importância na génese da cultura brasileira.

A palavra modinha está ligada à moda, que foi, em todo o séc. XVIII, a designação portuguesa para qualquer tipo de canção camerística a uma ou mais vozes, acompanhada ou não por instrumentos, ou seja, as palavras moda ou modinha são sinónimos. Na sua origem a modinha é uma canção portuguesa com elementos da ópera italiana, não foi por acaso que alguns compositores de óperas, como João de Sousa Carvalho (1745-1798), Marcos Portugal (1762-1830) e António Leal Moreira (1758-1819) também escrevessem modinhas. Convém não esquecer que a formação musical em Portugal durante o século XVIII está absolutamente ligada à tradição italiana através da Escola de Música da Patriarcal, escola recém criada com o intuito de propiciar formação musical e que tinha Scarlatti como figura principal no modelo de sua implantação (Nery e Castro, 1989, p. 88).

A nível formal a modinha, nasce como uma “canção estrófica, com ou sem refrão, de temática essencialmente amorosa e sentimental” (Lima, 2010, p. 132) e acompanhamento reduzido a uma simples guitarra, cravo ou piano. Estas eram uma presença constante nos saraus dos aristocratas e podiam ser também acompanhadas por flautas e outros instrumentos. Era bastante comum, que tanto lundus como modinhas fossem acompanhados por dois instrumentos de cordas dedilhadas: um encargava-se da harmonia, enquanto o outro improvisava variações ou contracantos de acordo com o estilo e necessidade da performance. Nos teatros, o acompanhamento poderia ser efetuado por uma pequena orquestra constituída “por dois violinos, uma violela e baixo contínuo

(realizado por violoncelo ou contrabaixo e cravo ou outro instrumento harmónico.” (Lima, 2003, p. 227). gozando de uma grande variedade formal. Além das formas binárias e ternárias, há modinhas que são compostas por uma única secção subdividida em frases.

O lundu, ou lundum, surge...

“...inicialmente, como forma de dança no final do século XVIII, o seu aparecimento está inicialmente ligado ao processo de colonização brasileiro e imbricado, sobretudo, na confluência das culturas europeias, via Portugal e Espanha, bem como a cultura africana trazida como mão de obra escrava, nos primeiros séculos de colonização”. (Lima, 2010, p. 20)¹.

Originalmente era uma dança dos escravos trazidos de Angola, acompanhada com batuques e imbuída de uma certa lascividade, evidenciada por gestos que imitam o ato sexual. Partilha muitas características coreográficas das fofas e fandangos, danças ibéricas muito populares no séc. XVIII, como o estalar dos dedos e mãos e os movimentos de ancas. Durante o séc. XVIII torna-se numa dança de salão bastante popular normalmente acompanhada ao cravo e evolui para uma forma de canção urbana, acompanhada com guitarra inglesa ou bandolim, a letra na maior parte das vezes é de cunho humorístico e satírico.

Durante todo o séc. XIX o lundu é uma forma musical dominante, e o primeiro ritmo africano a ser aceito pelos brancos, como destaca Rui Vieira Nery (2005):

“Na transição para o século XIX a tentação irresistível das danças afro-brasileiras, e em particular o lundum, conquistou, de facto, a sociedade lisboeta, quer estas sejam executadas na sua versão original quer tenham já sido transformadas segundo o gosto dos diversos meios sociais em que foram penetrando”²

Neste período, surgem os mais importantes compositores de modinhas e lundus como Joaquim Manuel da Câmara (1780-1840) e o poeta Domingos Caldas Barbosa (1740-1800), com composições para cravo ou bandolim e uma ou duas vezes editados em Lisboa no *Jornal de modinhas* (Albuquerque, 1996) pelo Francês P. A. Marchal Milcent entre 1792-1796.

¹ Citado pelo autor originalmente em: Lima, E. (2006). *Do lundu-dança ao lundu-canção*. In: Tello, A. (Editor). *La danza em la época Colonial Iberoamericana*. Bolívia: Asociación Pró Arte e Cultura.

² Extraído de (Lima, 2010, p. 23) .



Figura 1, partitura de *Moda do lundu*, do *Jornal de modinhas*³

No Brasil a primeira coletânea de modinhas e lundus foi publicada pelos pesquisadores Austríacos Johann Baptist von Spix e Carl Friedrich Philipp von Martius. Este último foi responsável pela redação de *Reise in Brasilien (Viagem pelo Brasil)* e para enriquecer a publicação, visto ser também um aficionado da música, elaborou um anexo musical intitulado *Brasilianische Volkslieder und Indianische Melodien (Canções populares brasileiras e melodias indígenas)*, da qual podemos ver um lundu instrumental:

³ *Jornal de Modinhas*, publicado quinzenalmente durante cinco anos (1792-96). Extraído da página de internet da Biblioteca Nacional de Lisboa: www.bn.pt. Acedido a 15/08/2012

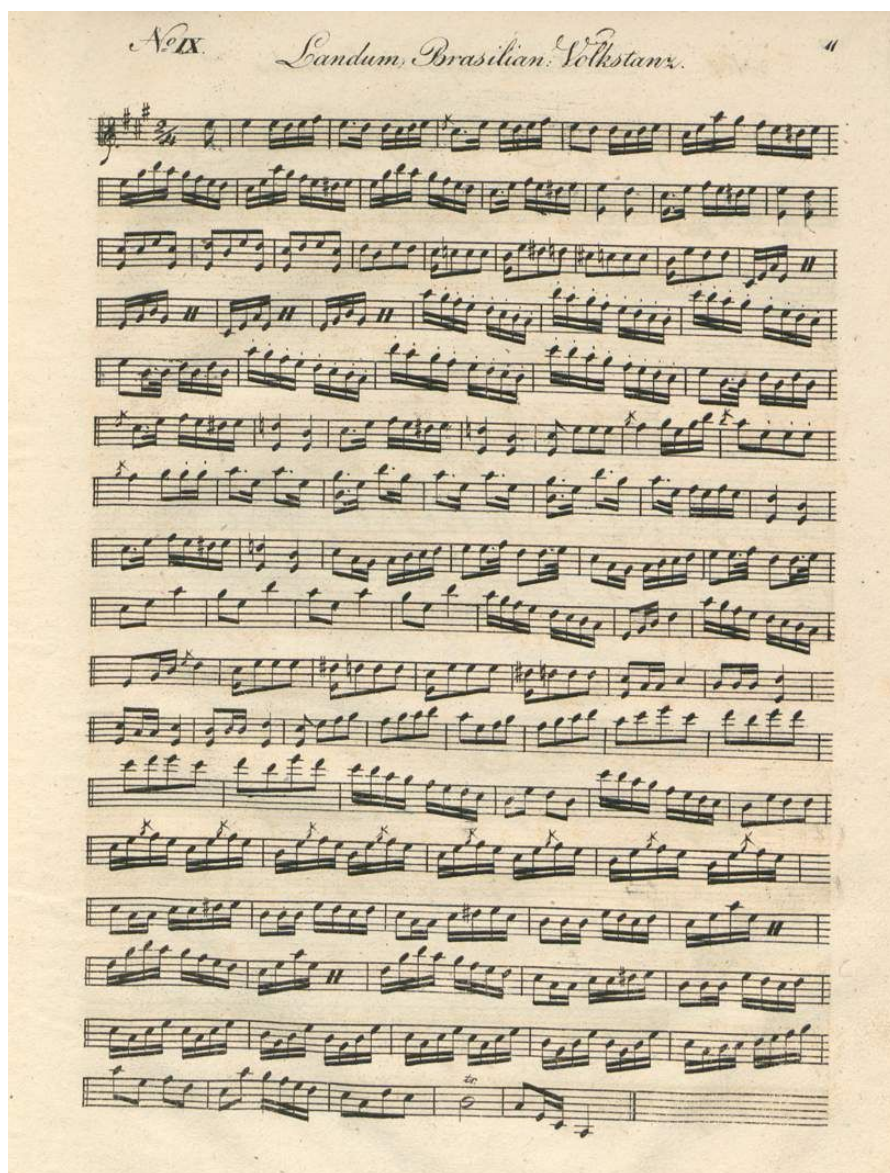


Figura 2, lundu com o título N^o IX Landum, Brazilian Volkstanz (Landum, Dança Popular Brasileira)⁴

Este lundu instrumental é basicamente construído sobre um tema de 4 compassos com variações, os lundus com letra, a nível formal, são tal e qual a modinha, usam a forma poética estrófica, com formas musicais binárias e ternárias comuns nas canções de salão no séc. XVIII e início do séc. XIX.

⁴ Extraído de http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Lundu_-_Von_Martius.jpeg. Acedido em 17/09/2012

Na primeira metade do séc. XIX, o lundu continuou a ser comum no Brasil, sem deixar de ser praticado em Portugal. Por outro lado, sofre fortes transformações a partir do final do séc. XIX, especialmente relacionadas com a democratização e desnivelamento social, tornando-se numa canção satírica e de escárnio. O lundu sai de evidência no início do século XX, mas deixa seu legado, principalmente no que respeita ao ritmo sincopado do acompanhamento que continuará a influenciar as danças de salão, dentro do Brasil, como a polca e a valsa, gerando outros géneros musicais como o choro e, mais tarde, o samba. Paes e Aragão defendem que o lundu seria “o principal canal por onde a influência africana chegou ao choro” (Campos, 2006, p. 61).

Neste sentido o compositor Austríaco Sigismund Neukomm (1778-1858) aluno de Haydn, que introduziu no Brasil o estilo vienense, fez, ao mesmo tempo, a ponte musical no sentido inverso, divulgando modinhas e lundus nas cortes europeias. Neukomm inaugurou a tendência que se tornou a senha de identidade da música brasileira: a mistura de géneros clássicos e populares. Inspirou-se na modinha *A Melancolia* de Joaquim Manoel da Câmara para escrever *L'amoureux*, e num lundu, no caso de *O Amor Brasileiro*⁵.

Seguindo esta cronologia, segundo Reily (2000), podemos ver como pouco a pouco o choro imergiu na segunda metade do séc. XIX no Rio de Janeiro não como um género distinto e autónomo, mas como uma maneira local de interpretar as danças europeias em voga, como a polca. Esta génese dá-se num Rio de Janeiro modernizado pelos investimentos trazidos com a família real aquando das invasões francesas em Portugal. Mais tarde, com o fim da escravatura e já independente, o Brasil tenta colocar-se na senda dos países civilizados. A par das infraestruturas de serviços públicos, começou a aparecer uma classe média urbana com apetências culturais, como resultado, muitos instrumentos musicais chegaram ao país e foram criadas bandas de música junto a serviços do estado, como os correios, polícia, bombeiros e fábricas, formando inúmeros instrumentistas.

O flautista Joaquim Callado (1848-1880) foi um dos primeiros músicos a constituir um conjunto chamado *Choro carioca* com uma formação musical típica conhecida como trio de pau e corda (um instrumento de sopro, pertencente à família das madeiras, e dois de corda, normalmente flauta, guitarra e cavaquinho), por volta de 1870. Como marco da criação do choro é referenciada a música *Flor Amorosa*, de Callado composta no ano da sua morte em 1880, com

⁵ Informação extraída de http://www.lanzelotte.com/port/neukomm_cavaleiro_b.htm, acessido a 20-11-2012.

letra posterior de Catulo da Paixão (1863-1946). Em geral, nesses grupos, os acompanhantes não liam, os encarregados de transcrever as músicas eram os flautistas, daí a importância dos “cadernos dos flautistas”, únicos registros escritos dessa cultura até então predominantemente oral.

Flor Amorosa

Chorinho

Joaquim Antonio da Silva Callado
e Catulo da Paixão Cearense

© Copyright 1968 by EDITORA ARTHUR NAPOLEÃO LTDA.
Av. Ipiranga, 1123 - São Paulo - Brasil
Todos os direitos reservados para todos os países - All rights reserved.

Figura 3, partitura de *Flor Amorosa*

“Desde o séc. XIX já eram editadas partituras para piano e os choros traduziam para sua formação

os ritmos europeus escutados ao piano, transformando-os. A compositora Chiquinha Gonzaga (1847-1935) teve papel primordial nessa passagem dos ritmos do piano aos conjuntos de choro e também dos choros ao piano, incorporando os “sotaques” caraterísticos. São esses sotaques que, na virada do século XX, vão caracterizar e definir o estilo interpretativo que passa então a ser considerado um género musical. Esse género vai incorporar elementos de todos os géneros que lhe deram origem, sua rítmica é, portanto, bastante diversificada, baseia-se em combinações de grupos de semicolcheias e síncopes." (Campos, 2006, p. 65).

Outro dos marcos da origem do choro é a polca *Atraente*, de Chiquinha Gonzaga:

ATRAENTE
Polca

Francisca Gonzaga (1847-1935)

Introdução

Piano

Brilhante

di - mi - nu - in - do

5

A

Polca

Com gosto

11

Expressivo

17

1. 2.

Fine

1/3

©2011 Acervo Digital Chiquinha Gonzaga | www.ChiquinhaGonzaga.com/acervo
Editoração: Douglas Passoni | Revisão: Alexandre Dias

Figura 4, 1ª página da partitura de *Atraente*

“Composição de estreia de Chiquinha Gonzaga, em 1877, nascida da improvisação em roda de choro na casa do compositor Henrique Alves de Mesquita, [...]. Conheceu um sucesso estrondoso (15 edições ainda em 1877) e projetou o nome de Chiquinha Gonzaga para a fama... Tornou-se um clássico da música instrumental brasileira, passando a integrar o grande repertório do choro. Foi publicada em 1932, como n. 11 da 2ª série de *Alma Brasileira*, choros para flauta. (Diniz, 2011)⁶.

Também outra polca de Chiquinha que mais tarde incorpora o repertório de choro é:

NÃO INSISTAS, RAPARIGA!

Polca

Francisca Gonzaga (1847-1935)

Piano

sfz

rall.

5 *a tempo*

p *Gracioso*

9

13 *Suave*

1/2

©2011 Acervo Digital Chiquinha Gonzaga | www.ChiquinhaGonzaga.com/acervo
Editoração: Douglas Passoni | Revisão: Alexandre Dias

Figura 5, 1ª página da partitura de *Não Insistas, Rapariga*

⁶ Prefácio e partitura disponíveis em www.chiquinhaGonzaga.com/acervo, acessado a 16/11/2012.

“Composição de primeira hora, publicada em julho de 1877,... na coleção *Flores Brasileiras*. Em 1881, é reeditada na coleção *Soirées Brasileiras*. A esta época, a jovem compositora aperfeiçoava seu conhecimento musical com o conceituado pianista Artur Napoleão, seu editor desde 1879. Esta mesma composição recebeu o título de Morgadinha em edição em Lisboa. Já na década de 1930, com a onda comercial do choro, ela foi rearranjada para integrar a série *Alma Brasileira*, como *Aracê*, choro para flauta. A maestrina a escreveu também para pequena orquestra, em 1881: flauta, clarinete (si b), violino A, violino B, violoncelo, contrabaixo, piano. Foi gravada no LP *Chorando Callado*, 1981.”⁷

Apesar de ter surgido entre as classes médias populares, o choro estabeleceu uma forte ligação com a música erudita através de figuras como Ernesto Nazareth (1863-1934) e Chiquinha Gonzaga. A burguesia começou a apreciar o choro e começou a vê-lo como uma expressão de “brasilidade”.

Ainda segundo Campos (2006), os gêneros que vieram da Europa espalharam-se um pouco por todo o Brasil. No nordeste a presença destes vai estar na origem da formação da família do choro, onde vemos a presença de polcas, choros, maxixes e tangos brasileiros no repertório das bandas de pífanos⁸. Subgêneros do choro, segundo a pesquisadora, dos quais transcreverei mais à frente informação.

Por outro lado e, num sentido mais social, o pesquisador José Ramos Tinhorão afirma que a maioria das festas animadas por estas bandas eram festas do calendário religioso, com a exceção do carnaval. “O choro é mais uma contribuição indireta da igreja católica, no Brasil, às alegres manifestações pagãs das camadas populares.” (Tinhorão, 1997, p. 112)

⁷ idem.

⁸ “Essas bandas são formadas geralmente por dois pífes (pífes, pífanos ou pífaros são flautas feitas artesanalmente de bambu, apresentam sete orifícios; seis para digitação e um para sopro, em geral, são flautas transversais), zabumba (tambor de origem africana) e uma tarola ou caixa. Os nomes dados ao conjunto variam conforme a região, assim como os instrumentos tocados, podendo ser acrescidos pratos, triângulo, pandeiro, surdo, entre outros. O zabumba e os pífes parecem ser recorrentes como a base da formação. [...] Os relatos sobre as zabumbas ou bandas de pífanos indicam que originalmente eram bandas ligadas às festas religiosas, que cumpriam as mais diversas funções sociais – novenas, procissões, batizados, casamentos. Mas aos poucos foram tomando parte também nas festas cívicas e finalmente nas profanas como forrós e carnavais.” (Campos, 2009, p. 72)

Sobre a relação dos chorões com estas festas, Alexandre Gonçalves Pinto por seu lado relata: “...festas estas que tinham resplendor e devotamento em cada um chorão da velha guarda, no correr do ano” (Pinto, 1936, p. 85).

Voltando à metrópole do Rio de Janeiro vemos que no final do séc. XIX os grupos de choro já haviam incorporado novos instrumentos como o clarinete, o trompete, o oficleide⁹, o trombone ou o bombardino, muito por culpa de Anacleto de Medeiros (1866-1907), um dos grandes nomes que ajudou a definir o choro. Foi maestro de várias bandas de música, entre as quais da *Banda do corpo de bombeiros* do Rio de Janeiro, tendo gravando mais de cem músicas para a casa Edison entre 1902 e 1912 com esta formação. Desenvolveu uma linguagem específica para estes grupos grandes, trazendo variações de dinâmicas e recursos expressivos que não eram muito comuns em formações similares da época. Segundo Tinhorão (1998), além das marchas militares e adaptações de peças sinfônicas, o repertório das bandas (a maioria militares), à época de Anacleto, passou a incluir as danças importadas da Europa, como a valsa, a mazurca, a polca e a schottisch. Afirma também que a inclusão dessas danças ao repertório das bandas correspondeu a uma necessidade de “entremear as marchas e dobrados militares com músicas do agrado do público de gosto popular”. (Tinhorão, 1998, p. 182).

Esse intercâmbio entre o repertório marcial e o popular integra um processo de adaptação das danças europeias oitocentistas como género instrumental, atendendo, a uma necessidade de entretenimento das camadas populares cada vez mais demandada. (ver *Iara* do CD em anexo)

Com o início da rádio um par de décadas depois o choro já é plenamente reconhecido como género musical, com grupos de menor dimensão e estabelecendo-se em torno de músicos como Pixinguinha (1897-1973), que com o seu grupo *Os Oito Batutas* introduzem pela primeira vez o pandeiro e outros instrumento de percussão, abrindo o caminho para a música instrumental conquistar o gosto do público.

⁹ Oficleide é um instrumento de sopro grave, muito utilizado nos primórdios do choro para fazer os contracantos, um híbrido entre o fagote e o bombardino.



Figura 6, os *Oito batutas* na sua formação original com Pixinguinha na flauta.¹⁰

Criado em 1919, os *Oito batutas* tiveram sucesso imediato no Rio de Janeiro, em 1922 embarcaram para Paris, com outra formação, onde participaram na exposição Universal com enorme êxito. Voltaram ao Brasil no mesmo ano e influenciados pelo jazz que ouviram na Europa incluíram saxofones, clarinetes e trompetes, numa formação variável, tocando arranjos ao estilo das bandas de jazz americanas (dixieland) e alterando o repertório, acrescentando fox-trots, ragtimes e outros ritmos.¹¹



Figura 7, os *Oito batutas* por volta de 1923¹²

Pixinguinha foi fundamental na definição da sonoridade do choro, incorporando muitos recursos harmônicos inovadores nas suas composições e uma tendência para a improvisação na sua maneira de tocar. Infelizmente não consegui ter acesso a nenhuma das gravações do grupo original, mas podemos ouvir gravações realizadas por volta de 1928, muitos anos depois da

¹⁰ extraído de <http://cifrantiga3.blogspot.com/2006/04/oito-batutas.html#ixzz2DLipykNx>, acessado a 22/10/2012.

¹¹ idem.

¹² idem.

dissolução do grupo primitivo. (ver *Carinhoso* do CD anexo)

“A partir dos anos 20, na maioria das gravações comerciais de samba, foram os músicos de choro que se responsabilizaram pelo suporte harmônico e pela ornamentação melódica” (Sandroni, 2001, p. 105). Os conjuntos de choro eram a base instrumental que acompanhava os cantores em direto nas rádios, estes grupos também se encarregavam de “ambientar” ou sonorizar os vários anúncios de publicidade e programas radiofônicos desenvolvendo assim um estilo cada vez mais improvisado. De meados dos anos 30 até o final da década de 50, uma das marcas registradas de uma emissora de rádio era o seu regional¹³, neste contexto, os regionais faziam a ponte entre o choro e o forró¹⁴, misturando ritmos, gêneros e experiências musicais, participando de muitas gravações de discos, contribuindo para afirmar o choro como o gênero mais ouvido nesse período.

De uma maneira geral durante toda a evolução do choro a falta de escolas de música e de uma formação acadêmica foi colmatada pelas bandas de música, conjuntos e rodas de choro, estas últimas eram reuniões espontâneas de músicos que se juntavam para praticar o repertório. A outro nível, os regionais também assumiram o papel de formar os instrumentistas, nas rádios, os músicos tinham contato com esses gêneros musicais diversos que aos poucos iam incorporando ao seu vocabulário musical, com a orientação de maestros, compositores e músicos profissionais como Jackson do Pandeiro (1919-1982), Guerra-Peixe (1914-1993), Radamés Gnattali (1906-1988), Sivuca (1930-2006) e o próprio Hermeto, que passou por estas experiências desde muito cedo.

¹³ **Regional** é o nome dado ao conjunto musical que atuava nas rádios, constituído normalmente por guitarra, cavaquinho, pandeiro, flauta, sanfona, entre outros.

¹⁴ O nome forró deriva de forrobodó, "divertimento pagodeiro", segundo o folclorista Câmara Cascudo. Tanto o pagode (que hoje designa samba) como o forró são festas que foram transformadas em gêneros musicais. O forrobodó, "baile ordinário, sem etiqueta", também conhecido por arrasta-pé, bate-chinela ou fobó, sempre foi movido por vários tipos de música nordestina (baião, coco, rojão, quadrilha, xaxado, xote) e animado pela pé de bode, a popular sanfona de oito baixos. Disponível em <http://cliquemusic.uol.com.br/generos/ver/forro>, acedido em 20-08-2012.

Forma

A forma rondó era uma estrutura bastante comum na séc. XIX, sendo que a de três secções (ABACA) era a mais usada pelos compositores que deram origem ao choro. Contudo, havia também alguns choros compostos em quatro secções (ABACADA) e duas secções (ABABA), de autores como Ernesto Nazareth e já no séc. XX Pixinguinha (ver *Carinhoso* na figura abaixo)

Carinhoso
Choro Canção

Revisão: Antonio Carlos Carrasqueira
Cifra: Edmilson Capelupi

Pixinguinha
letra: João de Barro

Meu co-ra-ção Não sei por-que ba-te fe-liz
 Quant-do te vê... E os meus o-lhos fi-cam sor-rin-do E pe-las
 ru-as vão te se-guin-do Mas mes-mo as-sim, fo-ges de mim!
 Meu co-ra-ção Ah! se tu sou-bes ses-co-mo eu sou tão ca-ri-nho-so,
 E o mu-i-to e mu-i-to que eu te que-ro!... E co-mo é sin-ce-ro o meu a-mor Eu sei que

Meu coração
 Não Sei porque,
 Bate feliz
 Quando te vê...
 E os meus olhos ficam sorrindo,
 E pelas ruas vão te seguindo,
 Mas mesmo assim,
 Foges de mim!

Ah! se tu soubesses como eu sou tão carinhoso,
 E o muito e muito que te quero!...
 E como é sincero o meu amor
 Eu sei que tu não fugirias mais de mim!
 Vem, vem, vem,
 Vem sentir o calor
 Dos lábios meus
 A procura dos teus,
 Vem matar esta paixão
 Que me devora o coração
 E só assim, então,
 Serei feliz,
 Bem feliz.

© Copyright 1936 by E. S. Mangione - São Paulo - Rio de Janeiro - Brasil
 Todos os direitos reservados para todos os países - All rights reserved.

Figura 8, partitura de *Carinhoso*, de Pixinguinha¹⁵

Segundo Carrilho (2006)¹⁶, o choro tradicional tem normalmente 3 secções distintas A, B e C (16

¹⁵ Partitura extraída de Carrasqueira, M. (1997). *O Melhor de Pixinguinha: melodias e cifras*. São Paulo: Irmãos Vitale.

¹⁶ Extraído de Campos, L. (2006). *Tudo isso junto de uma vez só: o choro, o forró e as bandas de pifanos na música de Hermeto Pascoal*. Dissertação de mestrado. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música.

compassos cada) com uma estrutura AABBACCA e caracteriza-se por ser normalmente modulante para tons próximos ou seus relativos maior/menor, sendo característico o virtuosismo e a recriação melódica/variação ou improvisação.

A nível temático a melodia desenvolve-se normalmente da seguinte maneira dentro de cada secção:

Tema (4 compassos) ----- resposta suspensiva (1º motivo) (4 compassos)

Tema (4 compassos) -----resposta conclusiva (2º motivo) (4 compassos)

Ainda segundo Carrilho (2006), citado pela pesquisadora Lúcia Campos (2006) temos que:

O tema, além de ser a frase melódica apresentada nos primeiros quatro compassos, reaparece no início do segundo motivo e pode ainda reaparecer na segunda e terceira partes do choro, em outro modo ou tonalidade [...] Após o tema inicial a melodia toma um carácter interrogativo (resposta suspensiva) e a harmonia conduz à dominante da tonalidade inicial, conduzindo em seguida à reexposição do tema, já no segundo motivo. Após essa reexposição do tema, a melodia reafirma a ideia temática e expressa “um carácter inquestionável de conclusão” há o retorno à tonalidade inicial, lembrando que o final da primeira parte será também o final do choro. (Campos, 2006, p. 56)

Podemos ver nesta citação que a relação temática dentro de cada parte tem uma correspondência tonal na forma geral, assim a nível harmónico os choros tradicionais possuem várias modulações:

Harmonia

Na tonalidade maior, tal modulação concerne aos choros que possuem a seguinte estrutura modulatória referente à forma rondó ABACA:

-A (tonalidade maior).

-B (mudança do modo maior para o relativo menor, ou para a dominante maior), C (modulação para a subdominante maior).

Na tonalidade menor possuem a seguinte estrutura:

-A (tonalidade menor)

-B (mudança de modo menor para o relativo maior), C (modulação para o homónimo maior ou para bVI (subdominante de B)).

Um aspecto comum entre o jazz e o choro é, sem dúvida, a improvisação generalizada e o carácter de interação entre os músicos na performance, podemos afirmar que a forma do improviso tem muitas semelhanças com o jazz, muito possivelmente pela influência de músicos como Pixinguinha. No repertório mais recente, há choros em duas secções com modulações bastante estranhas entre secções, como é o caso de *Chorinho para Ele* de 1977 (ver CD anexo), que analisarei mais à frente composto por Hermeto Pascoal.

A forma em duas secções é bastante usual na música com características improvisatórias, especialmente em géneros influenciados pelo jazz, o que reforça a hipótese de que as modulações bruscas e formas simplificadas são um dos fatores chave na modernização do choro, isto deve-se, em parte, à aceitação da improvisação como elemento necessário, o que tornou mais conveniente utilizar formas musicais mais simples, como a de duas secções, permitindo utilizar progressões harmónicas que fogem dos clichés da tradição purista.

Hoje em dia, existem choros com improvisos em secções do tipo *chorus*¹⁷, ou seja, o improviso do músico solista incide sobre a base harmónica da música e não tanto sobre a melodia. Este tipo de improviso com *chorus* é provavelmente uma influência do jazz no choro, o choro *Rebuliço* (ver CD anexo) de Hermeto Pascoal é um bom exemplo, onde vemos uma improvisação preocupada em gerar novas ideias em vez de reafirmar o contorno melódico, uma característica vincada de Hermeto Pascoal.

Não obstante, dentro da tradição do choro, o solista improvisador toca a melodia com liberdade para a interpretar, ou variar, mantendo seus traços temáticos sempre claros, pode-se dizer que o solista, assim como o acompanhamento de base, especialmente as linhas de baixo, ou baixarias¹⁸,

¹⁷ *Chorus* é o termo utilizado na gíria do jazz para definir uma volta completa à estrutura harmónica da música.

¹⁸ Segundo Raphael Rabello: "No estilo choro, o violão caracteriza-se por frases de contraponto geralmente em

improvisam ou variam durante a música inteira.

Ritmo

Como vimos, a linguagem harmónica do choro tradicional é, de uma maneira geral, essencialmente tonal, assim sendo a parte rítmica é importante para a caracterização dos diferentes subgéneros.

Vejamos primeiro um apanhado dos ritmos de acompanhamento que caracterizam o género:

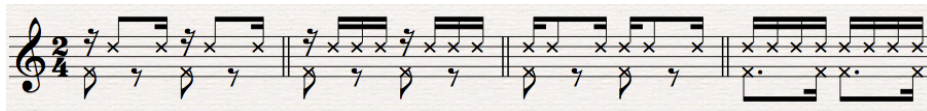


Figura 9, ritmos de acompanhamento do choro, segundo carrilho (2006)¹⁹

Como explica Sandroni, desde o séc. XIX, a síncopa aparece como uma marca registada da música brasileira, através da música africana. Esta é uma das características que define a música brasileira. “É por síncopas que a música escrita fez alusões ao que há de africano em nossa música de tradição oral.” (Sandroni, 2001, p. 26),

Este conceito de síncopa refere-se a uma quebra da regularidade, à contraposição entre a pulsação regular e o ritmo irregular, no Brasil, este conceito esbate-se, pois o irregular é o que aparece com mais regularidade.

A subdivisão que permeia a música brasileira passa a ser encarada como a pulsação de referência, e não como subdivisões do padrão simétrico do compasso binário, dividido em duas partes iguais. Essa abordagem permite refinar a percepção dos ritmos de forma a entender a miscigenação de padrões distintos. A imparidade rítmica própria da música africana existe na música brasileira dentro do agrupamento de pulsações a que os europeus

escala descendente, utilizando-se somente as cordas graves. Daí o nome baixaria. [tradução livre] (extraído de http://pt.wikipedia.org/wiki/Viol%C3%A3o_de_sete_cordas, acessado a 10/09/2012)

¹⁹ Extraído de (Campos, 2006, p. 65).

chamam de compasso [...] (Sandroni, 2001, p. 30)²⁰

...ou por outras palavras, esta imparidade continuou a existir na rítmica brasileira dentro dos limites impostos pela cultura musical europeia, fenómeno conhecido como *paradigma de tresillo* segundo Sandroni. O tresillo aparece em várias partituras, mencionando a introdução do lundu *Beijos de Frade*, em 1856, de Henrique Alves de Mesquita.

IMPERIAL Estabelecimento musical de T. B. DINIZ. Preço 500

OS BEIJOS DE FRADE

Praça da Constituição N.º 11. Rio de Janeiro.

LUNDU

Poesia de E. D. Villas Boas

Musica de H. A. de Mesquita.

TEMPO DE FADO

PIANO

Scherzo

p

Dos beijos o gosto a-ma - vel Bem não posso des-cre - ver Por que sendo elles de fra - des

Figura 10, excerto de *Os Beijos de Frade*

A característica fundamental “é a marca contra-métrica recorrente na quarta pulsação, de um grupo de oito, que assim fica dividido em duas quase-metades desiguais” (Sandroni, 2001, p. 30), ou seja, temos uma insistência na 4ª semicolcheia num compasso 2/4, dividindo-o em duas partes (3+5). Podemos ver o tresillo na música erudita, por exemplo na obra de Villa-Lobos:

²⁰ Idem p. 28.

CHOROS (Nº 1)

Durée: 3 minutes

H. VILLA-LOBOS
(Rio 1920)

Quasi andante (♩ = 88)

mf

rall.

a Tempo

animando

cresc.

rall.

a Tempo

C. 2

C. 3

C. 1

Figura 11, excerto de *Choros nº1*

Em 1917, *Pelo Telefone* (ver CD anexo), uma música de Donga (1890-1974), companheiro de Pixinguinha nos *Oito batutas*, é considerada como o primeiro samba gravado da história e marca a transição para o samba moderno, consolidando outra figura rítmica, bastante original, a que Sandroni chamou de *paradigma do Estácio*, que resulta da combinação de semicolcheias e colcheias, totalizando um ciclo de 16 subdivisões durante dois compassos. Pernambuco do pandeiro, um dos grandes percussionistas de choro da época dos regionais, chamava a este ritmo “telecoteco” (Sandroni, 2001), fazendo referência ao ritmo do tamborim:

te-co te-co te-le-co te - co te-co te-co te-le-co

Figura 12, ritmo "telecoteco"

Segundo Campos, citando a Paes e Aragão (2005) “o samba sempre esteve relacionado com o choro, a maioria dos músicos que acompanharam cantores de samba era formada pela escola do choro”, Pixinguinha, Pernambuco, o próprio Donga, entre muitos outros. Desta relação nasceu o samba-choro com:

“[...] composições que apresentam elementos rítmicos e melódicos próprios ao choro, mas

são feitos originalmente com letra, não é caso de choros que receberam letra posteriormente, estes são simplesmente choros. Tal distinção faz lembrar que a palavra choro designava nas capas dos primeiros discos de samba gravados o samba instrumental, [...] (Campos, 2006, p. 66)



Figura 13, ritmos de acompanhamento do choro-samba, segundo Carrilho (2006)²¹

Nos bailes populares brasileiros, passaram vários géneros que hoje conhecemos pelas generalizações de choro ou forró, no capítulo a seguir veremos algumas características, principalmente rítmicas, que nos permitem diferenciar entre uns e outros.

²¹ Idem, p. 66.

Subgéneros do choro

Na redação deste capítulo baseei-me em grande medida na classificação feita pela pesquisadora Lúcia Campos facultada na tese de dissertação mencionada na introdução. De toda a pesquisa que fiz pareceu-me a mais concisa e inteligível, visto resultar de saber empírico e da sua experiência direta com músicos como Maurício Carrilho (n. 1957) em várias oficinas de choro. Completei a pesquisa acedendo a várias páginas e artigos especializados em música brasileira aproveitando e contrastando a informação que me pareceu mais útil, do meu ponto de vista, para este trabalho, pois sem aprofundar demasiado em factos históricos queria apenas referir os vários subgéneros e suas características..

1. Polca

Introduzida nos salões europeus na primeira metade do séc. XIX, foi um género musical de muito sucesso disseminado por varias partes do mundo, as primeiras polcas vieram da Boémia (atual República Checa), pouco tempo depois o género teria sido introduzido no Brasil. De compasso binário simples, com ritmo à base de colcheias e semicolcheias, permitia aos pares de bailarinos a aproximação dos corpos, razão pela qual se viria a chamar popularmente de dançar agarrado. Cultivada por compositores de teatro musicado e amadores componentes de grupos de choro, bandas de pífanos, a polca acabaria por fundir-se com outros géneros locais de música popular no virar dos séculos XIX/XX.

Segundo Sandroni (2001) há dois tipos de polca, podemos diferenciá-las através dos padrões rítmicos do acompanhamento. O primeiro tipo parece-se ao acompanhamento típico de uma marcha, reforçando terceira pulsação:



Figura 14, ritmo de acompanhamento de polca, 1º tipo, segundo Carrilho (2006)²²

O segundo tipo caracteriza-se pelo uso da sincopa na célula rítmica base.



Figura 15, ritmo de acompanhamento de polca sincopada, segundo Carrilho (2006)²³

2.Lundu

Como referido antes, era originalmente era uma dança dos escravos trazidos de Angola, acompanhada com batuques, durante o séc. XVIII torna-se numa dança de salão bastante popular normalmente acompanhada ao cravo e evolui para uma forma de canção urbana, acompanhada com guitarra inglesa ou bandolim, a letra na maior parte das vezes é de cunho humorístico e satírico.



Figura 16, ritmo de acompanhamento de lundu, segundo Carrilho (2006)²⁴

“A partir da integração do lundu com as danças europeias, originaram-se novos géneros musicais como a polca-lundu e o tango-lundu, já recheados de síncopas” (Campos, 2006, 60)

²² Idem, p.59.

²³ Idem, p.60.

²⁴ Idem, p. 60.

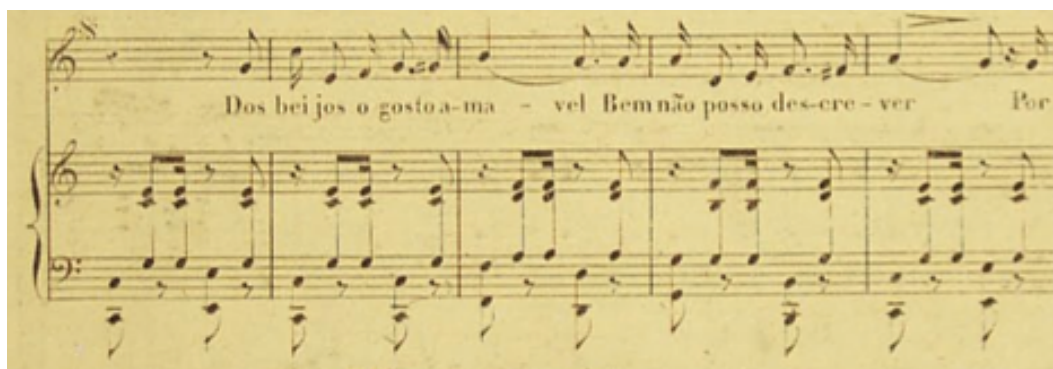


Figura 17, excerto de Beijos de Frade

Note-se que o acompanhamento deste último exemplo é o de uma polca sincopada.

3. Maxixe e tango brasileiro

O maxixe é um tipo de dança brasileira extremamente sincopada criada pelos negros que teve a sua origem no Rio de Janeiro no final do séc. XIX. Sandroni (2001, p. 77-78) afirma que a palavra tango significava baile de negros ou o lugar onde os bailes eram realizados e a música que era tocada. O primeiro uso da palavra "tango" data de 1823, em Havana²⁵, daí a semelhança rítmica com as habaneras. Também foi contemporâneo do tango argentino, do qual sofreria também algumas influências.

A diferença entre o tango brasileiro e o maxixe suscita interpretações diversas ao longo da história. Podemos ver diferenças entre os dois gêneros em relação à harmonia, sendo a do tango brasileiro um pouco mais complexa do que de seu congênere maxixe, dois dos grandes compositores de tangos e maxixes foram Ernesto Nazareth e Chiquinha Gonzaga respectivamente.

Já o tango brasileiro é uma música mais seria, mais solene, mais própria para ser escutada [...] o maxixe é música de festa, de dança, teria surgido justamente como uma forma abasileirada de dançar a polca, o tango, a havanesa e o lundu nos bailes populares, (Campos,

²⁵ Extraído de <http://www.miscelaneasdecuba.net/web/article.asp?artID=18133>, acesso em 10-03-2013.

2006, p. 61).

usando por isso o mesmo ritmo que a polca brasileira e o lundu.

No que se refere à música propriamente dita, além das diferenças já citadas, outro fator que distingue o maxixe dos tangos brasileiros é a presença das “baixarias sincopadas” feitas pelas tubas e outros instrumentos de sopro graves, nas bandas, ou pelo contracanto dos baixos dos violões de 7 cordas²⁶, nos conjuntos de choro. (Campos, 2006, p. 62)

Carrilho (2006), observa que o maxixe passou a ser género depois de ser dança e por isso, é mais extrovertido. (Campos, 2006, p. 60) como podemos ver pelo ritmo bastante sincopado:



Figura 18, ritmo de acompanhamento de tango brasileiro e maxixe, segundo Carrilho (2006)²⁷

O ritmo, segundo hipótese levantada por alguns estudiosos, foi influenciado pela música trazida por escravos de Moçambique, daí o nome, que segundo esta teoria, é o de uma cidade moçambicana.

²⁶ Violão é a denominação Brasileira de guitarra, como tal violão de 7 cordas consiste de uma alteração do violão tradicional (com 6 cordas) adicionando uma sétima corda, mais grave.

²⁷ Idem, p.61-62.

4.Valsa

Dança de salão, em compasso ternário, originária da Áustria e Alemanha ficou popular no final século XVIII, espalhando-se rapidamente pelas cortes europeias, chegando ao Brasil com a família real em 1808, tornando-se muito popular na alta sociedade do Rio de Janeiro. Durante todo século XIX, a valsa era um gênero obrigatório para quem estudava piano, e a partir do final do século acabou por se incorporar no repertório das bandas de pífanos, bandas militares e grupos de choro que as executavam com bastante liberdade rítmica, o que acentua a sua expressividade, acabando por transformar o gênero em valsa brasileira, uma música mais para se ouvir do que para se dançar. “Nas valsas, é a melodia que geralmente rege o conjunto, podendo o solista antecipar ou retardar determinadas passagens, desafiando os acompanhantes.” (Campos, 2006, p. 64)

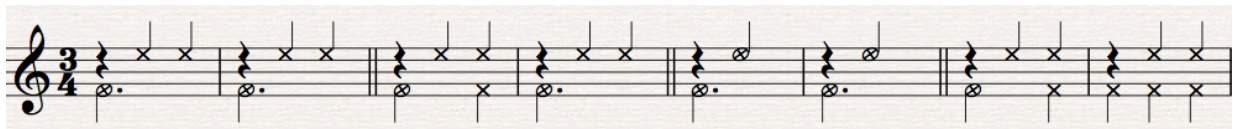


Figura 19, ritmo de acompanhamento de valsa, segundo Carrilho (2006)²⁸

5.Schottisch ou xote

De origem alemã "schottisch" é uma palavra alemã que significa "escocesa", em referência à polca escocesa, conhecido atualmente em Portugal como chotiça. O schottisch foi levado para o Brasil em meados do séc. XIX tornando-se popular nos bailes dos negros ou forrós com o nome de "xótis" ou simplesmente 'xote'.

É uma dança que pode ser encontrada, com variações rítmicas, binárias ou quaternárias desde o extremo sul do Brasil (o xote gaúcho), até no nordeste do país, nos forrós nordestinos.

Hoje em dia, o xote é um dos ritmos mais tocados e dançados em todo o Brasil.

²⁸ Idem, p.64.

Segundo Paes e Aragão (2005), a schottisch seria uma dança de origem alemã [...] da primeira metade do séc. XIX posteriormente introduzida no Brasil. [...] No Nordeste, deu origem ao xote e no Rio de Janeiro ao schottisch, género de compasso quaternário, semelhante a uma polca “esticada”, mas menos ritmada e de andamento mais lento. (Campos, 2006, p. 63)

A canção *Iara* (já referida, ver CD anexo) de Anacleto de Medeiros é um dos exemplo mais conhecidos.



Figura 20, ritmo de acompanhamento de schottisch, segundo Carrilho (2006)²⁹

Resumindo toda esta informação, chegamos à conclusão que de facto o ritmo no choro é uma aglutinação de vários elementos europeus e africanos, miscigenados. Desde uma 1ª fase o ritmo foi um fator importante na formação do choro, o qual começou por ser uma maneira diferente de tocar outros géneros, abasileirando-os, ganhando cada vez mais influências e uniformidade ao longo do tempo, através de clichés e novas formas, até se tornar um género, considerado unanimemente como o primeiro genuinamente brasileiro.

²⁹ Idem, p.63.

Música Instrumental

Podemos afirmar que a música instrumental tem origem no início do século XX, com o amadurecimento do choro, sendo só no advento da bossa nova na década de 1950 que esta emerge, diferenciando-se de choro. O choro é considerado o grande ancestral da música instrumental, muito ficando a dever a mestres como Pixinguinha e Ernesto Nazareth. Este facto explica, em parte, o porquê do choro contemporâneo se ter tornado um género conservador em termos gerais, atribuindo-se-lhe um papel de música de raiz, de tradição, que o protege de influências externas, preservado também à custa do abandono que sofreu a partir de 1950.

As gerações atuais têm como referências Hermeto Pascoal, Egberto Gismonti (n.1947), Pixinguinha, entre outros, e o choro contemporâneo subsiste e explora novos repertórios, tentando porém manter o som tradicional e alguma distância do jazz. Ultimamente os festivais de choro ajudaram a impulsionar o ressurgimento do género e este está a passar por uma recuperação assinalável, principalmente no Rio de Janeiro e Brasília, com o trabalho de grupos como: *Trio Madeira Brasil*, *Arranca-toco*, *Brasília trio Brasil*, e artistas como Raphael Rabello (1962-1995), Radamés Gnatalli (1906-1988), Maurício Carrilho (n.1957), Yamandú Costa (n.1980) e Hamilton de Holanda (1976).

A minha própria experiência é que o choro já não é um género desconhecido para os músicos tanto do meio musical clássico como do jazz. Hoje em dia é uma música globalizada, e podemos ver claramente a sua influência também na música de Cabo Verde, com músicos como Luís Morais (1935-2002), clarinetista e saxofonista que compôs e adaptou muitos chorinhos para o seu repertório, criando um subgénero que poderíamos chamar de chorinho cabo-verdiano, muito mais simples harmonicamente como podemos ver na música *Anildo Morais* de Luis Morais que transcrevi (ver CD anexo).

Anildo Morais

Luis Morais
Transc. Paulo Temeroso

Chorinho

7 Cm A7 D7 Gm

11 D7 D7^{b9} Gm G7^{b9}

15 Cm Gm/B^b D7^{b9} 1. Gm Fine 2.

20 F7 B^b6 D7^{b9} G7(b⁹) Cm Gm 2.

26 D7 G7 Cm Gm

30 A7 D7^{b9} Gm 1. F7 2. D.S. al Fine

Figura 21, partitura de Anildo Morais

É claro o parentesco e inclusive temos a presença das baixarias, neste caso duplicadas pelas flautas como podemos ouvir na gravação. A influência do choro na música de Cabo Verde é

indiscutível, seria certamente um campo de estudo interessante que valerá a pena aprofundar no futuro.

Por outro lado, desde a década de 1930 o samba emerge do morro como representante da MPB (música popular brasileira, que engloba mais concretamente a música de cariz comercial), que também conta com a sua versão instrumental, pouco diferente do samba cantado. No final da década de 1950, com as primeiras gravações de João Gilberto (n. 1931) aparece a bossa nova com claras influências do samba, que suscita imediatamente versões instrumentais de músicos de jazz americanos como o guitarrista Charlie Byrd (1925-1999) e o saxofonista Stan Getz (1927-1991), plasmadas no disco *Jazz Samba* (1962). Ao mesmo tempo músicos como Sérgio Mendes (n.1941) fazem o percurso inverso explorando a via do jazz como afirmação da sua identidade brasileira. A década de 1960 trouxe também o tropicalismo, um movimento que aglutinava várias correntes artísticas de vanguarda e da cultura pop nacional e estrangeiras que tiveram como expoentes Caetano Veloso (n. 1942) e Gilberto Gil (n.1942) misturando samba, bossa nova, baião e maracatú, com o rock, pop e funk.

A partir deste ponto vemos o surgimento de músicos tão diferentes como Hermeto Pascoal, Egberto Gismonti ou Toninho Horta (n. 1948), para enumerar alguns, que a partir da década de 1970 sentaram as bases para definir o género música instrumental, com um reconhecimento claro de parentesco face ao choro e samba por um lado, e à bossa nova e ao jazz por outro. Segundo relatos de colegas músicos e amigos, a partir de finais da década de 1980, possivelmente motivados pelo fim da ditadura militar (como é normal nestes casos), os músicos brasileiros começaram a olhar para suas próprias tradições, descobrindo e valorizando as suas raízes, recriando-a sob uma nova perspectiva..

Em termos de estrutura sonora a música instrumental apresenta uma ampla variedade na qual é possível abarcar os mais diversos ritmos e onde não há uma dicotomia na função de intérprete e compositor. Tanto o arranjo quanto o improvisado são fundamentais para compreendê-la, na medida em que expõem aspectos que colocam em diálogo os processos de composição, interpretação, ou seja, criação e recriação. Estas permissas refletem-se na sonoridade desenvolvida por Hermeto Pascoal, uma vez que a sua música parece ser justamente a de diluição de determinadas fronteiras conceptuais da música, as quais apenas restringem a capacidade inventiva do artista.

“Duas linhas de força tensionam o entendimento da música no Brasil e projetam-se nos livros que contam sua história: a alternância entre reprodução dos modelos europeus e

descoberta de um caminho próprio, de um lado, e a dicotomia entre erudito e popular, de outro. Como uma espécie de corrente subterrânea que alimenta a consciência dos artistas, críticos e ouvintes, as linhas de força vêm à tona, regularmente, pelo menos desde o século XIX. [...] Mais recentemente emergem em torno de artistas como Egberto Gismonti e Hermeto Pascoal, que problematizam a separação entre erudito e popular.” (Travassos, 2000, p. 7, 8)³⁰

³⁰ Extraído de (Campos, 2006, p.14)

PARTE II

Biografia

Hermeto nasceu em Olho d'Água, Lagoa de Canoa, Estado de Alagoas no Nordeste do Brasil em 1936. Sendo albino, não podia trabalhar ao sol com o resto da sua família, como tal passava largos períodos de tempo sozinho, que o levam desde cedo a tocar pifes, feitos por ele com folha de mamona e abóbora e a percutir as sobras de ferro do seu avô ferreiro, compondo pequenas melodias. Começa desde cedo a desenvolver uma sensibilidade musical bastante própria, tendo como base o meio que o rodeava.

Com sete anos de idade aprende a tocar a sanfona de 8 baixos do pai (também chamada no nordeste brasileiro de pé de bode³¹), copiando o progenitor e explorando o instrumento de forma autodidata. Mais tarde, já com uma sanfona de 32 baixos e um pouco mais de prática, começa a apresentar-se com o irmão José Neto, também albino, em bailes e festas de casamento locais.

Em 1950, a família muda-se para o Recife e Hermeto passa a tocar com o irmão José Neto na Rádio Tamandaré. Sivuca, músico também albino, que tocava na Rádio Jornal do Comércio convenceu o dono desta a contratar Hermeto e o irmão, criando um trio batizado de "O mundo pegando fogo", por causa da cor avermelhada dos três músicos. Depois de alguns problemas com o dono da rádio é despedido, sendo contratado então pela Rádio Difusora de Caruaru, onde ficou cerca de três anos, aí contactou de perto com muita música popular nas feiras e festas de rua, especialmente através dos cantadores³². Nesse período tentou sem êxito aprender música, pois a sua deficiência visual dificultava a leitura dos métodos e livros de teoria musical.

De volta ao Recife é estimulado pelo amigo e guitarrista Heraldo do Monte (n. 1935) a aprender piano e começa a tocar em boates e casas de diversão noturna, desta maneira entra em contato com o jazz e começa a ganhar uma técnica sólida de improvisação e acompanhamento. Neste período toca também nos conjuntos do violinista Fafá de Lemos (1921-2004) e do maestro

31 A pé-de-bode é um acordeão diatónico que tem um sistema de duas colunas de botões. A primeira é formada de oito baixos que produzem um pequeno número de acordes maiores, menores e dominantes, usados no acompanhamento. O outro sistema de botões contém notas isoladas, usadas nas melodias.

32 Improvisadores vocais cegos que cantam a troco de dinheiro.

Copinha (1910-1984, flautista e saxofonista) e assiste com bastante curiosidade aos ensaios de algumas orquestras de rádio regidas pelos maestros Guerra-Peixe, um importante arranjador e pesquisador dos gêneros populares nordestinos, e Clóvis Pereira (n.1932) que o convida a participar no álbum *Ritmos Alucinantes*³³ (1956) e que será a estreia de Hermeto no mundo das gravações.

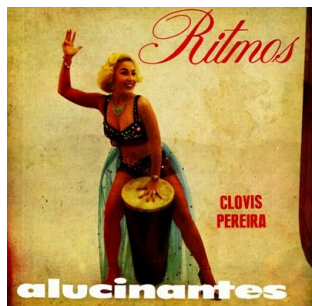


Figura 22, capa do disco *Ritmos Alucinantes*

Em 1958 muda-se para a então capital do Brasil, Rio de Janeiro, não tarda em ser contratado para tocar no Regional do Pernambuco do Pandeiro com o qual grava 3 discos: *Batucando no morro* *No meu Brasil é assim* e *No arraial de Santo Antônio*.

As boates e os Regionais vão ser para Hermeto uma verdadeira escola, onde ele aprende oralmente um vocabulário musical variado, desde música nordestina, choro, samba, bossa-nova, passando pelos standards de jazz, e onde adquire uma técnica de improviso e acompanhamento sólida.

A partir de 1961, já em São Paulo, Hermeto começa a estudar flauta e a tocar com grupos que exigiam a sua faceta mais criativa de arranjador e compositor. O primeiro disco é "Roteiro Noturno" (1964) de Mauricy Moura, onde Hermeto é o responsável por todos os arranjos e também toca piano e flauta. Nesse mesmo ano grava *Som Quatro* do quarteto homónimo com Papudinho (trompete), Edilson (bateria) e Azeitona (baixo). Aqui Hermeto atua como pianista, flautista e arranjador.

Em seguida, integra o Sambasa Trio, com Cléber (baixo) e Airto Moreira (bateria), e editam o Lp *em Som maior* de 1965, além de tocar piano e flauta, atua como arranjador e pela primeira vez como compositor com a canção intitulada *Coalhada*.

Ainda com Airto, Theo de Barros (baixo) e Heraldo do Monte passou a integrar em 1966 o grupo *Quarteto Novo* com o qual gravou um único disco homónimo em 1967. Hermeto além de atuar

³³ Todas as ilustrações dos discos a seguir, estão disponíveis no site: www.hermetopascoal.com.br. Acesso em 5 de Março, 2012.

como arranjador, pianista e flautista, compõe duas músicas que serão um importante marco de sua carreira: *O Ovo* e *Canto Geral*. Além disso esta experiência pressupõe um salto na carreira de Hermeto pois este grupo considerado um dos mais importantes da história da música instrumental brasileira, com uma sonoridade resultante da fusão de gêneros populares e uma sofisticação harmônica e estética inovadoras. Participaram dos melhores festivais de música e programas da televisão, Hermeto ganhou várias vezes como arranjador neste tipo de festivais e o grupo acompanhou Edu Lobo no festival de 1967, ganhando o 1º prêmio com *Ponteio*.



Figura 23, capa do disco *Quarteto Novo*

Integrou também um dos grupos mais efêmeros da música brasileira: o octeto *Brazilian Octopus* formado em 1968, com um disco homônimo em 1969, onde Hermeto atua como flautista, arranjador e compositor das músicas *Chayê* e *Rhodosando*.



Figura 24, capa do disco *Brazilian Octopus*

Ainda em 1969 Hermeto realiza o seu primeiro arranjo para Orquestra em *Eu e a Brisa*, de Johnny Alf do disco *The Real Bobby Mackay*, de Bobby Mackay, onde toca também piano e flauta.

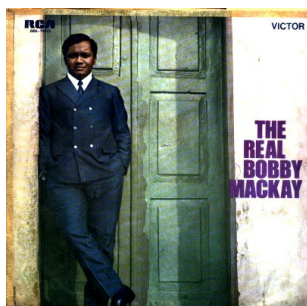


Figura 25, capa do disco *The Real Bobby Mackay*

Neste mesmo ano a convite de Airto Moreira, viaja para os EUA onde grava *Natural Feelings* (1970) onde participa como compositor da música *Bebé*, além de arranjador e multi-instrumentista.



Figura 26, capa do disco *Natural Feelings*

Participa também como arranjador e instrumentista no disco *Cantiga de Longe* (1970) com Edu Lobo e como flautista no disco *Tide* (1970) de Tom Jobim. Ainda com Aírto, grava em 1971 *Seeds On the Ground* (1971) neste disco, Hermeto grava e arranja uma música criada pelos seus pais: *O Gaió da roseira*, a qual foi considerada uma das melhores músicas do ano pela crítica inglesa.



Figura 27, capa do disco *Seeds on the Ground*

Em 1972, com a participação e ajuda do seus amigos Aírto Moreira e Flora Purim, grava o seu primeiro disco autoral intitulado *Hermeto*, que conta, entre outros, com a participação de gigantes do jazz como Ron Carter (contrabaixo) e Thad Jones (trompete).

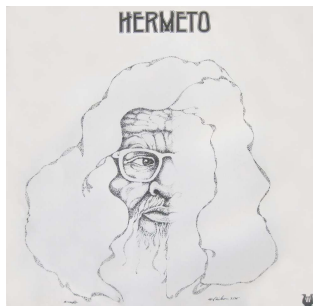


Figura 28, capa do disco *Hermeto*

Este disco marcou o início do reconhecimento internacional do seu talento como multi-instrumentista, arranjador e compositor. Além disso este período foi muito importante para Hermeto pois conheceu e privou com outros grandes do jazz, como Wayne Shorter e Gil Evans, o qual lhe recomendou a Miles Davis, que por sua vez o convida a participar no álbum *Live Evil* desse mesmo ano, incorporando duas composições suas: *Capelinha (Little Church)* e *Nem um Talvez*.



Figura 29, capa do disco *Live Evil*

De volta ao Brasil, gravou *A música livre de Hermeto Paschoal* em 1973, onde inclui uma versão bastante original do choro *Carinhoso* de Pixinguinha. (ver CD anexo)



Figura 30, capa do disco *A Música Livre de Hermeto Paschoal*

De aqui em diante Hermeto começa a ser reconhecido não só pelos seus dotes de instrumentista e arranjador mas também como compositor prolífico e dono de uma especificidade estilística única, moldando o seu próprio estilo, inserido no que alguns chamam de jazz brasileiro e outros de música instrumental (como já discutimos atrás).

Em 1975 grava *Hermeto Paschoal* um disco orquestral onde atua como arranjador e instrumentista, incluindo duas músicas suas: *Porco na Festa* e *Rainha do Mar*. Ainda com Flora Purim grava *Open Your Eyes, You Can Fly* (1976) e *Encounter* (1977), onde atua como multi-instrumentista e arranjador e que também incluem músicas da sua autoria.

Em 1977, grava o disco *Slaves Mass*, que irá marcar definitivamente sua sonoridade. Todas as músicas e arranjos deste segundo disco gravado nos EUA são da sua autoria onde encontramos *chorinho pra ele* (ver CD anexo), um clássico do choro que já referi e que analisaremos mais à frente. Este disco marca também o início da utilização de sons de animais, um recurso que será explorado ao longo de sua vida, assim como a utilização de objetos como, panelas, chaleiras, garrafas, máquinas de costura, á parte da execução de inúmeros instrumentos convencionais como o saxofone, piano, teclado, flauta, guitarra, percussão, entre outros.

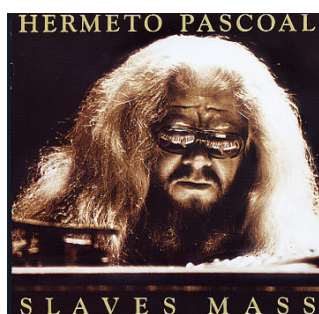


Figura 31, capa do disco *Slaves Mass*

Neste período Hermeto é convidado para gravar com muita frequência, do qual resultam vários discos com arranjos e músicas suas que não enumerarei pela extensão, preferindo centrar-me nos mais importantes, principalmente os autorais.

Com o nome já reconhecido pela crítica, pela qualidade e pela criatividade, começa a ser convidado dos grandes festivais de Jazz como o I Festival Internacional de Jazz, em 1978, em São Paulo, o Festival de Jazz de Montreux, Suíça, no ano seguinte, onde obtém um enorme sucesso que leva à edição do álbum duplo *Hermeto Paschoal Ao Vivo – Montreux Jazz* (1979). Este é o único registo de um concerto ao vivo editado até à data, nele podemos ouvir toda a

mestria na fusão e mistura de ritmos e elementos melódicos da música popular brasileira com elementos do jazz e improvisação livre levada a cabo por Hermeto. Participa também no famoso festival de Jazz *Live under the sky* em Tóquio. Ainda em 1979 grava *Zabumbê-bum-á*, tudo composições de Hermeto, com exceção de *Alexandre, Marcelo e Pablo*, também faz todos os arranjos dirige e toca piano, clavinete, guitarra, flautas, teclados, sax tenor, sax soprano, voz e percussão.



Figura 32, capa do disco *Zabumbê-bum-á*

Em 1980 multiplica suas apresentações pela Europa e lança o álbum *Cérebro Magnético*, todas as músicas, arranjos e o desenho da capa são do Hermeto, que toca flautas, melódica, percussão, voz, saxofones, piano, guitarra, cavaquinho, assobio, bateria, entre outros.



Figura 33, capa do disco *Cérebro Magnético*

Em 1981 constitui, após algumas tentativas frustradas, um grupo permanente de músicos que se apresenta inúmeras vezes no Brasil e no exterior, gravando seis álbuns e alcançando reconhecimento internacional. Este grupo é constituído por: Carlos Malta (saxofones e flauta), Jovino Santos (teclados), Itiberê Zwarg (baixo), Márcio Bahia (bateria) e Pernambuco (percussão). O 1º disco desta série será *Hermeto Pascoal & Grupo de 1982*.



Figura 34, capa do disco *Hermeto Pascoal & Grupo*

Em 1984 é editado *Lagoa da Canoa, Município de Arapiraca*, onde registou pela primeira vez o “som da aura”³⁴, harmonizando um relato de futebol na música

³⁴ Som da aura, ou música da aura é toda a fala humana, som dos animais e até de objetos, sobre os quais Hermeto elabora uma harmonização complexa que tenta acompanhar ou transcrever as diversas nuances através de uma

Tiruliruli (ver CD anexo).



Figura 35, capa do disco *Lagoa da Canoa, Município de Arapiraca*

Em 1986 grava *Brasil Universo*, onde podemos apreciar o choro *Salve, Copinha* (ver CD anexo), em homenagem ao flautista de choro Copinha.

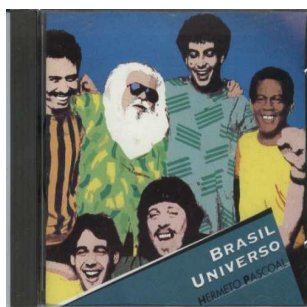


Figura 36, capa do disco *Brasil Universo*

Durante esse ano compõe *Sinfonia em Quadrinhos*, para a Orquestra Jovem de São Paulo e *Suite Pixitotinha* executada pela Orquestra Sinfônica de Copenhaga, em concerto transmitido, via rádio, para toda a Europa. Em 1987, lançou *Só Não Toca Quem Não Quer*, onde podemos ouvir os choros *Rebuliço* (mencionado anteriormente) e *Intocável* (ver CD anexo) que analisarei mais à frente.

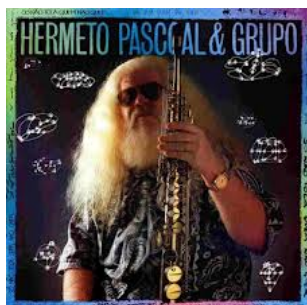


Figura 37, capa do disco *Só Não Toca Quem Não Quer*

sensibilidade auditiva apurada..

“Aos 7 anos de idade descobri que a nossa fala é o nosso canto. O mais natural de todos, pois cada fala é uma melodia. Eu costumava dizer para minha mãe que ela e suas amigas estavam cantando quando conversavam, mas ela dizia: Deixe disso, menino! Você está ficando louco?” (depoimento de Hermeto Pascoal escrito por Aline Morena em 04/03/09. Disponível em <http://www.hermetopascoal.com.br/musicas.asp> . Acedido a 10 de Agosto de 2012.)

Em 1989, fez seu primeiro disco de piano solo, o álbum duplo *Por diferentes caminhos* onde inclui uma versão do choro-valsa *Rosa* de Pixinguinha.



Figura 38, capa do disco *Por Diferentes Caminhos*

Em 1992 gravou ainda com o seu grupo, *Festa dos Deuses*, onde encontramos uma versão do famoso tema de jazz *Round' Midnight*.

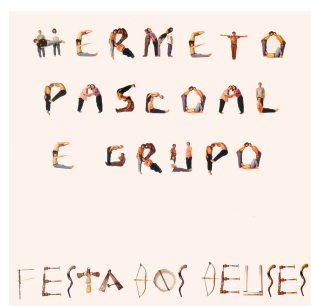


Figura 39, capa do disco *Festa dos Deuses*

De 23 de junho de 1996 a 22 de junho de 1997, embarca num projeto pessoal de compôr uma música para todos os aniversariantes durante um ano intitulado *Calendário do Som*, lançado em 2000, sobre o qual me debruçarei mais à frente. Nesse ano lançou o disco *Eu e Eles*, um disco solo, fazendo referência ao facto de tocar todos os instrumentos presentes, neste disco podemos ouvir *Chorinho MEC*, em que Hermeto toca piano, bandolim e pandeiro.



Figura 40, capa do disco *Eu e Eles*

Em 2000, grava em colaboração com Sebastião Tapajós e Gilson Peranzetta *Solos do Brasil* e em 2003 o último disco até à data com o seu reputado grupo: *Mundo Verde Esperança*, um disco com músicas dedicadas aos seus 13 netos e que conta com a participação da *Iteberê Orquestra Família*³⁵.



Figura 41, capa do disco *Mundo Verde Esperança*

Desde 2006 atua em duo, junto com a sua companheira Aline Morena,

³⁵ Grupo formado pelo baixista Iteberê Zwarg que partilha da visão musical de Hermeto e que gravou recentemente várias músicas do *Calendário do Som*.

editando *Chimarrão com Rapadura* (2006) e *Bodas de Latão* (2010).



Figura 42, capa do disco *Chimarrão com Rapadura*



Figura 43, capa do disco *Bodas de Latão*

Atualmente, Hermeto Pascoal apresenta-se com várias formações: Hermeto Pascoal e Grupo, em duo com Aline Morena, a solo, com bigband e orquestra sinfônica. Esta variedade de formações é esclarecedora da naturalidade com que Hermeto encara a música, que segundo ele é Universal.

"Minha música não tem fronteiras [...] É uma música que nasce no Brasil, mas inspirada no Universo. Ou seja, é um trabalho universal, porque eu não faço um estilo de música, uma coisa só!" (Millarch, 1986)³⁶

³⁶ Em entrevista publicada no artigo *A criatividade de Hermeto Pascoal, universal bem brasileiro* de Aramis Millarch em 01 de junho de 1986. Disponível em <http://www.millarch.org/>. Acedido a 30 de Abril, 2012.

A relação de Hermeto com a música brasileira

Durante toda a sua carreira, Hermeto recusou estereótipos e imposições estéticas. A partir da meados da década de 60 o cantautor Geraldo Vandré (n. 1935) era um dos que defendia a criação de uma música brasileira “pura”, assente no folclore rural, evitando qualquer forma de influência externa. No entanto, para Hermeto, que cresceu no campo, a cultura folclórica não carregava as mesmas associações nacionalistas que tinha para Vandré. Se para os artistas da classe média urbana a procura pelo “nacional” significava a descoberta e preservação da cultura rural, para Hermeto, a música folclórica não era algo que necessitava ser descoberto, reinventado ou produzido artificialmente.

Mas Hermeto não rejeitou apenas o nacionalista de Vandré, recusou também outro caminho alternativo que ocorreu na época dos festivais da canção; a *Tropicália*, liderada por Caetano Veloso e Gilberto Gil. Os tropicalistas invocavam a fusão do samba, baião, bolero e rock, entre outros, e acrescentavam, elementos musicais da vanguarda poética e musical eruditas.

À sua maneira, Hermeto agarrou-se à tradição do choro e da música instrumental popular em geral como um símbolo de resistência à MPB, rock, disco e outros gêneros estrangeiros. Neste sentido é preciso destacar as pesquisas do compositor e maestro Guerra-Peixe sobre o maracatu³⁷ e as zabumbas³⁸ no estado de Pernambuco, onde Hermeto viveu. Guerra-Peixe foi seu contemporâneo na Rádio do Jornal do Comércio, conforme narrado por Hermeto à pesquisadora

³⁷ “O Maracatu é uma dança folclórica de origem afro-brasileira, típica do estado de Pernambuco. Surgiu em meados do século XVIII, a partir da miscigenação musical das culturas portuguesa, indígena e africana. É uma dança de cortejo associada aos reis congos. Os maracatus, tradicionalmente, surgiram e se desenvolveram ligados às irmandades negras do Rosário. Nos maracatus há um forte componente religioso. Como as irmandades foram, com o passar do tempo, perdendo força, os maracatus passaram a fazer suas apresentações durante o Carnaval, principalmente o de Recife.” Extraído de <http://www.suapesquisa.com/folclorebrasileiro/maracatu.htm>, acessado em 03-10-2012.

³⁸ Neste caso “Zabumba” além de tambor designa também uma orquestra típica do nordeste brasileiro. “A constituição da Zabumba varia segundo a zona e as circunstâncias de ordem material [...]. Se em Alagoas, por exemplo, o conjunto tem normalmente três pífanos [flautas de bambu], e tambores, em Pernambuco o agrupamento é formado por dois pífanos, tarol (caixa) e zabumba (bombo). E nas cidades maiores (exceção feita ao Recife), os pratos, executados por um só músico, são instrumentos que não faltam. O agrupamento reúne comumente de quatro a seis músicos.” Extraído de <http://www.guerrapeixe.com/textos/texto17.html>, acesso em 03-10-2012.

Lúcia Campos:

“Guerra-Peixe era maestro lá na Jornal do Comércio, nessa época eu tinha 14 pra 15 anos. Eu ficava no auditório assistindo os ensaios, ficava fascinado. Aquilo pra mim foi muito bom porque nessa época eu tocava chorinho e forró. Eu via tudo aquilo, eu via que o Guerra- Peixe tinha algo mais além de tocar, de fazer arranjos. Ele era também o rei da pesquisa ..., ele ia para o interior pra ver os zabumbas, ele ia pessoalmente escutar o som dos zabumbeiros... Naquele tempo ninguém dava valor, era música de cachaceiro... Eu escutando tudo isso, de repente via a maneira dele fazer, pegar, transformar um arranjo.” (Campos, 2006, p. 71)

Também a colaboração com Pernambuco do pandeiro foi importante no desenvolvimento da personalidade de Hermeto. Segundo Campos (2006) citando uma entrevista com Pernambuco, onde o músico menciona a gravação de *Chorinho em Aldeia* do álbum *Batucando no morro* de 1958:

“Você vai ver o que Hermeto vai fazer aí no acordeão [...] Coisa impressionante... Era uma figura, como eu lhe disse, fazia aquilo com alma, com uma simplicidade tremenda [...]” (Campos, 2006). O repertório deste disco intercala samba e choro, mas as músicas são todas “música tocada”, ou seja, instrumental. Podemos ver aqui uma velha aspiração dos músicos instrumentistas em todo o Mundo:

“Eu aproveitei nesse disco para lembrar dos grandes. Não é que estavam esquecidos, mas é que não davam chance de tocar música “tocada”. Música tocada nunca foi muito aceite, principalmente esse gênero que eu fiz. Eu fui um que abri caminhos para a música tocada”. (Campos, 2006, p. 100)

Este comentário encontra eco em dois comentários de Hermeto no *Calendário do Som*:

“Lembro-me hoje, dia 7 de Setembro, na esperança em que um dia a música instrumental tenha o lugar que merece, tocando bastante na rádio e sendo respeitada.” (Pascoal, 2000, p. 99)

“Vai chegar o dia que nós vamos ter o Ministro da Música. Escrevi esta canção pensando bastante em trabalhos para a subsistência da música sem letra e do músico sem grana. Todos nós sabemos que a verdadeira música pura é a música instrumental, que eu chamo de Música Universal.” (Pascoal, 2000, p. 299)

O pesquisador Maurício Carrilho reforça a importância do choro na música de Hermeto;

“Hoje, todo disco do Hermeto Pascoal tem choro, mas ninguém fala que ele é um músico de choro. Uma análise estética da obra do Tom vai revelar que metade dela é composta de choros. Mas se alguém lhe pedir para citar dez choros do Tom Jobim, você vai titubear. Por que as pessoas só tratam como choro as músicas do Pixinguinha para trás? Por que ninguém fala que Edu Lobo, Caetano, Chico são compositores de choro? O choro é uma linguagem que sempre foi usada pelas pessoas, só que ninguém chama de choro. Com o jazz, qualquer coisa que guarde mínima semelhança é chamado de jazz.” (Carrillo, 1998)³⁹

Reforçando esta ideia o baterista Márcio Bahia, que toca com Hermeto desde 1981, diz:

“No começo do grupo, quando a gente ensaiava todo dia, sempre tinha um choro no repertório. Ele tem essa linguagem do choro muito bem fundamentada, ele aprendeu tocando nos regionais. Ele tocava acordeão e pandeiro no choro”. (Campos, 2006, p. 105)

Hermeto, seguindo a tradição dos chorões do início do séc. XIX, que foram pioneiros na reelaboração elementos musicais rurais, urbanos e internacionais, reelaborou todos esses elementos para se afirmar no meio cultural brasileiro e internacional. Este processo de hibridização, que pode ser observado historicamente na música brasileira, torna-se cada vez mais comum ao longo do séc. XX, envolvendo praticamente todos os principais movimentos da música popular como a bossa nova, o tropicalismo ou o rock brasileiro, por exemplo.

“Como todas as músicas de todos os países têm influências, não adianta nenhum país querer ter sua música só. Pode ter a música com seus costumes, mas as influências não, porque ninguém tem um saquinho cheio de vento guardadinho para dizer que é só dele, não. O vento não pára, as nuvens não param, a água, a luz, não param [...] a música também paira pelo mundo afora, e é isso que eu digo” (Cirino, 2009, p. 85)⁴⁰

Desta forma, Hermeto propõe uma universalização das linguagens e uma ruptura com rótulos tradicionalmente difundidos, como por exemplo: erudito/popular, brasileiro/estrangeiro:

³⁹ Entrevista de Mauricio Carrillo à revista Teoria e Debate no37, 1998, Revista Trimestral da Fundação Perseu Abramo. Disponível em <http://www.fpabramo.org.br/editora/teoria-e-debate-acervo>. Acedido a 17/10/2012.

⁴⁰ Hermeto Pascoal em entrevista cedida em 2002, In Cirino, G. *Narrativas Musicais: performance e experiência na música popular instrumental brasileira*.

“Deus não botou nada igual, é tudo umas coisas diferentes das outras [...] Vamos juntar a música porque a música é universal. Não tem um estilo só que fique só naquilo [que] com o tempo vai ficando cansativo [...] então porque não misturar as coisas? É bonito misturar e universalizar as coisas, principalmente no Brasil” (Cirino, 2009, p. 87)⁴¹

Segundo Cirino (2009) a sonoridade pouco ortodoxa desenvolvida por Hermeto Pascoal relaciona-se com sua inserção no universo da música instrumental, que por si só já possibilita uma abertura mais expressiva em termos da própria estrutura que dialoga com os mais diferentes estilos e procedências. A dificuldade de encaixar algumas de suas músicas em um estilo ou gênero musical específico é um sinal da sua autonomia artística.

O baixista Itiberê Zwarg, que tocou com Hermeto, é adepto desta concepção musical e resume como deve ser entendida a “música universal”:

“Música Universal foi o termo encontrado por Hermeto para descrever a qualidade avançada de fazer música, poli-harmonica, poli-ritmica e rica em combinações timbrísticas que sem preconceitos engloba todos os estilos, valoriza elementos da tradição musical popular brasileira e, ao mesmo tempo, ultrapassa a barreira entre a música erudita e a popular justapondo traços da música regional de todo o mundo, refletindo com isso sua universalidade.”⁴²

⁴¹ Idem.

⁴² Depoimento de Itiberê Zwarg disponível em http://www.proarte.org.br/cursos_oficina.htm. Acedido a 26/04/2012.

Calendário do Som

Em 1996 Hermeto teve a iniciativa de executar um projeto ousado resultante da sua necessidade constante de criar. “Logo senti que estava diante de uma missão. Uma força bem calma de energia e de felicidade me conteve até o dia 23 de Junho, quando começava a nascer a primeira música”. (Pascoal, 2000, p. 17).

Tal projeto consistiu na elaboração de um livro intitulado *Calendário do Som* (2000), onde Hermeto compôs uma música por dia, durante um ano, ininterruptamente, começando em 23 de junho de 1996 e terminando em 22 de junho de 1997.



Figura 44, capa do livro *calendário do som*

A maioria das músicas foi composta na casa do próprio autor, no bairro Jabour, no Rio de Janeiro. Em cada página escreveu um comentário onde recorda amigos, parentes, músicos, gêneros, entre outras coisas. Os estilos valsa e choro, mencionados relacionam-se com os mestres chorões do início do séc. passado, como Pixinguinha a quem Hermeto, dedicou a música composta no dia 23 de abril, dia do aniversário do mestre, atualmente dia Nacional do choro. “Hoje o céu está em festa, é aniversário do grande mestre Pixinguinha [...] Em nome do som e do povo, meus parabéns” (Pascoal, 2000, p. 347).

Há referências ao maestro Copinha⁴³, no primeiro comentário lembra-nos que Hermeto participou na sua orquestra. No disco *Brasil universo*, Hermeto gravou o choro *Salve Copinha*

⁴³ Nicolino Copia, conhecido como Copinha (1910-1984), foi um músico compositor, flautista, clarinetista e saxofonista brasileiro que se destacou no choro.

(já mencionado). Também há referências ao regional de Pernambuco do Pandeiro e outras em que faz uma genealogia do choro, observando uma certa relação com o jazz americano e com o cinema:

“Esta música se parece muito com as escadas antigas dos sobrados velhos que quando a gente pisa faz um som alegre e as passadas lembram filmes do cinema mudo e os músicos tocando chorinho tipo jazz americano, Abel Ferreira, Pixinguinha, Copinha, Radamés, Altamiro Carrilho, Jacó do Bandolim, Valdir Azevedo e outros”. (Pascoal, 2000, p. 304)

Cada um desses personagens listados por Hermeto tem seu respectivo papel no desenvolvimento da linguagem do choro, ele participou e ainda participa desta história, como vimos, ele tocou desde o choro ao forró, nas festas, rádios, boates...

De Pixinguinha, gravou dois dos choros mais conhecidos: *Carinhoso* (já mencionado, ver CD anexo) no disco *A música livre de Hermeto Pascoal*, com um arranjo em que mistura influências do choro, com baixarias elaborados, e do jazz, acrescentando uma parte para improvisos de saxofone e flautas; e a valsa *Rosa em Por Diferentes Caminhos*, numa leitura livre e improvisada com piano solo.

“Gravei Rosa do Pixinguinha que era uma música que eu tocava muito no tempo em que tinha um regional lá em Caruaru. Sempre achei que era uma melodia linda que pedia uma nova vestimenta. Agora soltei as pétalas da rosa e na música elas vão voando e se juntam de novo”. (Pascoal, 1988)⁴⁴

Uma característica relevante deste livro, é que a maioria das partituras não apresenta indicações de andamento, dinâmica ou articulação, isto é muito revelador da assinatura estética de Hermeto; deixando em aberto alguns parâmetros musicais possibilita um diálogo com os intérpretes, oferecendo opções para a criação, tornando desta forma os músicos que as executem, coautores.

⁴⁴ Comentário presente no disco *Por diferentes caminos*.

PARTE III

Análise de partituras

Nesta secção analisarei seis choros distribuídos entre 1977 e 2006. Começando por *Chorinho pra ele e Intocável* que são dois choros bem conhecidos de Hermeto e que datam de 1977 e 1987, inseridos nos discos *Slaves Mass* e *Só não toca quem não quer*, respetivamente. Seguem-se três músicas que transcrevi do *Calendário do Som* (1996-97), com características e anotações do autor que indicam pertencerem ao género do choro e, por fim, uma peça intitulada *Ói chorão doido e abistralhado*, datada de 2006, retirada da sua página de internet.

O fator principal que permeou a escolha destas músicas foi, como referi na introdução, seguir uma cronologia que me permitisse ter uma ideia geral da evolução do género na obra do compositor, através da identificação de características próprias dos choros tradicionais, o compasso 2/4 ou 3/4 (valsa), partes distintas, melodias com desenhos que provocam um efeito de falso-contraponto, ornamentos, sínkopas, quiálteras e outras que se demarcam do género; as que fazem avançar e evoluir o género.


Será uma análise individual e concisa de cada partitura onde abordarei a forma e temática, assim como a harmonia e o ritmo, realçando os aspetos mais relevantes, tentando relacioná-los com a tradição do choro.


Como já referi, estas músicas serão a base do meu recital final, como tal passo a explicar alguns aspetos da escrita de Hermeto:

Cifra

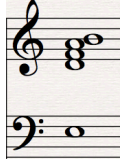
A escrita musical usada por Hermeto Pascoal trata em primeiro lugar conectar com sua forma intuitiva e pessoal de compor e arranjar, na sua aprendizagem autodidata Hermeto criou uma nova concepção musical e por isso realizou intuitivamente transformações na escrita musical, principalmente nas cifras de acordes, para que outros músicos pudessem tocar o que ele compunha e arranjava.

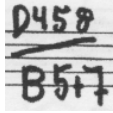
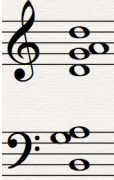
Partindo do princípio que quanto menos entraves existissem para se ler música mais expressivo seria o resultado, aproximou o mais possível a teoria da prática, usando a grafia de cifrado de acordes usada no jazz mas com algumas alterações. Deste modo, e para facilitar a leitura e compreensão harmônicas das análises, usei um sistema mais inteligível e universal e resolvi transformar algumas cifras na transcrição das partituras. Passo a explicar de um modo geral a significado de vários elementos usados por Hermeto e a respetiva opção que tomei neste trabalho:

Por um lado o símbolo “+” quando aplicado a uma 7ª indica que esta é maior e quando aplicado a uma 5ª ou 11ª indica que estas são aumentadas. Por exemplo  (Si bemol maior com 7ª maior) optei por cifrar como **BbΔ**.

O símbolo “-” quando aplicado a 4ªs e 5ªs indica que são diminutas e quando aplicado a um acorde indica que este é menor (3ª menor). Por exemplo  (Mi diminuto) equivale a **Em(b5)** na cifra que usei.

A barra que tradicionalmente usamos para separar uma tríade ou acorde do seu baixo alternativo,

por exemplo **Dm⁶/E** e que se pode notar como  é usada por Hermeto também para definir a distribuição de notas extra na mão esquerda, evoluindo para algo como, por exemplo

, que poderíamos notar como , podendo ser cifrado como **G(add9)/B**. A parte inferior da barra (mão esquerda) a letra maiúscula simboliza o baixo e os números intervalos acrescidos a partir dessa nota. Cabe observar que na leitura da mão esquerda os intervalos acrescidos ao baixo não deixam acordes implícitos, mas apenas três notas a serem tocadas: o baixo (Si), a 6ª menor (Sol) e a 7ª menor (Lá).

Este tipo de cifra, denota um pensamento harmónico baseado em estruturas triádicas sobrepostas, com a vantagem de nos dar a inversão exata dos acordes que para o compositor soam melhor em cada situação. Segundo Jovino, a linguagem harmónica de Hermeto não se resume, mas baseia-se, em estruturas triádicas superpostas de maneira não funcional. Jovino levanta a possibilidade deste procedimento harmónico se ter originado muito cedo a partir da sanfona de 8 baixos (pé-

de-bode), que foi o primeiro instrumento do compositor alagoano depois das flautas de galho de mamona e dos pedaços de ferro percutido. Jovino relata que, na infância de Hermeto, este ia para o ferro-velho de seu avô ferreiro e, batendo nos diferentes pedaços de ferro, procurava as suas notas fundamentais na sanfona, bem como os harmônicos que estas produziam. (Neto, 1999. p. 6 - 7).

Em anexo seguem as partituras originais do *Calendário do Som*, onde se pode apreciar toda esta concepção estética e harmônica de Hermeto.

Chorinho p'ra ele

Hermeto Pascoal

Choro

Introdução

I

A

B

1. 2.

c

d

8va

D.S. como 2ª vez e D.S. á Coda (dobro do tempo)

Figura 45, partitura de Chorinho pra ele

Este choro é um dos mais conhecidos do compositor, a nível formal possui duas partes: **A** (20 compassos) e **B** (9 compassos), mais uma pequena introdução de 4 compassos retirada da parte final do **A**. No geral temos uma forma: **Intro A A B A**, um tanto irregular quanto ao nº de compassos, uma subversão da forma tradicional mencionada anteriormente como podemos ver na tabela:

Secção	Introdução	A			B	
Subsecção		a	b	Intro	c	d
Nº compassos	4 (2+2)	8 (2+2+4)	8 (2+2+2+2)	4 (2+2)	4	5
Motivos		a1 + a1' + a2	b1 + b1' b2 + b2'			
Tonalidade	Fá maior	Sol maior	Sib, Láb, e Dó maior/Lá menor	Fá maior	Réb maior	...Fá maior

Tabela 1, estrutura geral de *Chorinho pra ele*

A nível temático a composição é claramente tonal, definida maioritariamente à volta de Sol maior com resolução em Fá maior, pois todas as secções terminam nesta tonalidade, mas nesse trajeto conta com várias modulações passageiras e uma subversão do modelo melódico de 4 compassos (tema-resposta-tema-resposta) típico do choro, aqui este desenvolve-se em grupos de 2 e 4 compassos e sobre um dos mecanismos favoritos do compositor; a transposição de um motivo em graus conjuntos, como podemos ver em **a1**, **a1'** ou **b1**, **b1'** e **b2**, **b2'** ou em progressões harmónicas equidistantes neste caso as 4^{as} perfeitas ascendentes (ciclo das 5^{as}) da introdução, com uma interrupção 1/2 tom antes da dominante, ou as 3^{as} menores ascendentes com ritmo dobrado na 2^a parte do **B** (**d**), uma espécie de cadência ou interjeição para voltar ao tema principal.

Na gravação deste choro (ver CD anexo) podemos ver que o andamento é também “dobrado” no final, um recurso recorrente nas rodas de choro e perceber o acompanhamento é baseado no ritmo do partido alto, pois contém claramente uma das células que definem este estilo:

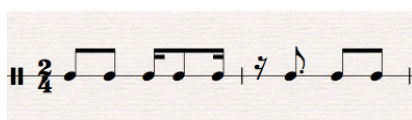


Figura 46, ritmo de acompanhamento partido alto

Outro aspeto interessante é o facto de não existir improvisação na gravação original, apesar de que a harmonia é bastante jazzística ao incluir progressões típicas como; II-V-I, I-VI-II-V-I, I-bIII_o-II-V-I, II-V-I-IV.

Esta composição mostra bem o carácter inovador de Hermeto, não se conformando em usar formas tradicionais e quadradas. Em vez disso introduz assimetrias e pequenas variações que lhe dão uma frescura e identidade muito próprias.

Intocável

Choro ♩ = 70

Hermeto Pascoal

Introdução

11 i1 i1 i2
 G#m9 G#m/F# EΔ E/D# Bb/D Eb7/Db Ab/C Db7/B F#/A# B7/A

6 13 cadência 6
 E/G# FΔ/E C7(#9) C7(#9)

A I
 a exposição

11 a1 a2 resposta conclusiva
 FΔ Dm9 Dm/C G/B G#o Gm9 C7

bIII menor
 b variação

16 3 3 b1
 Bbm9 Eb7 FΔ A7(b13) Bbm9 Eb7 G#m9 G#m/F# C#m9 F#13 F7(b13)

21 b2 b3 resposta suspensiva
 BΔ G#m9 C#m9 F#7 BΔ EΔ A#o7 D#7(b9) G#m9 G#m/F#

26 b2'
 G#o/A# G#o/D# D/F# Db/F D#o7 G#7(b9) C#m9 F#7 BΔ EΔ A#o7 D#7(b9)

b3' resposta conclusiva **B** c desenvolvimento

31 c1
 G#m9 G#m/F# G#o/A# G#o/D# G#m7 C7(#9) C#m7 F#7 D#/B EΔ C#/D#

36 c2
 Bb7 Eb7(b9) C/Ab DbΔ G#7 C7(b9) Fm7 Fm/Eb D#7 G7 CΔ FΔ B7 E7(b9)

41 c_4
 Ebm^7 $F7(b9)$ Abm^6/Bb Bb/Ab $D\flat7(\sharp9)$ $D7(\sharp9)$ Ebm^9 D/C $F7(\sharp_{11}^9)$ Ab/Bb Dm/C $G\emptyset7$ $G\flat\Delta$

46 c_6 *tr* *interjeição*
 Ebm^7 $F/E\flat$ $C\emptyset7$ $F7(b9)$ $Bbm/A\flat$ Gm^7 $Ebm/D\flat$ $G\flat/F$ Ebm^7 $G\flat\Delta$ A/G $G\flat7/E$ Ebm^7 $A\flat7$

51 **B**
 Dm^7 G^7 $C\sharp m^7$ $F\sharp7$ $B\Delta$ $A\emptyset7$ Bbm^7 $G\emptyset7$ $C7(b9)$

55
 Fm^7 $Fm/E\flat$ $D\flat\Delta$ $G\emptyset7$ $C7(b9)$ Fm^9 $D\emptyset7$ $G7(b9)$ $C\Delta$ Am^7 $B\emptyset7$ $E7(b9)$ Bbm^7 $Bbm/A\flat$ $G\emptyset7$ $C7(b9)$

60 *tr*
 $C\emptyset7$ $F7(b9)$ $A\flat\emptyset7$ $B\flat7(b9)$ Ebm^7 $A/C\sharp$ Ab/C Bbm^7 $Bbm/A\flat$ $G\emptyset7$ $G\flat\emptyset7$ $G\flat m/E$ $F7(b9)$

65 **A**
 $Bbm/D\flat$ E/C $Ebm/D\flat$ $G\flat\Delta$ Ebm^7 $C\emptyset7$ $F7(b9)$ Bbm^9 Gm^9 C^7 $F\Delta$ Dm^7

71
 G^7 $G\sharp\emptyset$ Gm^9 $G\emptyset7$ $B\flat m\Delta$ Am^7 $F\Delta$

76
 Bbm^9 $E\flat7$ $G\sharp m^9$ $G\sharp m/F\sharp$ $C\sharp m^9$ $F\sharp7(sus4)$ $F\sharp7(b9)$ $B\Delta$ $G\sharp m^9$ $C\sharp m^9$ $F\sharp7$

81
 $B\Delta$ $E\Delta$ $A\sharp\emptyset7$ $D\sharp7(b9)$ $G\sharp m^9$ $G\sharp m/F\sharp$ $G\sharp\emptyset/A\sharp$ $G\emptyset/D\sharp$ $F\sharp m^7$ $F\sharp m/E$ $D\sharp\emptyset7$ $G\sharp7(b9)$

86 **D.C. al Coda** *vamp e fade out*
 $C\sharp m^9$ $F\sharp7$ $B\Delta$ $E\Delta$ $A\sharp\emptyset7$ $D\sharp7(b9)$ $G\sharp m^9$ $G\sharp m/F\sharp$ $G\sharp\emptyset/A\sharp$ $G\emptyset/D\sharp$ $C7(\sharp9)$

Figura 47, partitura de *Intocável*

Esta peça está composta por uma introdução/coda e duas secções distintas (divididas em subsecções) resultando o seguinte esquema: **Intro A B interjeição B' A coda**. Vejamos o tabela abaixo:

Secção	Introdução	A		B	
Subsecção		a	b	c	Interjeição
Nº compassos	10 (3+2+2+3)	6 (3+3)	17 (4+4+3+3+3)	16 (4+4+4+4)	2
Frases/ /Motivos	i1 + i2 + i3 cadência	a1 + a2	b1 + b2 + b3 b2' + b3'	c1 + c2 + c3 + c4	
Tonalidade	Sol# menor	Fá maior (tónica)	Sol# menor/ /Si maior	Si maior - atonal	

Tabela 2, estrutura geral de Intocável

A obra começa com uma secção de 10 compassos que funciona como introdução da mesma e como coda. É subdivisível em 3 frases (3, 2, 2 e cadência de 3 compassos), caracterizadas por uma construção e desenvolvimento motivico muito interessante (desde uma célula mínima de duas semicolcheias a contratempo evoluciona até uma elaboração escalar com sincopa. É de salientar a linha de baixo cromática descendente até chegar à dominante (C7#9) junto com o movimento harmónico por 5^{as} nos compassos 3 a 5.

A primeira subsecção de **A** apresenta um primeiro material temático em duas frases de 3 compassos para continuar com uma segunda subsecção com carácter de variação em relação à anterior, onde destaca a complexidade harmónica e a densidade de cromatismos e uso de escalas na construção melódica.

A segunda secção (desde o compasso 34) caracteriza-se por uma construção baseada em transposições de um mesmo motivo como por exemplo nos compassos 34 – 36, 40 e 46-47.

A melodia possui características similares nas distintas frases, destacando-se a sua construção escalar com bastantes cromatismo desde o compasso 18 (segunda subsecção de **A** e **B**), e um carácter improvisatório e virtuosismo muito claro.

A nível harmónico a peça começa na mediantes menor (III menor) seguida de uma progressão por 5^{as} com baixo cromático que se dirige para a dominante alterada (C7#9). A secção **A** em Fá maior depressa se dirige a Si maior (a tonalidade mais oposta possível) acabando por resolver na relativa menor desta (sol# menor). na secção **B** volta a assumir a tonalidade de Si maior e entra num processo de atonalismo, passando por uma sucessão de acordes e progressões muito variada, com ênfase nos cromatismos e nas progressão II V I (típica do jazz)

Na gravação deste choro (ver CD anexo) a formação é bastante convencional contando com a presença da flauta e do “violão” de 7 cordas, tocado pelo grande Raphael Rabello onde podemos apreciar algumas baixarias muito características.

25 de Outubro de 1996

Hermeto Pascoal

I

A A (exposição)

a1

a2

4

articulação a-b

b1

8

b2 interjeição

b3 conclusão

bVI maior

B C exposição (2º tema)

c1

c2

c1

c2'

c3 (interjeição)

c3'

3

D.C.

arpejo

Chords in Section A (A): GΔ, C7(#9), Am9, Cm9, F13, GΔ, CΔ, B♭, E7(♭13)

Chords in Section A (B): G♯, Am9, Bm9, Cm9, F13, GΔ, Em9, C♯m9, F♯13(♯11)

Chords in Section A (b2): BΔ, G♯m9, Am9, D7(♭9), GΔ, CΔ, GΔ, FΔ

Chords in Section B (C): E♭Δ, E♭/D, Cm9, F13(♭9), B♭13, A♭, D7(♭13/♯9), E♭Δ9, C13, A♭, D7(♭9), A♭13(♯11), D♭, G7(♭9)

Chords in Section B (C1): E♭, F9(sus4), F13(♭9), B♭13, A♭, D7(♭13/♯9), D♭Δ, C13, E♭13, Dm11

Chords in Section B (C3): E9(sus4), A13, E♭m11, A♭13, GΔ, EΔ, B♭Δ13

Esta música é uma mistura de chorinho com baião, samba e com tudo. Assim como o tempo muda, tudo tem que evoluir sempre.

Figura 48, partitura de 25 de Outubro de 1996

A peça está dividida em duas secções, **A** e **B**, a primeira repete, e no final há um D.C. sendo a forma total **A A B A A B**. Esta estrutura ternária principal **A A B** pode ser encontrada tanto na música popular, como na culta (danças barrocas). Nestas secções encontramos o material temático estruturado em várias frases, subdivididas, respondendo a uma estrutura periódica, ou seja, antecedente-consequente ou pergunta-resposta.

Assim, a estrutura é fraseológica geral é:

Secção	A		B
Subsecção	a	b	c
Nº compassos	5	5	10
Motivos	a1 + a2 + a3 articulação a-b	b1 + b2 + b3	c1 + c2 + c3 articulação c-a
Tonalidade	Sol maior (tónica)		Mib maior (bVI) / Sol menor

Tabela 3, estrutura geral de 25 de Outubro de 1996

Digna de nota é a ligação entre as duas frases da secção **A** (compasso 5), que serve de ligação entre eles, criando uma imparidade fraseológica ao adquirir consistência com o desenho da segunda frase.

A melodia é caracterizada por um perfil do tipo escalar e carácter virtuoso suportados por uma harmonia rica com muitos acordes com notas alteradas, adicionadas (por exemplo, D7b9) uma linguagem típica do jazz. Encontramos alguns intervalos que lhe dão carácter e conferem uma identidade característica distintiva como 7^aM (compasso 1) ou 7^am (compasso 1-2), junto com o uso de síncopas a modo de ligação entre as frases **a2** do ponto **B**.

Destaca-se a utilização da transposição com recurso técnico de composição básica, neste caso, 2^a menor descendente, nos compassos 18 e 19 (**c3** e **c3'**) que invocam claramente o baião Nordestino com a sua acentuação harmónica sincopada.

Na harmonia, há uma curiosa modulação para VI grau baixado (Ebmaj7) na secção **B** e cadências e movimentos harmónicos descendentes de 2^a. O ritmo harmónico é variado, encontrando um padrão claro nesta secção, mas não em **A**, que lhe dá mais flexibilidade.

30 de Janeiro de 1997

Hermeto Pascoal

I
a exposição

A

a1 | a2

Cm⁹ Cm/Bb Ab^{Δ9} Fm⁹ Fm/Eb D^ø G7(b⁹) Cm⁹ Cm/Bb Am⁹ D7(b⁹)

V maior

5 | a3 | a4

G^{Δ13} G^{9(b13)} C^{Δ13} C/B A^ø Ab^{Δ9} G^{Δ13} C^{Δ9} Em⁹ G7/F

articulação a-b

arpejo

I maior **V maior**

b variação

10 | b1 | b2

C(add2)/E F⁹/Eb G(add2)/D G/F# Em¹¹ C(add2)/D D7(b⁹) G^{Δ9} G/F# Em⁹

arpejo arpejo arpejo arpejo

articulação b-c

15

Am¹¹ D^{9(sus4)} D7(b⁹) G(add2)/D G/F# Em⁹ Em⁹/D F/G G¹³

arpejo

I maior **V maior**

c re-exposição

19 | c1 | c2

C^{Δ13} F¹³ G^{Δ9} G/F# F^{Δ9} E7(^b₉¹³) E7(b⁹) A¹³ D7(sus4) D7(b⁹) Eb^{Δ9} Eb/D D^bΔ⁹ C^{Δ13}

articulação c-a

arpejo

Viva o som e o mundo cada vez mais. Esta é uma valsinha com gosto de chorinho.

Figura 49, partitura de 30 de Janeiro de 1997

Este choro é uma valsa, podemos afirmar isto pelo compasso 3/4 em que está escrito mas também pela sua linha melódica calma e melancólica. A forma geral está estruturada numa única secção (A), divisível em três subsecções: a primeira onde se expõe o material temático principal, uma segunda a modo de variação e uma terceira (mais breve) de carácter re-expositivo do material da primeira.

Cada subsecção, por sua vez, é divisível em frases ou motivos mais pequenos:

Secção	A		
Subsecção	a	b	c
Nº compassos	9 (2+2+2+2+1)	11 (3+4+2)	6 (3+2+1)
Motivos	a1 + a2 + a3 + a4 articulação a-b	b1 + b2 + b3 articulação b-c	c1 + c2 + c3 articulação c-a
Tonalidade	Dó menor-Sol maior	Dó maior-Sol maior	Dó maior-Sol maior

Tabela 4, estrutura geral de 30 de Janeiro de 1997

A melodia possui características similares nas distintas frases, destacando a forma semi-arpejada e o uso reiterado de saltos intervalares de 5ªP (compassos 1 e 2), 6ªm (compasso 2) ou 7ªM (compasso 6) como os más reiterados junto aos de 3ª.

Também se pode observar a progressão por 2ªs descendentes a modo de sequência, na subsecção **b** como rasgo característico de construção da melodia em **b1**: ré-do-si e **b2 -b3**: fá#-mi-ré.

A harmonia começa em Dó menor, que rapidamente dá lugar a Sol maior, que acaba por resolver na homónima maior (Dó maior), voltando rapidamente a modular para Sol maior que acaba por ser a tonalidade dominante a nível de extensão, apesar de resolver no início do **c** outra vez em Dó maior antes de voltar ao início. É de destacar a articulação cadencial no compasso 24 que serve os dois propósitos de recomeçar em menor e acabar em maior.

O ritmo harmónico é variado destacando-se os 3 acordes por compasso (semínima). Ao compasso 3/4 em que está escrito, à que somar as acentuações da melodia que em varias compassos acentuam as partes fracas (sem nunca dar a sensação de destabilização do 1º tempo) criando uma emíola entre os compassos 5 e 6.

1 de Fevereiro de 1997

Hermeto Pascoal

A I
A (exposição)

Chord progression for A (exposição):
 Cm⁹ B7(^b₁₃) Cm/B^b A^ø A¹³ D^ø Ab/G G7(^b₉) D^ø Db⁹(sus4) DbΔ⁹ D^ø Ab/G

Chord progression for B I maior:
 Cm⁹ Cm/B^b F^ø/A F^ø/Ab G^ø C7(^b₉) Fm⁹ Fm/E^b Ab^ø/D Ab^ø/D^b

Chord progression for C desenvolvimento:
 G^ø C7(^b₉) Fm⁹ Fm/E B^ø DbΔ¹³ G¹³(sus4) Fm⁶/G CΔ¹³ FΔ¹³ E7(^b₉) B^b9(^b₁₃)

Chord progression for D interjeição/interlúdio:
 D9(add13) Db¹³ CΔ¹³ Am¹¹ Fm¹¹ AbΔ¹³

Chord progression for Coda, conclusão:
 Em¹¹ EbΔ⁹ D7(^b₁₃) DbΔ⁹ CA⁹ FΔ⁹ AbΔ⁹ Fm⁹ DbΔ⁹ CA⁹ Am⁹ Fm⁹ FΔ⁹ EΔ⁹

Vai para vocês mais uma em sete por quatro, me inspirei num chorinho. Acho que já está na hora de tocar chorinho em sete para acostumar, é o barato.

Figura 50, partitura de 1 de Fevereiro de 1997

Nesta música Hermeto utiliza o compasso pouco convencional de 7/4, o comentário no final da partitura “Vai para vocês mais uma em sete por quatro, me inspirei num chorinho. Acho que já está na hora de tocar chorinho em sete para acostumar, é o barato.” (Pascoal, 2000, 246), é esclarecedor da intenção do autor. Vejamos como apesar da mudança do compasso e forma, a música apresenta vários elementos típicos do género na construção formal.

Podemos resumir a estrutura formal da seguinte maneira:

Secção	A		B		Coda
Subsecção	a	b	c	d	
Nº compassos	5 (1+1+2+1)	3 (1+1+1)	4 (2+2)	4 (2+1+1)	2
Motivos	a1 + a2 + a3 articulação a-b	b1 + b2 articulação b-c	c1 + c2	d1 + d2 articulação d-a	
Tonalidade	Dó menor (tónica)	Fá menor (subdominante)	Dó maior		Dó maior/ /Mi maior

Tabela 5, estrutura geral de 1 de Fevereiro de 1997

Aqui podemos ver que a exposição do tema discorre durante 4 compassos e este se divide em três partes: **a1**, **a2** e **a3**, sendo que **a1** e **a2** apresentam respostas suspensivas e apenas **a3** apresenta uma resposta conclusiva, terminando com uma polirritmia (dando a sensação de mudança de pulsação) que serve para preparar a articulação para o 2º motivo. Este é um recurso bastante usado por Hermeto para conectar secções melódicas, podemos vê-las também nos compassos 8 e 15, exatamente com a mesma função.

No 5º compasso temos um momento cadencial que faz a modulação para o **b**, em Fá menor (subdominante), aqui vemos uma variação do tema seguindo-lhe uma articulação cadencial no compasso 7 onde o aumento do ritmo harmónico (5 acordes) funciona como conclusão temática para continuar com outra variação do tema mas agora em modo maior. No 13º compasso existe a indicação “bem ritmado” sobre o ostento, sugerindo um contraste com o motivo inicial, sendo claramente uma espécie de interlúdio. Este ostinato, uma aproximação cromática com salto de 5ª na quarta colcheia, a nota pendurada, como lhe chama Hermeto, também é muito característica no choro, emulando o ritmo do pandeiro.

Ao final do compasso 15, surgem novamente uma polirritmia sugerindo mais uma vez a articulação entre partes distintas. Hermeto utiliza varias frases rítmicas muito encontradas nos choros, todas elas baseadas em grupos de colcheias e outras variantes do tresilho, ou seja, muitas passagens contramétricas, além das polirritmia já citadas.

Em relação à melodia temos o uso de passagens lineares dentro da escala prevista com intervalos inesperados, assim como arpejos, vemos que a repetição de notas caracteriza a segunda frase (**b1** e **b2**), com saltos de 6^a, 7^a e 8^a, enquanto que na primeira e terceira (a e c) predominam sincopas com intervalos de 4^a ou 5^a ascendente. A partir de **d2** temos um ostinato rítmico (com um padrão 2+2+3) com um uso predominante de arpejos que atinge o auge na coda.

A harmonia é muito rica, com muitos acordes com notas alteradas e extensões típicas do Jazz, a primeira parte começa em tom menor, passando no **b** para a subdominante, em seguida, a parte **c** modula para a homónima maior. A instabilidade harmónica impera, assim como a melodia raramente conclui, também a harmonia segue uma progressão errática que só repousa ao final. É de notar a coda baseada exclusivamente numa sequencia de acordes maiores e menores.

Resumindo, a música divide-se em duas partes (**A** e **B**), cada uma com duas subpartes (**a** e **b**, **c** e **d**), há uma breve transição que desemboca na parte **b**, caracterizada por uma variação do material exposto em **a**. Em seguida vem a parte **c** que sugere uma transformação e maior desenvolvimento do material harmónico. Segue o ostinato, uma passagem que caracteriza uma interjeição (**d1**), ou seja, uma interrupção do sentido discursivo. O **d2** não chega a ser uma “resposta conclusiva” porque a harmonia faz a transição de volta ao inicio da música. Por fim, **e** representa uma coda final ou extensão conclusiva. O ritmo melódico e harmónico é variado (não há dois compassos seguidos com o mesmo ritmo), o que dá muita flexibilidade, juntamente com o compasso 7/4 em que está escrito, o que permite variar os acentos de melodia e acompanhamento (embora sem perder a referência do inicio dos compassos e secções).

Oi, chorão doido e abistralhado

21 de Novembro de 2006

Hermeto Pascoal

I

A

A

a1 a2

Cm¹¹ Cm/Bb Ab^Δ9 Gm¹¹ Db^Δ9 Fm⁶/G D^ø9 B^ø9 Ab^Δ9 G/F Bb/Ab Fm⁶/G

5

a1' a3

Cm^Δ11 Cm/Bb Ab^Δ9 D^Δ9 G^Δ9 Eb^Δ9 Db^Δ9 Bb^Δ9 D^ø9 G7(b9add11)

B **homónima maior**

B

b1 b2

C^Δ9 Am¹¹ F#m¹¹ Fm¹¹ Bb^Δ9 E^Δ/C F^Δ/Db C^Δ9 F#7(b9) Bb/Ab B^ø9 Dm⁹/C

zona atonal

13

b3 ariculação b-c

Eb^Δ9 D^Δ9 D#m¹¹ G#m¹¹ B^Δ9 E^Δ/C Db^Δ9 D^ø9 B^ø9 Bb^Δ9 E^Δ9 C#m¹¹

homónima maior **zona atonal**

C

C

c1 c2 c3

C^Δ9 D^Δ9 E^Δ9 C^Δ9 Db^Δ9 C^Δ9 E^Δ9 G^Δ9 D^Δ9 A^Δ9 Bb/Ab E^Δ/C

II maior

21

c4

D^Δ/Bb A^Δ/F F#^Δ/D Ab^Δ/E C/Bb A^Δ9 B^ø9 Ab^Δ9 C/Bb E/D F^Δ/Db D^Δ/Bb

Esta música mostra como a mente da gente às vezes nos leva para tantas terras diferentes, é por isso que temos de deixar fluir sempre. Amém.

Figura 51, partitura de *Ôi, chorão doido e abistralhado*

A obra está estruturada em três secções; **A**, **B** e **C** e apresenta uma 2ª voz que faz lembrar a baixaria da guitarra (violão de 7 cordas) ou o saxofone de Pixinguinha nos choros tradicionais. Esta voz é claramente secundária, tendo uma função de contraponto harmónico, muito recortada ritmicamente, com muitos contratempos, e um pouco atonal, na medida em que inclui muitas notas “estranhas” à harmonia.

Voltando à melodia principal, na primeira secção encontramos o primeiro material temático, formado por quatro frases de dois compassos cada com um começo em anacrusa (com apogiatura de 1/2 tom, que lhe dá um carácter identificador). Nas três primeiras frases encontramos o uso de um mesmo motivo descendente que gera e dá coerência e unidade à secção. A segunda secção contrasta com a anterior em quanto à distribuição fraseológica que é mais irregular (2+3+2+articulação) e o uso de uma célula nova ($\underline{\underline{x. \underline{x}}}$) que lhe confere uma acentuação e impulso diferentes. A terceira secção podemos considerá-la uma espécie de reelaboração de materiais precedentes: o uso da apogiatura de 1/2 tom (compasso 17), ou a sua inversão, sensível-tónica, (compasso 21); o uso da célula $\underline{\underline{x. \underline{x}}}$ e o carácter conclusivo.

Assim, a estrutura é:

Secção	A	B	C
Subsecção	a	b	c
Nº compassos	8 (2+2+2+2)	8 (2+3+1)	8 (2+2+1+3)
Motivos	a1 + a2 + a1' + a3	b1+ b2 articulação b-c	c1 + c2 + c3 + c4
Tonalidade	Dó menor (tónica)	Dó maior (homónimo maior)	Dó maior, final em Ré maior

Tabela 6, estrutura geral de Ôi, chorão doido e abistralhado

A harmonia é muito variada, quase impossível de delinear harmonicamente, com predominância de acordes maiores com 7ª maior, é de nota a sequência compreendida entre os compassos 17 e 19, também a dos compassos 20-21, onde vemos o mesmo tipo de acorde mas, desta vez, com uma alteração: a 6ª bemol no baixo. É justo com dois acordes enigmáticos destes que a música acaba! Como veremos mais à frente este é um dos acordes preferidos de Hermeto segundo o

pianista Jovino Santos Neto.

A primeira parte começa em tom menor e cedo deambula pelo campo harmónico da subdominante (Fá menor e Láb maior) para desembocar no **B** em modo maior. De aqui em diante começa a dispersar e entramos numa zona atonal. O **C** volta a dar uma sensação aparente de tonalidade, apenas pela presença repetida do acorde de Dó maior, mas a melodia assume contornos seriais se tivermos em conta as passagens dos compassos 17-18 e 22-23.

Ilações sobre a linguagem de Hermeto

Na linguagem musical de Hermeto as terminologias têm uma denominação própria. Devido à ausência de uma formação acadêmica “normal”, motivada pela sua deficiência visual, Hermeto foi obrigado a guiar-se pela prática da realização musical, pelas sonoridades que diziam respeito à sua percepção e pelo vocabulário próprio da aprendizagem oral.

“...Hermeto não reteve as terminologias eruditas, as regras formais e harmônicas, preferindo se guiar pelo resultado da realização musical, pelas sonoridades que diziam respeito à sua percepção e pelo vocabulário próprio da aprendizagem oral. Daí surgiram termos como “cacho de uva” (acordes), “três andares” (superposição de três acordes) (ZWARG, 2009b), “garfinho” (síncope), “pendurada” (acento contramétrico), “chão” ou “fora do chão” (ênfase nos tempos ou contratempos), “quebrar” (sair da ênfase nos tempos)” (Borém, & Araújo, 2010, p. 35)

Esta visão prática da música e da sua criação tem reflexo nas suas composições, com muita variedade formal, rítmica e harmônica. Neste sentido Jovino Santos Neto (pianista do grupo de Hermeto), citando o próprio, relata: “É necessário compôr e escrever como se fosse improvisado e tocar como se fosse escrito” (Neto, 1999. p. 23). Para isso Hermeto, como qualquer músico, faz uso alguns clichés na sua linguagem:

Jovino descreve no prefácio de *75 anos de som*, uma coletânea de partituras compiladas editadas por ele comemorando os 75 anos de Hermeto um dos acordes preferidos pelo compositor:

“Outro acorde muito utilizado nesta coleção é, por exemplo, Emaj7/C , que optei por deixar aqui em sua notação original. Esse é um dos acordes mais interessantes para todos aqueles que queiram aprofundar seus conhecimentos de harmonia. Toquem, ouçam, estudem e vejam a sutileza com a qual Hermeto emprega esta côr harmônica” (Jovino, 2011, p. 3).

Podemos ver este acorde em *Intocável* e *Ôi chorão...*

Prandini (1996), analisando a improvisação de Hermeto repara que há um frequente predomínio de semicolcheias, quiálteras e passagens virtuosistas dentro de um pensamento diatônico, com menor ocorrência vertical junto com os quais podem aparecer a repetição um único motivo transposto, e uma preferência dos modos dórico, lídio e superlórico (modo do sétimo grau da escala menor melódica), assim como em menor grau o uso das escalas menor melódica, tons

inteiros e modo mixolídio. Também refere que o músico quase nunca faz referência melódicas aos temas, como se procurasse novos caminhos constantemente, um dos mecanismos será o uso de “... superposições de elementos originários de outras áreas tonais, ou emprego de tonalidade expandida.” (Prandini, 1996, p. 89-90)

Sobre a parte rítmica, podemos inferir claramente uma mistura de elementos de várias tradições como o choro, forró, partido-alto e jazz, onde vemos uma recorrência de quiálteras e síncopas, ritmos baseados no padrão do tresilho, ritmos contramétricos, simultaneidade de pulsações diversas, entre outros. Os compassos irregulares em 5 e 7 são frequentes na música de Hermeto, a utilização destes aliada à mistura dos ritmos provoca uma linguagem rítmica complexa mas ao mesmo tempo assimilável, transformando a tradição sem perder o vínculo.

Márcio Bahia aprendeu grande parte dos ritmos brasileiros com Hermeto. Sobre essa aprendizagem ele diz que Hermeto “sempre mistura com outras coisas, ele muitas vezes mostra o ritmo já híbrido” (Campos, 2006, p. 106). No *Calendário do som*, o próprio Hermeto assume a mistura, ao falar da composição do dia 25 de outubro (que analisarei mais adiante): “Esta música é uma mistura de chorinho com baião, samba e com tudo. Assim como o tempo muda, tudo tem que evoluir sempre” (Pascoal, 2000, p. 147).

Conclusão

Como referi na introdução o objetivo deste trabalho era indagar sobre o choro e a sua importância na música de Hermeto Pascoal, a este nível pude constatar que historicamente o choro resulta de um intenso intercâmbio cultural e musical entre o Brasil, Europa e África, fundamentalmente via Portugal até finais do séc. XIX, através da modinha e do lundu. Talvez, e não só, por toda esta abrangência cultural e geográfica, este género é tão diverso tendo inclusive dado origem a uma variante cabo-verdiana. O choro está na origem da MPB e da música instrumental, sendo considerado unanimemente como o primeiro género genuinamente brasileiro.

Por outro lado, a infância autodidata, as festas nordestinas e os regionais das rádios foram a escola onde Hermeto contactou e absorveu a história e tradição da música popular e do choro, à qual nunca deixou de prestar homenagem ao longo da sua carreira, uma tradição viva, em transformação, que Hermeto recria nas suas composições como pude comprovar com a análise das partituras selecionadas e demais gravações, sem nunca renunciar aos elementos que constituem a sua senha de identidade; fusão e recriação, neste sentido vimos como Hermeto faz avançar o género, reinventando a forma e incluindo improvisos, ritmos, harmonias e outros elementos típicos do jazz e música improvisada com total liberdade, valorizando a cultura popular brasileira e, ao mesmo tempo, a erudita, criando pontes com a música de todo o mundo, o que ele designa de música universal.

De uma maneira geral, o choro contemporâneo de Hermeto é a sua música universal onde ele afirma ao mundo que o choro é de todos; “[...] não adianta nenhum país querer ter sua música só [...] ninguém tem um saquinho cheio de vento guardadinho para dizer que é só dele [...]” (Cirino, 2009, p.85) e que tudo é choro; “Deus não botou nada igual, é tudo umas coisas diferentes das outras [...] Vamos juntar a música porque a música é universal.” (Cirino, 2009, p.87)

Esta visão ampla onde a hibridização e reelaboração dos materiais estão na génese do choro é a conclusão a que cheguei ao aprofundar nas suas origens e na relação com a música de Hermeto que era um dos objetivos propostos.

Os choros aqui analisados, permitiram-me conhecer a influência deste género na linguagem e trajetória do compositor, neste ponto, e visto que o recital é uma parte importante deste mestrado em interpretação, tratei de refletir musicalmente sobre os choros apresentados adaptando-os.

Reservei-me obviamente a parte que me corresponde de fusão e recriação, onde tratei de introduzir elementos de:

-Imparidade rítmica; alterando a melodia, transformando-a com compassos irregulares, esporádicos ou contínuos.

-Re-harmonização; modificação de acordes em passagens ou secções inteiras para facilitar ou dar coerência às secções de improviso.

-Criação; composição de pequenas secções, que servissem de introdução ou interlúdios para conjugar a improvisação e as ideias temáticas das várias partes de modo a manter a coesão do ponto de vista formal.

-Interpretação; uso de diferentes estilos de acompanhamento (choro, samba, bossa nova, partido alto, maracatú), andamentos e textura (timbres e densidade) para criar variação e dar sentido à minha ideia sobre as peças.

Tudo isto com a preocupação de que as peças se inserissem no espírito do choro, temática do próprio recital, mas também no de um concerto de música de Hermeto onde a música é universal.

Bibliografia

Campos, L. (2006). *Tudo isso junto de uma vez só: o choro, o forró e as bandas de pífanos na música de Hermeto Pascoal*. Dissertação de mestrado. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música.

Carrasqueira, M. (1997). *O Melhor de Pixinguinha: melodias e cifras*. São Paulo: Irmãos Vitale

Cirino, G. (2009). *Narrativas Musicais: performance e experiência na música popular instrumental brasileira*. 1. ed. São Paulo: Annablume / Fapesp.

Guerra-Peixe, C. 1980. *Maracatus do Recife*. Recife: Irmãos Vitale.

Lima, E. (2006). *Do lundu-dança ao lundu-canção*. In Tello, A. (Ed.), *La danza en la época Colonial Iberoamericana*. Bolívia: Asociación Pró Arte e Cultura.

Lima, E. (2010). *A modinha e o lundú: dois clássicos nos trópicos*. Dissertação de mestrado em musicologia. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

Nery, R. & Castro, P. (1991). *História da música*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

Nery, R. (2005). *Para uma história do fado*. Lisboa: Público.

Neto, L. (1999). *A música experimental de Hermeto Pascoal e grupo (1981-1993): concepção e linguagem*. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro: Universidade do Rio de Janeiro, Centro de Artes e Letras.

Paschoal, H. (2000). *Calendário do Som*. São Paulo: Senac.

Pascoal, H. & Neto, J. (Ed.) (2001). *Tudo é som (all is sound)*. USA: Universal.

Pascoal, H. & Neto, J. (Ed.) (2011). *Hermeto Pascoal, 75 anos de som*.

Pinto, A. (1936). *O choro. Reminiscências dos chorões antigos*. Rio de Janeiro: Funarte. (fac-simile), 1978.

Prandini, J. (1996). *Um estudo da improvisação de Hermeto Pascoal: transcrição e análise de solos improvisados*. Dissertação de mestrado em Artes. Rio de Janeiro: Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

Reily, S. A. (2000). *Introduction: Brazilian Musics, Brazilian Identities*. In S. A. Reily & M. Clayton (Eds.), *Brazilian musics, Brazilian identities*, (British Journal of Ethnomusicology, nº 9(i), (p. 1-10). UK: British Forum for Ethnomusicology

Sandroni, C. (2001). *Feitiço decente: Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917- 1933)*. Rio de Janeiro: Zahar.

Tinhorão, J. (1991). *Pequena história da música popular: da modinha à lambada*. 6ª edição revisada e aumentada. São Paulo: Art. Editora.

Tinhorão, J. (1997). *Música popular: um tema em debate*. São Paulo: Editora 34.

Travassos, E. (2000). *Modernismo e música brasileira*. Rio de Janeiro: Zahar.

Discografia

Pascoal, H. (1972). *Brazilian adventure*. [CD]. Muse records (reedição 1988).

Pascoal, H. (1973). *The free music of Hermeto Pascoal*. [CD]. USA: Verve (reedição 1991).

Pascoal, H. (1977). *Slaves Mass* [CD]. Brasil: Wea.

Pascoal, H. (1979). *Zabumbê-bum-à*. CD. Wea,.

Pascoal, H. (1979). *Hermeto Pascoal ao vivo em Montreux*. [CD].Brasil: Wea.

Pascoal, H. (1980). *Cérebro Magnético*. [CD]. Brasil: Wea.

Pascoal, H. (1982). *Hermeto Pascoal e grupo*. [CD]. Brasil: Som da gente.

Pascoal, H. (1984). *Lagoa da Canoa, Município de Arapiraca*. [CD]. Brasil: Som da Gente.

Pascoal, H. (1985). *Brasil Universo*. [CD]. Brasil: Som da gente.

Pascoal, H. (1987). *Só não toca quem não quer*. [CD]. Brasil Som da Gente.

Pascoal, H. (1989). *Por diferentes caminhos*. [CD]. Brasil: Som da Gente, 1989.

Pascoal, H. (1992). *Festa dos deuses*. [CD]. Brasil: Polygram.

Pascoal, H. (1999). *Eu e eles*. [CD]. Brasil: Rádio Mec..

Pascoal, H. (2002). *Mundo verde esperança*. [CD]. Brasil: Rádio Mec.

Sambrasa trio (1965). *Sambrasa trio em som maior*. [CD]. Som Livre (reedição 2006).

Quarteto Novo (1967). *Quarteto Novo*. [CD]. EMI, 1967 (reedição 1993).

Brazilian Octopus (1970). *Brazilian Octopus*. [CD]. Brasil: Som Livre (reedição 2006).

Internet

<http://www.samba-choro.com.br/artistas/joaquimcallado>

<http://pt.wikipedia.org/wiki/Choro>

<http://bndigital.bn.br/scripts>

<http://www.hermetopascoal.com.br/>

<http://www.memoriamusical.com.br/bombeiros.asp>

<http://tromboneatrevido.blogspot.com.es/2011/11/o-nascimento-do-choro.html>

<http://cliquemusic.uol.com.br/géneros>

<http://www.guerrapeixe.com/>

<http://www.chiquinhagonzaga.com/acervo/>

<http://www.bnportugal.pt/>

<http://www.dicionariompb.com.br/oito-batutas>

<http://quintaldochoro.blogspot.com>

http://musicantiga.com.sapo.pt/Musicantiga-Manuscritos_FacSimiles.html

<http://www.miscelaneasdecuba.net/web/article.asp?artID=18133>

<http://www.culturabrasil.com.br/programas/78rpm/arquivo/valsa-brasileira-3>

Apêndices

PROGRAMA RECITAL

1. Capa

2. Programa

3. Intocável

4. 25 de Outubro de 1996

5. 30 de Janeiro de 1997

6. 1 de Fevereiro de 1997

7. Chorinho pra ele

Anexos

PARTITURAS

1. 25 de Outubro de 1996

2. 30 de Janeiro de 1997

3. 1 de Fevereiro de 1997

4. Ôi, chorão doido e abistalhado

CD

8.Iara

9.Carinhoso

10.Chorinho pra ele

11.Rebuliço

12.Pelo telefone

13.Anildo Moraes

14.Tiruliruli

15.Salve, Copinha

16.Intocável

17.Carinhoso (versão Hermeto)