

Uma perspectiva de análise sobre a primeira seção da composição “série de arco” de Hermeto Pascoal

Carlos dos Santos (UNICAMP)

Resumo: Este artigo realizará uma investigação preliminar sobre alguns processos composicionais utilizados por Hermeto Pascoal em sua obra “serie de arco” associando a uma imagética da coreografia em relação à música. Nossa investigação se concentrará na análise da primeira seção **A** (comp.01-19), equivalente a duração aproximada de 90 segundos que seria a versão utilizada junto com a coreografia da série de arco individual. Utilizaremos diversas ferramentas analíticas entre elas podemos destacar: contornos musicais principalmente através do SEGC: *Segmento de Contorno* (em inglês CSEG: *Contour Segment*) (STRAUSS, 2013); análise rítmica baseada em operações simétricas (SANTOS, 2018); Identificação e construção dos poliacordes (PERSICHETTI, 1961) (CAMARA, 2016) e *cifragem universal* (CABRAL; GUIGUE; 2017).

Palavras-chave: Hermeto Pascoal. Relação imagem-som. Música Instrumental Brasileira

Title: An analysis perspective on the first section of Hermeto Pascoal's “série de arco”

Abstract: This paper talks about about some compositional processes used by Hermeto Pascoal in his work "serie de arco" associating music with choreography. Our investigation will focus on the analysis of the first section A (comp.01-19), equivalent to the approximate duration of 90 seconds that would be the version used in conjunction with the individual arc series choreography. We will use several analytical tools, among which we can highlight: musical contours mainly through the CSEG: Contour Segment (STRAUSS, 2013); rhythmic analysis based on symmetrical operations (SANTOS, 2018); Identification and construction of polychords (PERSICHETTI, 1961) and “*cifragem universal*” (CABRAL; GUIGUE; 2017).

Keywords: Hermeto Pascoal. Brazilian instrumental music. relations between sound and image.

Este artigo realizará uma investigação preliminar sobre alguns processos composicionais utilizados por Hermeto Pascoal em sua obra “serie de arco” associando a uma imagética da coreografia em relação à música. Esta composição pertence as obras de exceção no catálogo de Hermeto porque possui características peculiares como a ausência, por exemplo, de

um gênero popular escrito ou implícito (baião; choro; balada), uma estrutura de *leadsheet* (melodia com cifra) ou uma seção de improvisação idiomática (solo instrumental sobre uma estrutura harmônica). Então como esta composição foi estruturada, como estes elementos são articulados, quais suas principais características, porque série de arco e qual seria uma possível relação entre a música e a coreografia. Estas são algumas questões que este artigo abordará. Para iniciarmos acreditamos ser necessária uma sucinta explicação sobre a gênese da obra.

Hermeto foi convidado por Jovino dos Santos Neto, pianista de seu grupo, para compor uma música na qual sua irmã que era ginasta olímpica pudesse utilizar em sua coreografia na série de arco de ginástica rítmica. A ginástica rítmica era chamada de ginástica feminina moderna no início do séc. XX e a partir de 1974 passou a se chamar de ginástica rítmica desportiva, no entanto, até hoje é um esporte praticado somente por mulheres. A ginástica rítmica “prioriza os movimentos corporais leves, porém com dinamismo, harmonia e amplitude, expressando sempre a beleza e a plasticidade da ginasta...” (SARÔA, 2005, p. 29). Os exercícios são divididos em cinco séries com aparelhos: arco, corda, fitas e maçãs. Cada série de ginástica rítmica naquela época em 1982 possuía obrigatoriamente um acompanhamento musical com a duração entre 60 e 90 segundos e o início dos movimentos da coreografia não poderia exceder os oito tempos musicais após o início da música (LEBRE, 1993, p.09). Este acompanhamento era realizado somente por um piano solo, nesta década de 1980 começou a ser permitida a execução das músicas através de fita k7 permanecendo somente instrumentais até as Olimpíadas de Sidney em 2000(SARÔA, 2005, p.29-30). O arco tem que ser de plástico com diâmetro interno entre 80 e 90 centímetros e deve ser rígido, sem se dobrar (SARÔA, 2005, p.34). Na série de arco o ginasta precisa demonstrar versatilidade em movimentos de rolamentos, passagens, troca de mãos, rotações e pontes, além disto, obrigatoriamente precisa realizar pelo menos três saltos (LEBRE,1993, p. 13).

Hermeto provavelmente tomou conhecimento destas peculiaridades da ginástica rítmica e desta série específica antes de escrever esta composição para que ela fosse possível de ser executada de modo a colaborar com a coreografia. Não é sabido se ele pesquisou em alguma fonte ou se conversou com a ginasta sobre estas características. O que se tem conhecimento é que houve uma observação visual de Hermeto da coreografia realizada juntamente com Jovino em um ginásio no qual os dois cronometraram a coreografia para a primeira versão da composição que é para piano solo (NETO, 1999, p.104; NETO depoimento, 1982). Esta composição foi ampliada posteriormente para o grupo e foi gravada no LP

“Hermeto Pascoal e Grupo” de 1982, lançada pela gravadora Som da Gente. No encarte do disco esta impressa a primeira versão manuscrita inclusive com a indicação de cinco letras consecutivas para identificar as mudanças de seções e conseqüentemente de movimento coreográfico. Não existe uma edição completa da versão arranjada para o grupo. Foi coletado por Luiz Costa-Lima Neto (1999) alguns fragmentos de partes cavadas em poder dos instrumentistas que indicam a escrita de três linhas: o piano solo; uma linha superior tocado pela flauta (eventualmente com o flautim dobrando oitava acima) e depois o sax soprano; e outra linha executada pela bateria. No caso o contrabaixo elétrico dobra a voz inferior do piano, já as partes de percussão, harmônio e voz foram provavelmente gravadas com as orientações do Hermeto, porém sem a presença de uma notação gráfica, o mesmo podemos dizer sobre a indicação de intensidades, dinâmicas e algumas articulações.

“Série de arco” pode ser considerada uma forma terna **A-B-A’**. Dentro da seção A e conseqüentemente na A’ temos uma divisão realizada pelo compositor em cinco partes indicadas com letras. Estas divisões seriam provavelmente indícios de momentos em que havia alterações significativas nos movimentos da coreografia. Já na seção B o compositor indica a expressão *ponte*, ou seja, uma seção que apesar de contrastar com a primeira tem uma função de conexão entre as duas repetições da seção A. Com isto esta seção B é bem menor com apenas oito compassos, equivalentes a trinta e seis segundos na gravação, em relação a seção A que possui dezenove compassos, equivalentes a um minuto e trinta e nove segundos. Após a seção A’ existe uma pequena coda que consiste em um comentário sonoro improvisado livremente, uma influência do *Free Jazz*. Dentro deste gênero normalmente este comentário sonoro curto é intitulado de *start-stop*. Segue abaixo uma tabela indicando as divisões e principais características de cada seção da obra.

A		B	A’		Coda
Comp.01-19		Comp.20-27	Comp.28-46		Comp.47
Flauta/Piano		Sax/ Tutti	Flauta/Tutti		Tutti
Melodia na flauta dobrada quase integralmente pela voz superior do piano. Acompanhamento mais lírico quase sempre arpejando.		Melodia no Sax quase como um “solo” escrito. Acompanhamento com uma sonora mais densa, sonoridades rugosas e estridentes.Movimento	Ênfase nas relações contrapontísticas com dobra do contrabaixo da mão esquerda do piano e inserção da linha de Bateria realizando polirritmias.		<i>Free Jazz</i> Start-stop
<i>a</i>	01-03		<i>a</i>	28-30	

<i>b</i>	04-05	harmônico mais rápido. <i>Ponte</i>	<i>b</i>	31-32	
<i>c</i>	06-08		<i>c</i>	33-35	
<i>d</i>	09-12		<i>d</i>	36-39	
<i>e</i>	13-19		<i>e</i>	40-46	

Tab. 1- Estrutura formal

Nossa investigação preliminar se concentrará na análise da primeira seção **A** (comp.01-19), equivalente a duração aproximada de 90 segundos que seria a versão utilizada junto com a coreografia da série de arco individual. A ponte provavelmente foi escrita caso fosse necessário uma série de arco coletiva na qual a duração é estendida até 140 segundos. A seção A' há é um acréscimo de orquestração com inclusão do baixo elétrico e da bateria e a princípio foi realizada somente para que todos do grupo de Hermeto participassem da música de forma mais efetiva.

A correspondência desejada entre música e coreografia é um indicador da relação imagem-som em Hermeto, que faz surgir em "Série de arco", uma escrita que tenta representar a agilidade, fluidez e contrastes constantes da coreografia olímpica. (NETO, 1999, p.111).

Para compreendermos esta afirmação de Neto sobre esta correspondência entre imagem e som buscaremos em nossa análise como provavelmente estas relações ocorrem em uma visão mais microscópica. Após apresentarmos estes elementos faremos pequenas sugestões de quais poderiam ser os movimentos correspondentes na coreografia.

Analisando a subdivisão *a* equivalente aos compassos 01-03 já observamos uma interessante proposta de transposição imagética entre a coreografia e a música. No contorno melódico temos a grande ocorrência de movimento contrário das vozes formando uma espécie de círculos ou arcos entre as vozes.

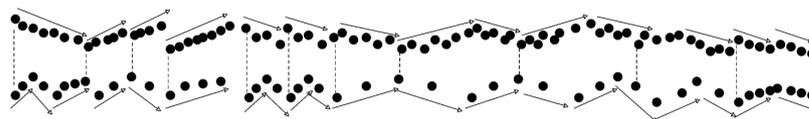


Fig. 1- Contorno comp.01-03

Ritmicamente temos uma ideia de proporção quase reflexiva de acelerar e ralentar, ou seja, alternar a velocidade gradativamente como o giro

do arco na ginástica rítmica. O sentido de continuidade ocorre pela ausência de pausas e a oscilação de ritmos subdivisão igualitária.

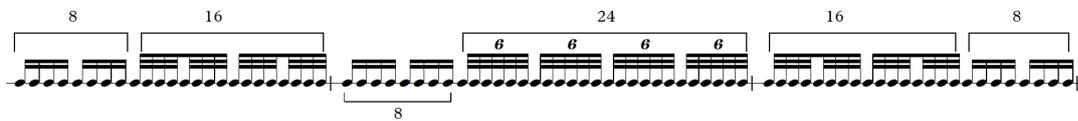


Fig. 2- Redução rítmica comp.01-03

Nestes três primeiros compassos não existe a aparição de blocos ou acordes executados simultaneamente e sim uma estrutura de duas vozes que pode ser considerado uma linha principal executado na voz superior e uma linha de acompanhamento em arpejos na voz superior. Este acompanhamento é formado quase inteiramente por SEGC1 <1232(1)> que é reflexivo. A flauta sempre dobra a voz superior do piano. Já na subdivisão b, equivalente aos compassos 4 e 5 já ocorrem blocos de notas executadas homofonicamente.

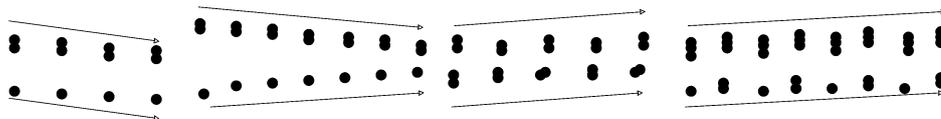


Fig. 3- Contorno comp.04-05

A estrutura do contorno destes compassos tem a seguinte ordem: movimento direto descendente; movimento contrário; duas vezes movimento direto ascendente. Com isto entendemos que esta seção funciona como uma transição que tende ao movimento ascendente, ou seja, ao registro agudo. A densidade é ampliada através do acréscimo da quantidade de notas por bloco e na intensidade já que, apesar de não estar escrito na partitura, na gravação ocorre um *crescendo*.

¹ De acordo com Strauss a abreviação SEGC= Segmento de Contorno (em inglês CSEG: Contour Segment), consiste na análise dos contornos musicais classificando numericamente entre os símbolos < > de acordo com a sua disposição . “Para compreender o contorno musical, não precisamos saber as notas e intervalos exatos, precisamos somente saber quais notas são as mais agudas e quais as mais graves.” (STRAUSS, 2013, p.107-111).

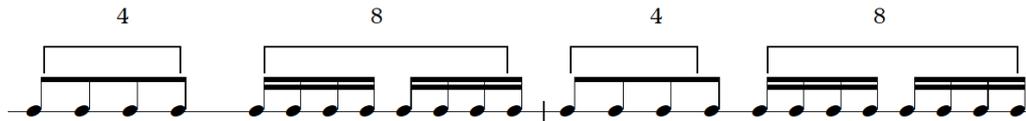


Fig. 4- Rítmica comp.04-05

No parâmetro rítmico esta seção possui exatamente dois compassos idênticos de progressão simples de dilatação proporcional², ou seja, dentro de um mesmo espaço temporal. A flauta agora nesta subdivisão b faz um desenho um pouco diferente da voz superior do piano.



Fig. 5 - Flauta comp.04-05

Ressaltando que esta linha de flauta foi escrita posteriormente, entendemos aqui que existe uma escrita de assemelhada a improvisação idiomática de música brasileira orientada jazzisticamente. Isto é confirmado no próximo compasso equivalente ao início da subdivisão c.



Fig. 6- Flauta comp.06.

Essa “abertura de vozes” como é popularmente referenciada é um procedimento comum na música popular brasileira e quando utilizadas no modo mixolídio com quarta aumentada ressaltando intervalos de terça é bastante associado a uma música do nordeste brasileiro. Porém esta linha da flauta pouco tem relação com a coreografia já que a mesma foi escrita por

² Importante salientar que compreendemos como dilatação e não necessariamente como aumento ou diminuição pelo fato deste tipo de fenômeno ser passível de observação em qualquer um dos sentidos (SANTOS, 2018, p. 62-63).

Hermeto com o objetivo de ampliar a composição para ser executado por seu grupo instrumental. Mesmo assim é possível observar uma ideia coreográfica em alguns compassos, por exemplo, o final desta subdivisão **c** equivalente ao compasso 08.



Fig. 7- Contorno Flauta comp.08

Neste contorno da linha de flauta existe a presença de pequenas ondas contínuas que podemos associar com movimentos curtos de rotação do arco da coreografia. Na subdivisão **c** ritmicamente existe um jogo de complementariedade rítmica, ou seja, uma voz toca nos espaços vazios da outra voz.



Fig. 8- Redução rítmica comp.06-08

Com isto, no contorno desta subdivisão podemos interpretar como uma única linha que faz quatro movimentos ascendentes seguidos de três descendentes e um movimento maior direcional ascendente.

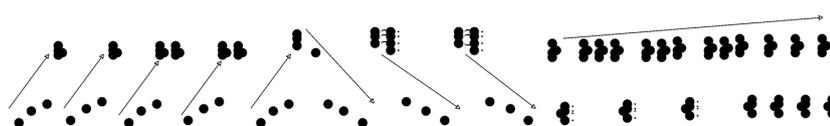


Fig. 9- Contorno subdivisão c: Comp. 06-08

Harmonicamente Hermeto Pascoal normalmente utiliza-se de um sistema de notação chamado de “cifragem universal” que consiste em “estruturas verticais polifonicamente expandidas constituídas pela fusão de dois ou mais acordes diferentes uexecutados simultaneamente” (CABRAL; GUIGUE; 2017,p.01). Este procedimento é assemelhado ao conceito de poliacorde que é formado por duas tríades sem uma relação de proximidade por sobreposição de terças (PERSICHETTI, 1961, p.13). No entanto, Fábio Adour de Camara relata que muitas vezes no repertório popular o poliacorde pode ser utilizado somente como uma simplificação gráfica da cifra para

facilitar o entendimento de tríades que possuem muitas notas adicionais (2014, p. 477). Jovino, que trabalhou muitos anos com Hermeto, levanta a hipótese de a utilização de tríades sobrepostas possa ter vindo da infância de Hermeto especialmente da sanfona de oito baixos ou pé-de-bode que seu pai tocava (NETO, 1999, p.07). Hermeto tocou esta sanfona de oito baixos que era diatônica, mas já aos 11 anos de idade foi presenteado com uma sanfona de 32 baixos (SILVA, 2009, p.08). As sanfonas ou acordeons possuem um sistema de botões no qual acionando um único botão é possível executar acordes, normalmente tríades maiores, menores e diminutos, com isto para conseguir outros acordes é necessário combiná-los. Talvez possamos dizer que Hermeto ao longo de sua trajetória ampliou este sistema de combinações triádicas para gerar a sua linguagem harmônica.

Na composição alvo de nosso estudo Hermeto não se utiliza desta notação em forma de cifras, no entanto podemos notar que existe esta ideia de sobrepor tríades ao longo de toda a composição. Abaixo segue os três primeiros compassos equivalentes a subdivisão a longo realizada pelo compositor e depois a subdivisão b, equivalente ao quarto e quinto compassos.

Fig. 10- Comp.01-03. Subdivisão a

Fig. 11- Comp.04-05. Subdivisão b

Uma das principais características harmônica deste trecho é que na primeira parte do compasso, equivalente aos dois primeiros tempos, possuem acordes mais consonantes com priorização de quintas e quartas. Já na segunda parte do compasso, equivalente ao terceiro e quarto tempo, temos acordes mais dissonantes priorizando segundas menores e maiores. Na última colcheia do primeiro compasso talvez exista um “erro” provavelmente

resultado da escrita instantânea de Hermeto. Este acorde pela coerência da sequência harmônica seria um Dó bemol com a nona menor [Cb (b9)], ou seja, no lugar da nota si bemol teríamos um ré dobrado bemol. No final do quarto compasso a nota lá bemol que transforma o acorde em diminuto funciona como antecipação do acorde do próximo compasso, esta nota inclusive encontra-se somente na parte de flauta. Notamos que na subdivisão b temos uma sequência de movimento descendente no compasso 4 e outra ascendente no compasso 5. Desta forma outra espécie de espelho como se o primeiro compasso indicasse que ali existia uma movimento de maior relaxamento talvez curvando-se ou indo em direção ao solo do tablado enquanto o próximo compasso harmonicamente tende a posição mais esticada em pé ou com um salto no ar.

Sobre a distribuição das alturas nas primeiras três subdivisões, equivalentes aos oito compassos iniciais da composição, temos a quantidade de alturas utilizadas em cada compasso e abaixo as notas que eventualmente não foram utilizadas para completar o total cromático.

Comp.1	Comp.2	Comp.3	Comp.4	Comp.5	Comp.06	Comp.07	Comp.08
12	9	10	12	12	11	12	12
	C#-E- G#	D-E			F#		

Tab. 2 – Distribuição do total cromático dos compassos 01-08.

Na subdivisão *d* temos uma estrutura 1221 por compasso, ou seja, o primeiro compasso do ponto de vista de contorno e material é desenvolvido no quarto compasso, enquanto os dois compassos centrais são exatamente idênticos. Na estrutura 1 temos na voz inferior temos um movimento mais dinâmico do ponto de vista de contorno enquanto a linha superior é mais estática com menos movimento. Na estrutura 2 existe uma inversão tendo um grande movimento ascendente na voz superior e a voz inferior mais estática. Essa subdivisão acontece mais repetições de acordes, representada pelos colchetes na figura 12. Na estrutura 1 possivelmente seria um dos saltos da ginasta já que o compositor utiliza pela primeira vez a sincopa que provoca um deslocamento do tempo. A presença dos *clusters* em *trinados* na estrutura 2 o que gera um sonoridade bastante rugosa que talvez tenha sido representado com um momento mais complexo ou confuso nos movimentos da coreografia.

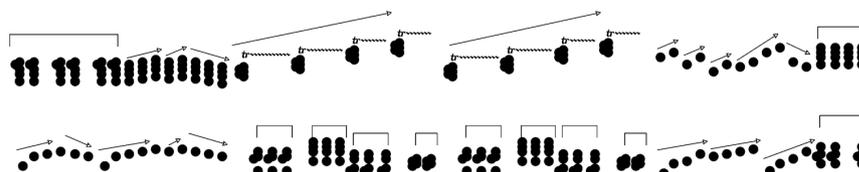


Fig. 12 – Contorno subdivisão d.

O compasso 09 possui um único conjunto de alturas (5-31) provavelmente obtido pela sobreposição de dois acordes, um menor e outro diminuto, por exemplo, Dó menor com dó diminuto. Este conjunto é resultado da voz superior do piano com a linha de flauta reduzido na figura 13.



Fig. 13 – Compasso 09 redução

A subdivisão *e* é a maior subdivisão equivalente aos compassos 14 até o 19 e seria a seção final da coreografia solo original. A estrutura desta subdivisão é mais evidente na camada rítmica que consiste na alternância entre compassos com tercinas de semicolcheias e compassos com a fusa. Observando a redução rítmica inclusive temos no compasso 14 a sobreposição destas camadas rítmicas contínuas, no entanto as fusas ocorrem nas linhas de flauta e flautim, ou seja, não estariam na versão original para piano solo.



Fig. 14 – Redução rítmica subdivisão *e*

Existe nesta subdivisão outra diferença entre a versão original e a versão arranjada para o grupo. O próximo compasso 20 na versão arranjada seria a *ponte* enquanto que na versão original ele coloca uma finalização que seria aproximada a *coda*. Este compasso não mesurado seria uma pequena improvisação em *clusters* com a mão aberta percorrendo toda a extensão do instrumento. Apesar de não estar notado fica subtendido que este seria um gesto em uma intensidade forte que duraria o suficiente para completar o tempo pré-determinado, ou seja, poderia ser rápido ou lento de acordo com o tempo que faltasse para completar a coreografia.



Fig. 15 – *Coda* ou compasso sem métrica pré-definida

Harmonicamente, o compositor continua trabalhando com poliacordes e sequencias harmônicas direcionais. Por exemplo, nos compassos 13 e 14 temos ao piano uma sobreposição entre uma sequencias de tríades maiores com movimento ascendente sobre um pedal de um acorde de dó sustenido

com sétima maior e nona, neste acorde não aparece a terça o que pode ser interpretado também como um acorde de Sol sustenido maior com a quarta no baixo.

Triades maiores

13 C D F G E G A Bb C D

Acorde Pedal C#7M(9)

Fig. 16 – Redução harmônica dos compassos 13 e 14.

Esta subdivisão e possui nos compassos 15 ao 17 um interessante contorno bastante intenso no qual aparece graficamente uma sugestão de um desenho do arco.



Fig. 17 – Contorno comp.15 ao 17

Pode ser observado nesta figura 16 que no início entre as duas vozes temos círculos. Depois ocorrem vários movimentos ascendentes com curvas e oscilações ao final como se fossem fotografias ou um olhar seccionado de uma parte do arco quando está girando. Curiosamente Hermeto utiliza neste compasso 15 a escala hexatônica ou de tons inteiros que é simétrica.

Podemos concluir que existe uma intenção clara de associação entre a coreografia e a música. Hermeto realiza esta associação utilizando como processos composicionais principais: recursos de contorno como movimento contrário e direcionalidade ascendente; utilização do total cromático praticamente em todos os compassos o que pode gerar uma certa instabilidade do ponto de vista de uma polarização tonal ou modal; processos rítmicos como dilatação e sincopas para indicar a velocidade do movimento ou a utilização de um salto; quase nenhuma utilização de silêncio ou pausas o que indica uma fluidez ou continuidade dos movimentos; poliacordes, que pode simbolizar a união entre ginasta e seu instrumento (arco); Clusters em momentos mais densos e complexos da coreografia; Delimitação contrastante das seções para um entendimento imediato da ginasta. Após esta investigação preliminar sobre alguns processos composicionais de Hermeto Pascoal na primeira seção da obra “série de arco” esperamos que este artigo

possa contribuir para futuros trabalhos sobre esta e outras obras do compositor sob esta perspectiva de associação entre imagem-som.

Referências

- STRAUSS, Joseph N. Introdução a Teoria Pós-tonal. Tradução: Ricardo Mazzini Bordini: Salvador; São Paulo: EDUFBA; Editora UNESP, 2013.
- PERSICHETTI, V. Twentieth-Century Harmony: creative aspects and practice. New York: W. W. Norton & Company, 1961.
- CABRAL, Thiago; GUIGUE, Didier. (In)Harmonicidade das estruturas verticais na Sinfonia em Quadrinhos de Hermeto Pascoal. XXVII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – Campinas – 2017
- Hermeto Pascoal & Grupo. LP. Som da Gente, SDG 010/92, 1982.
- LEBRE, Eunice M. Xavier Guedes. Estudo comparativo das exigências técnicas e morfofuncionais em ginástica rítmica desportiva. Tese de Doutorado. Universidade do Porto: Portugal, 1993.
- NETO, L. Costa-Lima. A música experimental de Hermeto Pascoal e Grupo (1981-1993): concepção e linguagem. Dissertação (mestrado em música). Universidade do Rio de Janeiro (UNIRIO): Rio de Janeiro, 1999.
- NETO, Jovino Santos. Gravação ao vivo realizada em um Show no Estado do Espírito Santo que possui o depoimento do Jovino Santos antes da música contando a história desta composição.
<https://www.youtube.com/watch?v=meZyeaaB9BM>
- PASCOAL, Hermeto. Série de Arco. Partitura manuscrita presente no encarte do LP.Gravadora Som da Gente, SDG 010/92, 1982
- SANTOS, Carlos R. F. Dos. Uma investigação sobre os processos composicionais de Arrigo Barnabé no álbum “Gigante Negão”. Dissertação de mestrado. Universidade de Campinas (UNICAMP): Campinas, 2018.
- SARÔA, G. A História da Ginástica Rítmica em Campinas. Dissertação de Mestrado. Universidade de Campinas(UNICAMP):Campinas, 2005.
- SILVA, C. Perez. A sonoridade híbrida de Hermeto Pascoal e a indústria cultural. Dissertação (mestrado em sociologia). Universidade Federal de São Carlos (UFSCAR): São Carlos, 2009.