

Universidade de São Paulo

A Música de Hermeto Pascoal

Uma Abordagem Semiótica

Dissertação para obtenção do grau de mestre, apresentada por Marcos Augusto Galvão Arrais, ao programa de Pós-Graduação em Semiótica e Lingüística Geral da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas.

Orientador: Prof. Dr. Antônio Seraphim Pietroforte

2006

Aos meus pais, Telmo e Márcia.

Agradeço à Lucila e ao Antônio pela motivação e confiança.

ÍNDICE

Introdução	1
Os Desafios da Análise Musical	1
A Opção por Hermeto Pascoal	3
1 - A Música de Hermeto Pascoal	5
Uma Introdução à Música de Hermeto Pascoal	5
São Jorge	8
O Ritmo em Hermeto Pascoal	10
O Timbre em Hermeto Pascoal	17
As Frequências em Hermeto Pascoal	22
2 - O Sentido da Expressão	29
2.1 - Fundamentos Teóricos	29
Do Signo	30
Da Significação	31
Do Texto e do Discurso	32
Do Plano de Conteúdo	33
O Sentido da Expressão	34
O Sentido da Expressão Plástica	41
2.2 - Semiótica Tensiva	51
Música e Tensividade	57
Temporalidade	58
Espacialidade	62
3 - São Jorge	67
3.1 - A Estratégia na Análise	67
Sincronicidade vrs. Diacronicidade	68

Fundamentos Rítmicos	69
Introdução de São Jorge	71
Subdivisões Rítmicas	74
Contrastes Rítmicos	76
Ritmo vrs Melodia e Ação vrs Paixão	80
Sincretismo entre Música e Palavra em São Jorge	84
3.2 - Aspectos de Frequência	87
Estudo das Frequências na Parte A	90
Significados no Plano de Expressão	98
Estudo das Frequências na Parte B	101
Tensão e Relaxamento na Sincronicidade Harmônica	105
3.3 - Análise do Timbre	108
Natureza do Som	111
Discurso dos Timbres	115
Sentido Timbrístico em São Jorge	122
3.4 – Conclusão	127
4 – Ritmo e Timbre na Música de Hermeto Pascoal	129
4.1 - Elementos Rítmicos	130
Ritmo e Sentido da Expressão	135
Descontinuidades Rítmicas	136
Aceleração do Tempo Musical	140
Mudanças de Compasso e Gênero Musical	141
Compasso Composto Complexo	146
Polirritmia	147
Tema e Improvisação	149
Continuidade e Relaxamento Rítmico	150
4.2 - Elementos Timbrísticos	152
Timbragem Fundamental	155
Timbre Composto	156
Sorrindo	159

Densidade Sonora e Sentido Timbrístico	161
Sons Animais	164
Conclusão	169
Bibliografia	173
Discografia	175

Resumo

O trabalho consiste na análise do processo de construção do sentido, a significação, na linguagem musical do compositor Hermeto Paschoal, por meio da Teoria Semiótica de linha francesa fundada por A. J. Greimas.

Estudar a música instrumental, através da abordagem semiótica greimasiana, coloca-nos diante de uma série de questões teóricas, relativas à possibilidade de um *sentido* definido no *plano de expressão*, bem como à própria definição de *sentido* que procuramos desenvolver. Segundo a orientação que tomamos, procuramos verificar as possibilidades e os limites da teoria semiótica quando aplicada às linguagens abstratas, no nosso caso, a linguagem musical.

Além dos problemas teóricos, encontramos-nos diante do desafio de investigar a intrigante música de Hermeto Paschoal que, se por um lado é realmente complexa, por outro, a capacidade do compositor transformar em música qualquer dado sonoro e criar incessantemente sobre todos os parâmetros do som, como altura, duração, intensidade e timbre, faz de sua obra um objeto muito rico para o trabalho que pretendemos desenvolver. Mais que isso, Hermeto vale ser estudado pela sua importância na cultura brasileira e no cenário da música internacional, tanto quanto pelo grande valor estético de sua arte.

Embora nossa proposta seja a de investigar os problemas relativos ao *plano da expressão* e estudar a Teoria Semiótica aplicada linguagem musical, orientamo-nos, mais simplesmente, pela curiosidade de compreender o que “diz” a música de Hermeto Paschoal, e pela convicção de que as sonoridades da música instrumental fazem *sentido*.

Palavras Chaves:

Semiótica / Música Instrumental / Hermeto Paschoal / Ritmo / Timbre

Abstract

This study analyzed the construction process of *meaning* of the musical language of Hermeto Paschoal's instrumental music using the A.J. Greimas' semiotics theory.

The evaluation of instrumental music using Greima's semiotic approach raises many theoretical questions regarding the possibility of a defined *meaning* on the *plan of expression*, as well as the definition of *meaning* by itself, which we tried to develop. According to direction that we followed, we tried to verify the possibilities and limits when the Semiotic Theory is applied to abstract languages, such as the musical language.

Besides the theoretic issues, we faced the challenge of investigating the intriguing Hermeto Paschoal's music, which may be considerably complex, but on the other hand is an extremely rich object to be evaluated considering the composer's ability to convert to music any sound, and to incessantly create music varying all parameters such as volume duration, intensity and timbre. Furthermore, the study of Hermeto Paschoal's music is valuable not only because of the esthetic quality, but also due to its remarkable importance for the Brazilian culture and the International musical scenario.

Although our aim is to investigate the issues related to the expression field and to study the Semiotic Theory applied to the musical language, we more simply attempted to focus and comprehend the *meaning* of Hermeto Paschoal's music and confirm the evidence that the sounds created on the instrumental music have a *meaning*.

Key Words:

Semiotics / Instrumental Music / Hermeto Paschoal / Rhytm / Tone Color

INTRODUÇÃO

Os Desafios da Análise Musical

Estudar a música de Hermeto Pascoal constitui, sem a menor dúvida, um enorme desafio. Como definir sua grande arte se o próprio artista se esquivava e ao longo de toda sua carreira encontra dificuldades para explicar suas composições e seu pensamento musical?

Contudo, explicar, justificar e descrever não é, necessariamente, a tarefa do artista, mas daqueles que se arriscam, temerariamente, a transcrever para a linguagem verbal toda a abstração da música instrumental, ou a “música pura”, como o compositor também gosta chamar. Se essa transcrição já é fundamentalmente problemática, o que dizer de uma análise e descrição da intrincada música de Hermeto Pascoal? Estamos realmente diante de uma difícil tarefa.

Tarefa que não podemos recusar, especialmente por reconhecermos a falta de trabalhos dedicados ao estudo da música de Hermeto. Há, no meio acadêmico, um vazio generalizado de compreensão e valorização de sua arte. Por que tão poucos trabalhos são realizados e por que este vazio de reflexão sobre a sua obra? Por que o valor de sua música aparenta não ser muito bem compreendido?

A dimensão e o alcance do pensamento musical de Hermeto são subestimados e poucos trabalhos publicados, talvez pelo vício absurdo de procurarmos estudar sistematicamente criadores mortos. São tantos os trabalhos realizados sobre autores como Villa-Lobos, Noel...

Mas o principal motivo para que esta música não tenha ainda se tornado um objeto de estudo mais efetivo, no Brasil e no mundo, deve vir do fato dela ser, no fundo, pouco escutada. A imagem pública construída pelo próprio Hermeto ao longo de décadas acabou por se cristalizar no estereótipo de uma espécie de “bruxo”, ou “mago louco do som”. Para o senso comum, não atentando verdadeiramente para sua música, os “hermetismos” são não mais que maluquices sonoras.

O “bruxo” contribuiu para que este efeito de sentido de identidade fosse fixado. Seus longos cabelos brancos, seus olhos escondidos por trás de espessas lentes de óculos, o branco de sua pele de albino, o corpo redondo e atarracado, vestido com roupas muito

largas e camisa do tipo havaiana, fazem sentido, reforçando esta identidade de “mago maluco”, Hermeto, em público ou em televisão, aparece sempre fazendo um som, ou melhor, uma música - polêmica, provocativa e/ou irônica - com um copo d’água, uma chaleira, tamancos, papel de bala, etc.

Para um ouvido mais sensível e atento, nesses momentos, para além da brincadeira, Hermeto está realizando o que há de mais verdadeiro no fazer musical. E a brincadeira passa a ser tão cheia de significados quanto suas intrincadas composições orquestrais. É aí que reside sua magia (apenas uma entre tantas): do mínimo de recursos, fazer o máximo de poesia.

Ocorre que, se por um lado, a identidade consolidada o torna uma personalidade reconhecível, por outro, um pré-conceito se coloca entre o ouvinte e a incrível música que pede para ser ouvida. Por isso, devemos nos aproximar de sua “Música Universal” com os ouvidos mais desobstruídos, os preconceitos mais aquietados, na quase impossível tentativa de descrever com palavras os fenômenos puramente sonoros.

Nossas dificuldades não se limitam ao objeto a ser estudado, já que a forma de abordagem talvez seja ainda mais problemática que a própria música de Hermeto Pascoal. Afinal, como abordar a música instrumental por meio da teoria semiótica, sem ao menos contarmos com um sistema teórico desenvolvido para tanto?

Enquanto a teoria semiótica tem avançado imensamente no estudo das linguagens verbais, bem como no de outras manifestações não abstratas, as ferramentas destinadas ao estudo das linguagens abstratas, como a própria música instrumental, podem ainda ser muito mais aprofundadas. Para se ter uma idéia do problema que enfrentamos, não há sequer um amplo consenso quanto à verdadeira possibilidade de inclusão da música instrumental dentro dos domínios da teoria semiótica.

Se a semiótica divide a linguagem em dois planos, o plano de conteúdo e o plano da expressão, é ao estudo do plano de conteúdo que ela tem dedicado seus maiores esforços e tem obtido seus grandes avanços. Ao nosso ver, parece-nos que um maior investimento no estudo do plano de expressão se faz necessário, sendo o plano de expressão musical nosso problema particular.

Uma vez que o grande desafio consiste, para além do próprio desafio que é estudar a arte de Hermeto, em aplicar, verificar e discutir a teoria semiótica greimasiana, a partir das

pesquisas já desenvolvidas referentes ao plano de expressão, nada mais apropriado que utilizarmos, como *corpus* de análise, a música surpreendente e intrigante de Hermeto Pascoal.

A Opção por Hermeto Pascoal

Sendo a música instrumental brasileira nosso objeto de investigação, por que a opção por Hermeto Pascoal e não por um outro compositor brasileiro dentro do imenso grupo de criadores de indiscutível qualidade e interesse?

Da tradição do que convencionalmente chamamos de música erudita brasileira, muitos compositores poderiam ser analisados, como Heitor Villa-Lobos, Marlos Nobre, Guerra Peixe, Camargo Guarnieri, entre tantos outros.

Da música popular instrumental, tal como nos habituamos a classificar, por que não chamarmos por Ernesto Nazareth, Pixinguinha, Waldir Azevedo, Baden Powell ou Egberto Gismonti?

Qualquer um dos autores acima citados e mais tantos outros omitidos poderiam ser estudados pela semiótica, mas a música de Hermeto Pascoal possui uma característica que dificilmente encontraremos em outro compositor. Um dado sonoro, qualquer um que seja, transforma-se em verdadeira música quando manipulado por Hermeto. Assim, todo som e cada um dos parâmetros sonoros são processados com extrema liberdade em seu processo criativo. Os parâmetros de altura, duração, intensidade e timbre são processados incessantemente, admitindo toda espécie de transformações.

Essa particularidade é rara de ser observada em outros autores, que normalmente trabalham dentro de um campo mais restrito de variações, operando mais sobre frequências e durações, excluindo um largo campo de densidades, intensidades e timbres, ou ao contrário, priorizando timbres e intensidades, desvalorizando as frequências. Basta lembrarmos de praticamente todos os solistas compositores que investem na sonoridade de seus instrumentos e no desenvolvimento dos aspectos harmônicos, melódicos e rítmicos, tanto quanto nos grupos instrumentais, especializados em gêneros sustentados numa instrumentação tradicional, como o Época de Ouro, ou qualquer outro regional de choro, o Zimbo Trio ou um solista como Baden Powell. Os valores rítmicos estão muito mais

presentes que as qualidades harmônicas e melódicas especialmente nos percussionistas criadores como Nana Vasconcelos e Airto Moreira, ou em toda a música eletrônica.

Possuindo esta característica em relação aos parâmetros do som, Hermeto Pascoal passa a ser especialmente interessante, porque nos oferece um material muito rico para ser colocado diante da teoria semiótica. Podemos, dessa forma, iniciar nossa investigação sobre o plano da expressão musical, onde todas as qualidades do som - altura, duração, intensidade e timbre - podem ser analisados.

Pensando não somente nessas propriedades do som, mas também em sua progressão num intervalo de tempo durativo, resultando na geração de melodias, ritmos (pulsos, andamentos, gêneros), dinâmicas, harmonias, texturas e formas musicais, podemos reconhecer na obra de Hermeto Pascoal uma riqueza e originalidade surpreendente. Na música de Hermeto, todos os elementos musicais são relevantes, transformam-se constantemente e surpreendem: sua maneira de construir melodias e improvisos; o enquadramento dos ritmos em compassos não usuais; as combinações inusitadas entre os timbres dos instrumentos, bem como os sons da natureza e de animais dialogando, tranqüilamente, com os instrumentos tradicionais; as alterações inusitadas de andamento e intensidade; a ousadia de suas complexas harmonizações; a relação criada entre os gêneros de raiz brasileira e as formas clássica, contemporânea e jazzística.

Do ponto de vista deste trabalho de análise semiótica, essa música é especialmente interessante, uma vez que, sendo relevantes todos os elementos musicais, todos podem ser colocados sob questão. Se, por um lado, a idéia de analisarmos, sob o prisma da teoria semiótica, a maneira como Hermeto manipula os sons e todos esses elementos musicais, pode parecer pretenciosa e difícil, por outro, não procuramos grandes respostas: pretendemos apenas realizar uma escuta musical atenta e cuidadosa e colocar essa escuta diante dos conceitos de que a semiótica dispõe. Discutir, verificar seus limites, propor, arriscar e aprender. Talvez, no final do processo, possamos entender um pouco mais da música de Hermeto Pascoal.

1 - A Música de Hermeto Pascoal

Uma Introdução à Música de Hermeto Pascoal

Hermeto é o tipo de criador que não se deixa facilmente classificar, nem tão pouco permite que com poucas palavras encontremos algum tipo de definição quanto a seu estilo. É natural que, no Brasil, todos concordem que sua arte seja das mais representativas da música instrumental brasileira. Mas são também reconhecidos, em todo o mundo, os fortes vínculos de sua música com o jazz. Daí ser Hermeto tão facilmente compreendido como um músico jazzista. Mas é muito mais...

Suas composições, de acordo com cada elemento musical considerado, pode ser associado a autores distintos. Críticos e músicos, quando atentos às suas combinações de timbre, o associam à Charles Ives; o aproximam de Pierre Boulez, em seu trabalho sobre compassos não convencionais; e o remetem a John Cage, no que se refere à não-linearidade de sua música e a sua grande liberdade de invenção sonora.

Essa possibilidade de múltiplas associações não tem muito limite. A música de Hermeto Pascoal é popular brasileira, instrumental, folclórica e regional. É também clássica, contemporânea, experimental, jazzística, improvisada. O fato é que qualquer enquadramento redutor não consegue se aproximar da originalidade dessa música.

Quando afirmam que Hermeto é um jazzista, ele responde: “Sou um músico de jazz quando toco jazz. É uma parte, uma parte forte da minha música. Mas é apenas uma das coisas que faço, não é a única” (Revista Eletrônica:www.brasil-brasil.com, página: <http://brazil-brasil.com/content/view/219/66/>). Talvez, para cada simplificação, a resposta seja essa mesma, diante de tanta informação contida naquilo que o compositor cria.

Hermeto prefere chamar de “música universal” suas invenções, por ter de tudo um pouco e tudo muito bem misturado. No entanto, essa definição não nos ajuda muito, porque em qualquer escola, ou conservatório de música, já se convencionou considerar a Música como a “linguagem universal”, por excelência. Se toda e qualquer música é tida como “universal”, encontrar a mesma definição para a sua não deve significar muita coisa. O que o compositor quer dizer, ao falar em “universal”, é que todo o mundo dos sons pode ter seu lugar na música e todas as influências devem ser admitidas e exploradas. A música está em

qualquer que seja o timbre, qualquer que seja o ritmo, qualquer que seja o procedimento, em qualquer forma, em todo lugar.

Encontramos muitos depoimentos de Hermeto falando da música impregnando tudo, qualquer situação e qualquer objeto. Na revista “Página de Música”, encontramos uma ilustração desse seu maravilhamento:

“Então, a cada dia, a cada hora eu crio uma coisa, um instrumento. Olha, eu toquei no show lá até com o pano da mesa. Me deu na cabeça um negócio... e eu me arrisco mesmo. Se não sair som, digo: “Não saiu nada” . Mas nunca acontece. Com o pano de mesa eu cheguei no microfone e fiz um som danado... Sempre tem novidade. O último é aquele da paleta, mas têm várias outras coisas que vêm e outras que virão. Eu não faço muita coisa premeditada. Às vezes, as pessoas dão o instrumento, instrumentos ótimos, mas são fabricados, são instrumentos prontos e eu não gosto das coisas prontas porque eu já toco flauta, saxofone, esses instrumentos convencionais. Prefiro, por exemplo, chegar na sua casa e você tem uma panela, você pega a panela e quer fazer um som com essa panela. Aí, você pega uma pasta comum de botar livro e digo: “Você quer fazer um som com essa pasta?” Pego essa pasta e faço um som, sem bolar, sem nada e vai acontecendo na hora. Faço um som sozinho, sem instrumento nenhum. O instrumento sou eu mesmo Estou preparado para tudo. Você quer fazer um som dentro da água ou quer fazer um som com areia... é uma infinidade, tanta coisa que não dá para contar.” (Revista eletrônica:[www.pagina de musica.com.br/](http://www.pagina.de.musica.com.br/) endereço eletrônico:<http://www.paginadamusica.com.br/edanteriores/julho02/hermetopascoal.htm>)

Seus depoimentos são sempre valiosos. Nas entrevistas concedidas aos jornais, periódicos ou revistas eletrônicas, Hermeto expressa sempre de forma interessante e ilustrativa seu pensamento a respeito da música e do seu fazer musical, tudo muito integrado à sua maneira de viver e enxergar o mundo. Vale a pena citarmos algumas de

suas falas, não só por sua beleza, mas porque expressam muito claramente seu projeto artístico.

À revista eletrônica “Jungledrums”, Hermeto concede uma entrevista muito interessante, na ocasião de uma apresentação em Londres, quando responde á pergunta do repórter Ronaldo Evangelista sobre a definição do estilo de sua música: “Você define sua música de alguma forma? Consegue encaixá-la em algum estilo? É música experimental, música brasileira, música improvisada?”. Hermeto responde:

“Ela se encaixa em tudo isso aí, só que hoje em dia eu chamo de música universal. Ela abrange todos os estilos e todas as tendências. O Brasil, sendo o país mais colonizado do mundo, não poderia ter outra coisa que não música universal, que é uma mistura, aquela mistura bem feita. Às vezes as pessoas me perguntam qual é o melhor público. Eu não consigo dizer, porque em todos os lugares em que a gente toca tem um estilo diferente. Às vezes, eu estou na Alemanha e me perguntam se morei lá, porque tem coisas que a gente sente na hora, da energia mesmo. A gente faz muita misturada; você não escuta um ritmo predominando o tempo todo. Sempre muda, muda, muda. Rápido. A harmonia nem se fala. Então isso é o que eu chamo de música universal.” (Revista Eletrônica - <http://www.jungledrums.org/>).

Em sua música, se há uma regra que possa ser admitida, é a da grande mistura, onde o saber fazer artístico consiste em saber misturar. Numa outra oportunidade, Hermeto diz: “As pessoas pensam que evoluir é fazer uma harmonia cada vez mais pesada. Para mim, evolução é saber mexer com misturas. O mais difícil nessa música que eu chamo de universal é justamente saber misturar... Evolução é saber misturar”. (Revista Eletrônica: poppycorn ,endereço eletrônico- <http://www.poppycorn.com.br/artigo.php?tid=256>).

Mais ainda do que ter a mistura como princípio – mistura de gêneros, estilos, timbres e processos criativos -, Hermeto trabalha orientado sob o signo do “novo”, da novidade.

Seus depoimentos parecem exibir alguém habitando um mundo encantado de novidade e poesia permanente. Falam desta novidade que é cada novo instante, cada novo dia. Falam de toda musicalidade e poesia que ele ouve numa simples conversa, numa entrevista, em todo lugar. Numa entrevista dada a Edison Veiga Júnior, diz: "O primeiro som que eu fiz foi na hora em que eu nasci. Eu e minha mãe, o duo" (Revista Eletrônica: <http://www.revista.agulha.nom.br/ag42discos.htm>). "Todo dia um dia novo" é sua palavra de ordem. E por ele ver e procurar a novidade a todo instante, transforma em magia, ou bruxaria, seu mundo e sua música.

São Jorge

Nesse trabalho de análise, identificamo-nos com o que diz o artista, mais acima: "... é uma infinidade, tanta coisa que não dá para contar" (revista eletrônica : Página de Música, <http://www.paginadamusica.com.br/edanteriores/julho02/hermetopascoal.htm>) . Como falar da infinidade de coisas que é sua música? E, no entanto, como não se encantar e não se arriscar a decifrar o enigma de seu programa artístico e de seus mecanismos de construção de sentido? Seja qual for sua composição, ela sempre terá a capacidade de nos surpreender. Encontraremos, em todos os seus temas, elementos sonoros e musicais, que normalmente ali não deveriam estar, que habitualmente não ouvimos em nenhum outro compositor.

Se ouvirmos algumas de suas gravações mais conhecidas, como *São Jorge*, do disco "Zabumbe-bum-á", gravado em 1979, no Rio de Janeiro, nos deparamos com muitas questões interessantes. Esse tema foi, posteriormente, gravado por vários outros instrumentistas sem contar, obviamente, com as particularidades da gravação original de Hermeto Pascoal. Talvez, *São Jorge* tenha se fixado, não somente por se tratar de um belíssimo tema, mas também por se tratar de um tema mais apreensível e previsível. Ritmicamente, organiza-se em compasso quaternário e não nos intrincados compassos "quebrados" tão presentes em sua música; a base rítmica de acompanhamento é constante, onde as células rítmicas, tanto dos instrumentos de percussão como do contrabaixo, repetem-se continuamente, nas partes A e B do arranjo; as transições entre essas duas partes da música não constituem rupturas tão violentas como as normalmente observadas em Hermeto; a harmonia modal, pedal em acorde fixo, é sem complicações ou mudanças; o

belo tema melódico é totalmente simétrico, memorável, facilmente reconhecível, cantável. Se considerarmos a composição, enquanto melodia, ritmo, harmonia, estrutura formal, talvez não reconheçamos sua autoria.

O tema se torna verdadeiramente da autoria de Hermeto Pascoal, quando, um pouco mais ao fundo, sob o lirismo melódico e os suaves timbres das flautas e bandolim, ouvimos uma voz falada sertaneja. Com muita dificuldade podemos compreender as palavras do pai de Hermeto. Certamente, a música não se trata de um acompanhamento da voz falada, que se encontra afastada, em baixo volume.

Teríamos, nesse tema, uma composição sincrética, feita das linguagens verbal e musical? Ou seria sua função puramente musical: há um timbre muito particular nessa voz que se relaciona com a totalidade musical; há uma certa divisão rítmica no falar, bem como uma entoação própria dessa fala sertaneja que constitui elemento essencial no arranjo e no sentido gerado. Ou ainda, ouçamos mais atentamente o que é dito e verifiquemos como se relaciona o conteúdo semântico com os elementos musicais presentes.

Nesse exemplo, observamos, de imediato, a implicação que existe nesta voz enquanto portadora de conteúdos semânticos, enquanto portadora de conteúdos puramente musicais, tímbricos, rítmicos, melódicos, e o quanto de sentido pode acrescentar à composição.

No momento, não pretendemos fazer análise, mas mostrar um pouco da natureza de nossa indagação. Qual o sentido da presença dessa voz que somente Hermeto Pascoal pode conceber e que, por isso mesmo, pode ser reconhecida como uma criação do autor ou um “hermetismo pascoal”, como diria Caetano Veloso? (*Podres Poderes, 1984*)

Na música de Hermeto Pascoal, a mistura deve favorecer fortes contrastes: variações acentuadas de andamentos, timbres contrastantes, densidades distintas, fortes mudanças entre as partes de suas composições. Todos seus fortes contrastes, bem como as transformações e incessantes mudanças que sofrem suas músicas, são motivadas por sua amizade pelo novo. Contrastes e mudanças devem surpreender pela novidade e pelo impacto.

Aquele que ouve sua música deve ser provocado até o ponto de verdadeiramente se assustar. Mas para assustar alguém, é necessário que o próprio Hermeto já tenha se assustado com uma nova invenção melódica, harmônica, tímbrica, formal. “Se eu assustar

alguém é porque já me assustei antes”, diz na entrevista à revista SESC, no artigo “Do som ao Ruído”. Talvez, aí resida a fonte de sua energia criativa. (endereço eletrônico: http://www.sescsp.org.br/sesc/revistas/revistas_link.cfm?Edicao_Id=128&Artigo_ID=1681&IDCategoria=1762&reftype=2)

A novidade, o impacto, esse susto, ao qual se refere, não são apenas efeitos para atingir os que ouvem, mas dizem respeito à sua forma de viver e ao mundo encantado que habita. O novo todo dia e o impacto e susto com o novo, eis seu encantamento. Daí podemos entender tanto sua busca incessante por novos timbres, bem como o impacto que ele consegue criar com seus copos e chaleiras cheios d’água, tamancos, etc.. O tempo todo, sua música provoca e ironiza com o uso de instrumentos inusitados. O tempo todo assusta com suas transformações e mudanças contínuas. E é também dessa forma que sustenta a energia, a vibração de sua arte: na mudança constante dos elementos musicais.

Ao menos numa escuta inicial da música de Hermeto Pascoal, podemos observar essas necessidades muito claramente: mistura, contraste, novidade, mudança e impacto. Uma outra escuta, um pouco mais cuidadosa e aproximada, pode ser realizada, observando cada uma das propriedades do som e cada um dos elementos musicais, para melhor compreendermos seus procedimentos. Isso é o que nos propomos fazer em seguida.

O Ritmo em Hermeto Pascoal

Podemos iniciar nossa escuta e descrição da música de Hermeto Pascoal atentando para alguns aspectos sonoros e musicais, procedimentos recorrentes, características mais evidentes ou mais obscuras. Mas, sobretudo, deveríamos iniciar pelos fatos musicais mais espantosos e surpreendentes, porque, afinal, são esses que despertam o interesse de todo este trabalho de análise semiótica.

A forma mais clara talvez seja a da análise de cada um dos elementos musicais separadamente. Há um interesse especial na maneira como o compositor trabalha o tempo musical, os ritmos e os gêneros. Assim como é importante verificarmos seu processo de construção melódica, também é relevante o modo de harmonização dos temas melódicos, havendo ainda muito que falar sobre o trabalho do músico com os timbres. Outros elementos musicais podem ser igualmente interessantes e relevantes.

O susto e o espanto ao qual nos referimos anteriormente são efeitos resultantes da estreita relação da música de Hermeto com a tradição. Qualquer dado sonoro que observemos encontra-se em diálogo com uma certa tradição do fazer musical: tradição da música popular brasileira, do jazz, da música européia. O diálogo se estabelece na forma de ironia, brincadeira, crítica, desafio, provocação. Devemos nos perguntar como, do ponto de vista da semiótica, esses efeitos de sentido são criados.

No diálogo com o modo de fazer tradicional, Hermeto procura uma transformação, um novo fazer musical apoiado na convenção. Hermeto procura um novo “sentido” sustentado na tradição.

Se nos aproximamos do aspecto rítmico, verificamos que este define inúmeras qualidades musicais, dentre as quais, os gêneros. A organização dos pulsos, dos andamentos, dos acentos, determina certos padrões rítmicos, frases rítmicas, que fazem com que cada gênero seja reconhecido e que sua forma seja nomeada.

Embora todos os elementos musicais contribuam para a identidade do gênero – samba, baião, choro -, é na base rítmica gerada pelos instrumentos de percussão e bateria que se encontra a raiz do gênero. O ritmo do samba, por exemplo, é definido enquanto tal, quando cada um dos instrumentos percussivos, como o surdo, o pandeiro, tamborim, agogô, cuíca, etc, apresentam uma célula rítmica que lhe é muito particular.

Ainda que cada um desses instrumentos possua sua própria frase característica dentro do gênero, esta frase pode ser copiada ou variada, por um outro instrumento qualquer. Uma flauta imita a frase do tambor de um maracatu e então, independentemente da presença deste tambor, estamos dentro do universo dos maracatus.

Hermeto Pascoal, apesar da tal universalidade de sua música, afirmada em tantos discursos, jamais abandona a referência aos motivos rítmicos genuínos da música popular brasileira. A tradição na qual se enraíza é a da cultura brasileira, afirmada, especialmente, nos tantos gêneros musicais espalhados pelo Brasil.

A música de Hermeto jamais esquece sua origem nos forrós, nos sambas, choros, serestas, maracatus, entre tantos outros ritmos populares. Se os elementos que fazem esses ritmos não estão plenamente presentes, ao menos algum dos elementos musicais pode ser reconhecido ou no arranjo, ou nos temas melódicos.

Na gravação do show ao vivo no festival de jazz de Montreux, em 1979, o apresentador do show, comentando a música de Hermeto e seu grupo, diz que a música “mesmo parecendo ser muito distante do Brasil, a força da música brasileira está sempre ali presente”. Só quem não está familiarizado com a música brasileira pode supor tal distância. Contudo, o apresentador tem suas razões, porque são tantas as ocorrências musicais, tantos os processos criativos, tantas as timbragens, que o ouvinte mais reconhece aquilo que sabe nomear. O apresentador ouve a bateria, os sopros, a improvisação sempre presente, os compassos assimétricos, harmonias e contrapontos modernos, e define a música de Hermeto como jazzística e contemporânea, com pitadas de brasilidade.

Independente das técnicas de composição, harmonias, contrapontos, timbres e improvisado, os elementos rítmicos que definem os gêneros da música popular brasileira estão sempre presentes.

O tema de abertura do show de Montreux, *Pintando o Sete*, serve como exemplo do que estamos procurando dizer. Após o grupo ser apresentado, um breve prelúdio de piano elétrico, caxixis e timbau introduz a estrutura harmônica da composição *Pintando o Sete*. Acompanhando a composição com a cronometragem no CD, observamos, na contagem 2:25 min, a subdivisão do tempo musical, do pulso, realizada pelos caxixis. Aos 2:32min, uma definição precisa do pulso é determinada pelo timbau, realizando uma contagem de sete tempos, após os quais, ainda sobre a estrita marcação do timbau, o tema é apresentado na forma de um coral, por sax soprano, baixo, clarinete, clavinete e piano.

Pintando o Sete, o nome do tema, é também uma expressão que tem o significado de fazer uma brincadeira atrevida. A própria composição é essa brincadeira atrevida no que se refere ao ritmo, à melodia, à harmonia e ao acompanhamento de percussão.

O número sete se refere à forma do compasso que enquadra o tema melódico. A assimetria do compasso 7/8 cria o efeito de estranhamento em relação à música popular convencional, que se caracteriza pela organização em compassos simétricos como 2/4, 4/4, 3/4 ou 6/8. Por outro lado, a forma 7/8 estabelece um diálogo mais aproximado com a música erudita contemporânea de Pierre Boulez ou Igor Stravinsky, ou com o jazz moderno.

O tema apresentado na forma de um coral possui melodia com escala artificial, tensões harmônicas e contracantos que mais lembram Charles Mingus do que qualquer

referência à música popular brasileira. O mesmo podemos dizer em relação aos timbres dos instrumentos na composição. Tem razão o apresentador ao afirmar a distância que a música de Hermeto parece se encontrar da música brasileira.

Mas reconhecemos a arte do compositor, na relação com a tradição que queremos salientar, a partir da cronometragem em 3:05min, quando elementos marcantes da cultura musical brasileira são acrescentados. Ao timbau e aos instrumentos melódicos são somados um triângulo, instrumento de uso generalizado em toda música do nordeste do Brasil, reproduzindo a subdivisão acelerada do ritmo do “galope”, uma quadrilha muito rápida, e um surdo, instrumento de marcação de todos os sambas.

O triângulo subdivide a unidade de tempo (colcheia) em fusas, como faz os galopes. O surdo imita o ritmo do samba, não só no timbre, como também na marcação. Entretanto, imita transformando, pois enquanto a marcação do samba se faz com a variação entre tempo forte e tempo fraco na cabeça dos tempos 1 e 2 de um compasso binário simples 2/4, em *Pintando o Sete* a mesma variação é feita em compasso composto 6/16.

O resultado da relação entre tema melódico harmônico em 7/8, subdivisão em fusa do triângulo e a marcação do samba em compasso 6/16, é uma complexa polirritmia e uma forte tensão rítmica causada pela multiplicidade das pulsações geradas.

A música *Pintando o Sete* é toda essa complexidade: melodias, harmonias e contracantos originais, compassos não usuais, sustentados pela tradição popular brasileira, no uso da dança do galope, no triângulo, na transformação herética da marcação do surdo do samba.

A utilização desses processos contemporâneos apoiados nas raízes da música popular brasileira faz da música de Hermeto Pascoal uma manifestação de muita originalidade. Apesar disso tudo, o mais importante no momento é chamarmos a atenção para a fidelidade de sua música aos gêneros populares do Brasil, aos elementos rítmicos e temáticos da cultura popular, sempre presentes, mesmo que sutilmente, em toda sua obra.

O tema analisado, onde vislumbramos o samba e a quadrilha camuflados em meio a toda complexidade rítmica, melódica e harmônica, constitui uma exceção no disco “Montreux Jazz – ao vivo”. As demais composições são fortemente marcadas pelas pulsações aceleradas dos baiões, ou seja, os elementos da brasilidade ali manifestos são muito mais evidentes do que em *Pintando o Sete*.

Também em todas as demais gravações do músico, os gêneros populares, suas células rítmicas, seus timbres percussivos, estão ali presentes. Forrós, sambas, serestas choros, ora fiéis às formas tradicionais, ora subversivos e relação à tradição, mas sempre presentes.

O gosto pelos gêneros de dança brasileiros afasta a música de Hermeto, por mais moderna que seja enquanto composição, do diálogo com a música erudita contemporânea no que diz respeito à relação entre pulsação somática e ausência completa de pulso. É evidente, nas composições, a opção pelo pulso, tão próprio dos ritmos de dança. Mas se na tradição prevalece a regra da regularidade dos andamentos, Hermeto, conforme seu apetite pela mudança incessante, provoca inúmeras formas de variação de andamentos, bem como inúmeras formas de organização dos acentos, variando as formas de compasso ou dispondo, na simultaneidade, de compassos distintos para cada instrumento, criando fortes polirritmias.

As maneiras de subverter e recriar as formas tradicionais, determinar mudanças na base rítmica, nos andamentos e compassos, são muitas. Há um tema no disco “Hermeto Pascoal & Grupo” que ilustra um pouco alguns desses processos. Seu nome, *Briguinta de Músicos Malucos no Coreto*, é realmente muito apropriado e ilustra também todo o censo de humor que sempre encontramos na obra do compositor. A composição é inspirada nas marchas e serestas tocadas por bandas, ou fanfarras, muito vivas na interior do Brasil, como em Minas Gerais. Trata-se de uma forma binária, tocada como AABA, que se repete, sempre de maneira diferente, por três vezes ao longo da execução musical.

Se nossa atenção se volta quase exclusivamente para as questões do ritmo, das pulsações e dos compassos, imediatamente observamos, na parte A da composição, o gênero tradicional transformado pelo “hermetismo”, que enquadra o tema melódico numa alternância entre compasso ternário composto 9/8 e compasso quaternário simples 4/4. O ouvido desatento não se dá conta do fato porque a melodia é belíssima e soa muito fluente, ao mesmo tempo em que não soa habitual. A alternância dos compassos faz soar algo muito novo e algum tipo de estranhamento.

A primeira das três sessões de AABA é tocada por Hermeto Pascoal ao piano dobrando com o sax soprano, numa pulsação de 110 batidas por minuto (bpm). Situamos

cronologicamente as partes A B do tema no eixo que distribui o tempo corrido na execução da gravação, conforme a representação abaixo:

A	A	B	A	
0:00	0:24	0:49	1:00	min

Na segunda sessão, cronometrada em 1'25''min, há uma ligeira aceleração do andamento musical para 118 bpm, com piano em primeiro plano prolongando o tempo de cada nota executada na primeira sessão. Na primeira sessão, o tema melódico que subdividia o pulso em colcheias, na segunda sessão subdivide em semínimas. O tempo de duração das frequências dobra, portanto, de valor.

Estranho mesmo é o efeito da exposição do tema melódico, num segundo plano, executado pelo sax soprano. Ele repete o tema na divisão rítmica da primeira sessão, resultando numa estranha relação entre o novo enquadramento do compasso do piano, com suas notas mais longas desdobradas em semínimas. A velocidade das frases em semicolcheias, tocadas pelo sax como no enquadramento dos compassos da primeira sessão, somado à não marcação dos tempos do baixo que toca tudo sincopado, à caixa da bateria criando forte tensão com o tema melódico ao tocar células irregulares de subdivisão tercinada, só pode resultar em coisa de “músicos malucos” mesmo.

Como se não bastasse, antes da terceira e última sessão, onde é repetida a forma AABA, há uma ponte, um trecho de passagem dividido em duas partes. A ponte ocorre no tempo 3'27''min da gravação e consiste numa forte ruptura com o que vinha ocorrendo até então, funcionando como uma tomada de fôlego para o que vem depois.

Em primeiro plano, surge o bombardino arrastando para trás o andamento em 84 bpm, enquanto temos, simultaneamente, o sax soprano, sustentando o mesmo pulso de 118 bpm da sessão anterior. O bombardino realiza um compasso 2/2, enquanto o sax varia de compassos 5/4 para 6/4. Em segundo plano, o piano realiza a mesma frase pedal que o bombardino, porém em defasagem com o mesmo. O bombardino, instrumento tão característico das fanfarras e músicas de coreto, garantem a identidade com esse universo.

Fora isso, somente uma análise mais aprofundada pode verificar a relação formal da ponte com o todo da composição.

A segunda parte da transição é também uma introdução para a terceira e última sessão da forma AABA. Há uma aceleração abrupta do andamento para 172 bpm, transformando o gênero num frevo de rua muito rápido.

A terceira sessão, cronometrada em 3'51''min, contrasta muito com as sessões anteriores não só pela velocidade do andamento, mas também pela regularidade da base rítmica fornecida pela bateria, pelos instrumentos de percussão, como pandeiro, reco-reco, bem como pelo piano e baixo. Se nas sessões anteriores imperavam fortes contrastes entre subdivisões rítmicas e compassos conflitantes, a terceira sessão dá lugar para a fluência e a energia de um frevo bem característico a partir das células rítmicas constantes que definem o gênero.

A composição é finalizada com uma *coda*, no tempo 4'25'', em “fade out”, mantendo-se o pulso e o desenho rítmico do pandeiro, baixo e piano de base. Após o ataque da frase vigorosa final do piano, segue a improvisação de frases muito rápidas e livres na mão direita do piano, somado a um conjunto de vozes ruidosas que discutem ao fundo.

Talvez pudéssemos dispor todas as sessões, pontes e coda num eixo temporal, de forma que organizasse cronometricamente a peça e resumisse a grande quantidade de transformação dos valores rítmicos que pretendemos demonstrar.

Sessão 1	Sessão 2	Ponte	Sessão 3	Coda
110 bpm	118 bpm	84 bpm 118 bpm	172 bpm	172 bpm
compasso	compasso	compasso	compasso	compasso
9/8, 4/4	4/4 poliritmia	5/4,6/4,2/2 poliritmia	4/4	4/4
0'0''	1'25''	3'27''	3'51''	4'25''

Inúmeras são as maneiras como Hermeto Pascoal cria e recria o tempo musical, como brinca com os gêneros da música popular brasileira, como manipula as estruturas do compasso, como varia o ritmo.

Os dois exemplos acima apenas introduzem o problema do tempo na música de Hermeto, chamando a atenção para isso que é sempre muito presente: a mudança incessante e sem descanso.

Se os exemplos falam da complexidade e transformações rítmicas, isso não significa que assim sempre se dê. Podemos encontrar exemplos ainda mais complexos e experimentais que esses, mas também muitas são as composições onde as bases rítmicas permanecem mais contínuas e constantes, obedientes às formas tradicionais dos forrós, sambas, choros, canções, toadas. As composições mais fiéis ritmicamente à tradição, por outro lado, são bombardeadas de novas subversões aplicadas sobre outros elementos musicais.

De fato, não é exatamente devido à ousadia rítmica que Hermeto é identificado como bruxo, mago do som. Mas sim, por ser lembrado como aquele que faz som de qualquer coisa que seja, por saber operar, com plena liberdade, sobre o universo dos timbres.

O Timbre em Hermeto Pascoal

Várias são as características da música de Hermeto Pascoal que fazem com que ela seja identificada à linguagem do jazz norte-americano e que em muitas partes do mundo seja chamada de “jazz brasileiro”. Uma delas é o propósito da experiência e inovação melódica, harmônica, tímbrica, rítmica e estrutural, também fortemente presente no jazz moderno. Uma segunda característica que a aproxima do jazz é a grande importância que tem as improvisações, sempre presentes nos shows ao vivo e nas gravações.

O gosto pela improvisação aproxima, de fato, os dois universos, mas talvez seja um exagero afirmar que a improvisação em Hermeto deriva, fundamentalmente, do jazz. Primeiro, porque os improvisos do músico brasileiro possuem padrões distintos do jazz, com divisões rítmicas, escalas e contornos melódicos diferentes dos americanos, de forma que o fraseado estilístico do jazz nunca é pronunciado. Segundo, porque tanto em Alagoas,

berço do compositor, como em todo o nordeste, e nos interiores do Brasil, são muito vivos os duelos improvisados entre poetas, repentistas, entre violeiros e sanfoneiros. É bom lembrar que a improvisação é parte integrante do processo criativo da cultura popular brasileira. Qual será a fonte de Hermeto Pascoal?

O problema é interessante porque diz respeito também aos aspectos timbrísticos de sua música. A formação instrumental mais constante nos shows e gravações integra piano, contrabaixo, bateria, grande variedade de sopros, percussões e mais uma infinidade de timbres somados a estes.

Fora dessa formação, outras timbragens são possíveis, como o disco “Por Diferentes Caminhos”, todo de piano solo, ou peças escritas para tamancos, garrafas, tubos de PVC, papel de bala, pano em microfone e por aí afora.

Mas a presença predominante da base de piano, bateria, baixo e sopros, especialmente a família dos saxofones, aproxima muito, timbristicamente, a música de Hermeto da música dos jazzistas americanos, com seus trios, quartetos, quintetos, como os de Miles Davis e John Coltrane.

Afirmar a aproximação dos dois universos musicais não é gratuita. Afinal, quer dizer alguma coisa a amizade tão badalada e polêmica entre Hermeto e Miles, nos anos 70, que resultou num disco de Miles com várias músicas do brasileiro (os créditos não foram dados a Hermeto). Bem como quer dizer algo o reconhecimento internacional, da crítica, dos músicos jazzistas, do apresentador do show de Montreux, da presença viva do jazz na música do artista brasileiro. Não podemos nos esquecer, também, de sua participação constante em todos os festivais de jazz pelo mundo afora.

Se, por um lado, fica clara a familiaridade com o jazz, como podemos ouvir a obra de Hermeto Pascoal sem que sejamos também levados às raízes da música urbana popular brasileira, onde ainda escutamos, nitidamente, os timbres das flautas, dos flautins, pícolos, saxofones, bombardinos e tubas, invadindo os coretos, marchando com as fanfarras e bandas marciais?

É interessante observarmos como a enunciação de um dado puramente musical, como o timbre e os instrumentos musicais, pode aproximar conjuntos culturais, determinando certas marcas de identificação. Se na música de Hermeto a opção pela improvisação e pela timbragem de piano, bateria, baixo e sax, estabelece o parentesco do

jazz, recordemos a opção do Quinteto Harmorial, formado pelas cordas e arcos dos violinos, violas e violoncelos, acompanhados de percussões brasileiras, em composições fechadas, sem improviso, afirmando sua filiação à música clássica européia.

Talvez possamos nos perguntar se, para além do simples diálogo entre estilos e gêneros, não se trata de um diálogo que implica a afirmação ou negação de valores culturais mais gerais. Não seria a simples escolha por um ou outro timbre mais do que adequação e beleza? Uma vez que a música é nada mais que uma outra linguagem no corpo todo da cultura, na inter-relação entre as linguagens, que marcas e valores, ou mesmo pré-conceitos, são afirmados quando o músico opta por determinados timbres, ritmos, melodias? Improvisação imprimiria alguma marca de liberdade? Sons eletrônicos de modernidade? Violas, violinos e folclore de tradição?

Independente das marcas e associações ingênuas, o que ouvimos em Hermeto Pascoal é uma capacidade incrível de combinar instrumentos, de fazer música com objetos mais inusitados, com os sons da natureza, especialmente com os dos animais, e tal como processa o aspecto rítmico, os timbres também sofrem grandes transformações ao longo de suas composições.

A música de Hermeto é ricamente melódica e os temas são dedicados sempre a novas combinações de instrumentos. As melodias que o compositor cria raramente são executadas por um único instrumento. Fora das sessões de improvisação, é difícil ouvirmos um tema que seja executado só por uma flauta, um sax, ou piano. No exemplo acima, *Briguinta de músicos malucos no coreto*, a melodia da primeira sessão é tocada pelo piano e sax soprano, em uníssono. O gosto pelas combinações faz com que cada tema tenha uma identidade, resultante não apenas de seu próprio contorno melódico, mas muito fortemente do timbre original que o enuncia.

Ouvimos novas combinações em praticamente toda sua obra. No disco “Só não toca quem não quer”, há timbres resultantes da combinação de sanfona, voz humana, bandola e flautim, em *De Sábado prá Domnguinhos*; o tema principal é interpretado por baixo, sax e piano, em *Quiabo*; flauta e craviola, em *Intocável*, e por aí afora. Em *Lagoa da Canoa*, ouvimos, unidos em uníssono ou oitavados, cavaquinho com flauta; voz com flauta e sax alto; é uma infinidade que só dá pra contar um pouco.

No entanto, isso diz respeito às combinações eleitas para interpretar as melodias escritas. A identidade de criador mágico deve-se, principalmente, à grande variedade de timbres que Hermeto utiliza em seus solos de improviso, bem como de todos os sons de animais que são somados ao arranjo musical.

Em seus solos de improviso, timbres novos são criados, como o de piano com folha de jornal em *A Taça*, do disco “Hermeto Pascoal e Grupo”. No mesmo disco, há um timbre resultado da combinação de flauta com assobio e em inúmeros outros temas surgem flautas com voz. Melodias são improvisadas num prato, ou copo com água, numa chaleira também com água, e assim por diante.

Os instrumentos também são explorados à maneira dos jazzistas modernos, não apenas nos limites do som puro e limpo, mas também buscando novas sonoridades, timbragens menos convencionais, mais distorcidas, afastando-se da limpeza dos sons clássicos, indo mais na direção da aspereza dos ruídos. Observamos esses efeitos ouvindo os solos de escaleta, ou clavinete, e nos solos de saxofone.

Mais do que efeitos de sentido puramente musicais, podemos dizer que o efeito de se utilizar timbres estranhos e instrumentos inusitados é acentuadamente cênico. Importantes não só como sonoridade, mas também como elementos expressivos participantes da performance cênica do artista.

O compositor e improvisador faz valorizar a qualidade de saber fazer música de qualquer objeto, pois é assim que se exhibe em público, em shows e programas televisivos. O efeito de fazer música com chaleiras, tamancos, papel de bala, etc, faz de Hermeto Pascoal um artista altamente performático que, sob esse ponto de vista, também vale ser analisado.

No disco “Brasil Universo”, no tema *O Tocador Quer Beber*, sobre um solo de sanfona surge a voz falada de Hermeto provocando o sanfoneiro, ele mesmo, e debochando de sua pretensão de tocar “moderno” o instrumento. Aparenta ser uma grande ironia o comentário enunciado após o solo de sanfona e provocação sobre o tocar moderno. O comentário é o próprio cacarejar de várias galinhas.

A bruxaria de Hermeto consiste em promover o encontro do tocar moderno, melódica e harmonicamente, com o cantar das galinhas no terreiro. Assim, ouvimos ao

longo de toda a obra do músico a presença constante dos animais, nas funções e nas construções de sentido mais distintas. O exemplo das galinhas parece apontar para um sentido de ironia à pretensão de uma modernidade musical.

Na belíssima composição *Cores*, em “Hermeto Pascal e Grupo”, há o canto de uma cigarra, não uma cigarra qualquer, mas a “cigarra do flamboyant”, que no arranjo soa absolutamente maravilhoso. Como se dá o encontro entre os diversos timbres aí presentes, e que efeito de sentido é criado pelo som evidente da cigarra?

Podemos lembrar o papagaio presente na composição *Papagaio alegre*, em “Lagoa da Canoa”. Aí é evidente o cantar da ave, não somente como elemento de timbre, mas também importante do ponto de vista melódico e rítmico. A frase reiterada do papagaio possui contorno muito bem definido, tendo a função de um motivo musical. Podemos nos perguntar se a frase da ave cria um preciso efeito de sentido na composição, o sentido de “alegria”, como sugere o nome do tema, e verificar como isso se dá.

É toda uma fauna sempre presente nas gravações de Hermeto. São porcos, zурros de jumentos, zunidos de abelhas, cacarejar de galinhas, galos, cães cantores, roncões e ruídos com voz humana. Esses sons animais e humanos, são sons que fazem parte de todo o arranjo e parece que em cada uma das composições tem uma função muito bem definida. Na escuta das gravações, alguns timbres parecem colocar-nos em determinados ambientes, como no caso do terreiro das galinhas, ou sobre um jumento em disparada pelo “sertão inteiro”.

Talvez possamos falar que a música de Hermeto, enunciando pessoa e lugar, a bicharada em seu habitat e moradia, mais do que música puramente instrumental, seja também uma música com apelo visual.

Apesar da identidade criativa com o universo dos timbres musicais, Hermeto Pascoal é, antes de tudo, um compositor ricamente melódico, dotado de sofisticada técnica de harmonização e contraponto. É sobre esses aspectos de sua música que trataremos em seguida.

As Freqüências em Hermeto Pascoal

Ao invés de abordarmos a melodia e a harmonia separadamente, preferimos nomear o tópico de forma genérica, “freqüência”, definindo um campo mais largo que englobe os dois aspectos da música. Afinal o assunto é extenso e estamos apenas numa introdução à música do autor.

Como não poderia deixar de ser, assim como ocorre com os processos de trabalho sobre o ritmo e o timbre, vistos anteriormente, encontramos muita variedade na música de Hermeto.

Ainda que sob vários aspectos dialogue com o jazz e a música contemporânea, Hermeto tem a música popular brasileira, e especialmente a nordestina, como referência na construção de suas melodias. Tanto as qualidades de freqüência, de duração e divisão rítmicas, como as características de intervalo e escala, que relacionadas fazem as melodias, têm suas raízes nas tradições musicais do Brasil.

Se nas melodias encontramos as células rítmicas que definem o choro, o samba, o baião, com seus acentos, subdivisões, síncopas e desenhos característicos, com relação aos tons encontramos melodias construídas a partir de escalas por vezes tonais, maior ou menor, e em grande quantidade escalas modais.

Embora possua toda sua originalidade, a música de Hermeto é fundamentalmente diatônica, baseada nos modos das escalas regionais e folclóricas nordestinas, ao compor sobre gêneros da região, e nas escalas maior e menor do sistema tonal, ao trabalhar sobre os gêneros urbanos como os sambas, choros e valsas.

Os temas melódicos soam mais complexos que os temas regionais por sofrerem transformações não utilizadas nas tradições. São modulações contínuas, progressões, transposições, enquadramentos em compassos não usuais e complexas harmonizações, que fazem com que os aspectos melódicos e harmônicos soem diferentes das tradições com as quais dialoga.

De outra maneira, muitas composições soam, melodicamente, mais familiares, ficando reservados os “hermetismos pascoais” aos processos formais, tímbricos, rítmicos, entre outros. Temas como *São Jorge*, *Bebê* e *Chorinho pra Ele*, são mais assimiláveis, cantáveis, e talvez, por isso mesmo, mais populares.

São Jorge

O tema melódico de *São Jorge*, exemplo já citado anteriormente, é uma belíssima toada sobre a escala de ré maior, apoiada por uma harmonização num acorde pedal de ré maior. Ou seja, surpreendentemente, sob o ponto de vista melódico e harmônico, a suposta dificuldade e complexidade da música de Hermeto desaparece, e a atenção volta-se para a beleza e graça da melodia. Tal simplicidade é apenas aparente, pois a sustentação do acorde frustra a expectativa da mudança tonal entre acordes de tônica e dominante. O tema possui características modais, e ao invés de escala maior, a música é construída sobre o modo jônico.

O tema da primeira parte é composto no compasso 4/4, na forma de pergunta e resposta, numa simetria perfeita que surpreende exatamente por se tratar de Hermeto. O desenvolvimento do tema na primeira parte e na segunda, bem como todas as outras ocorrências musicais, são bastante interessantes, mas são reservadas para posterior análise.

Pintando o Sete

No exemplo já anteriormente apresentado, “Pintando o Sete” , por outro lado, encontramos o tema melódico e a harmonia com contornos bem mais complexos. Enquadramento em compasso de 7/4, cromatismos melódicos e intervalos pouco cantáveis, sustentados por uma harmonização em bloco de acordes dissonantes, resultam numa composição bastante original, sem as sessões de improvisação, afastada das raízes populares reconhecidas no tema anterior, mais aproximada das músicas eruditas de concerto.

Tal como a relação de criação com os ritmos, os gêneros musicais, os timbres, os objetos sonoros e novas combinações entre sons, Hermeto trabalha sobre escalas tonais, modais, pentatônicas, cromáticas e sobre as mais diversas formações de acordes, inversões, modulações e cadências sempre de forma original e variada. Podemos encontrar a diversidade nos dois exemplos acima, bem como em quaisquer outros temas que procurarmos.

De bandeja e tudo

A composição “De bandeja e tudo”, do disco *Hermeto Pascoal e Grupo*, é escrita em compasso 7/8, onde a melodia desloca-se em blocos de acorde com terça suspensa e quartas, que se deslocam em quartas, quintas e oitavas paralelas, sustentadas por um baixo ostinato em mi, com a terça suspensa. O terceiro compasso é feito de cromatismo ascendente, movendo-se em acordes paralelos. Nenhum desses processos é usual na tradição da música popular brasileira, mas é recorrente do jazz moderno e da música contemporânea.

Chorinho pra Ele

Em “Chorinho pra Ele” encontramos, ritmicamente bem definido, um samba-choro composto em duas partes. Uma subversão formal já que todos os chorinhos são compostos em três partes. Outras transformações incomuns no choro são acrescentadas, como o andamento que é acelerado, sutilmente, ao longo da execução, até dobrar o andamento, transformando-se num frevo no final da peça. A composição é claramente tonal, definida em sol maior, com passagens modulantes. A introdução do tema, que também é o final da primeira parte, ilustra uma das formas de criação de melodia de Hermeto, que é transpondo uma mesma idéia, um mesmo motivo melódico, em progressão de intervalos regulares, no caso, de quartas.

Ilha das Gaivotas

Misturando os dois sistemas, modal e tonal, “Ilha das Gaivotas” é um interessante exemplo das formas melódicas e harmônicas do autor. O tema é escrito na tonalidade de fá sustenido menor, acompanhado de uma complexa harmonia, feita de acordes invertidos, sendo uns substituídos pelos outros incessantemente. O gênero lembra as marchas de coreto e seresta, só que composta em compasso 7/4, criando uma forte tensão entre a linda e lírica melodia, muito cantável, e o acompanhamento do conjunto, irregular e descontínuo.

A sessão intermediária, a ponte, é modal, improvisada com a escala menor natural sobre o acorde pedal de fá sustenido menor. Aí há uma outra mudança para o compasso ternário $\frac{3}{4}$.

Mesmo definido numa tonalidade precisa, FA#m, o contorno melódico possui traços muito interessantes. A nota fundamental da escala, o fá#, em dezessete compassos de escrita, só aparece de forma longa e conclusiva, no quarto e último compassos, enquanto que nos demais é somente nota de passagem. Além disso, o tema é praticamente escrito sobre semínimas e colcheias, ou seja, sobre divisão rítmica e notas curtas. As exceções são novamente o quarto e último compassos.

O efeito é uma espécie de suspensão, uma falta de descanso, que move a melodia numa direção que parece não ter fim, sempre engatando em novos começos. O repouso na melodia dá-se especialmente nas notas mais alongadas no tempo e também na nota fundamental da escala, para onde tende, pesa e conclui, como que gravitacionalmente, a melodia.

Frustrada a presença, comum em qualquer tema melódico, do repouso na duração dos tons e do fa# como resolução da melodia, surge o efeito de suspensão e de falta de pouso. A melodia parece voar. Se a pequena análise é correta, o que podemos concluir a respeito da relação entre a composição e o nome dado à música, “Ilha das Gaiotas” ?

A resposta é um pouco óbvia, mas a pergunta que nos devemos fazer é: qual a relevância, na construção do sentido, dos nomes dados aos temas instrumentais e de que forma eles contribuem para a construção de um sentido que possa ser chamado de musical?

A questão nos abre para uma outra questão que é saber da possibilidade de falarmos da música enquanto linguagem possuidora de sentido e, no caso, um sentido puramente musical. Tal é o assunto que enfrentamos no próximo capítulo do trabalho.

2 - O Sentido da Expressão

2.1 – Fundamentos Teóricos

O presente trabalho de análise da linguagem musical sustenta-se nos fundamentos teóricos da Semiótica de linha francesa, fundada pelo lituano Algirdas Julien Greimas, voltada para o estudo da significação, processo de construção do sentido das manifestações da linguagem humana.

Sobre a proposta semiótica, D.L.P. de Barros, em Teoria do Discurso, fundamentos semióticos, diz: “A semiótica, como a vê Greimas, tenta determinar as condições em que um objeto se torna objeto significante para o homem.” (*D.L.P. de Barros 2002:13*).

Um objeto torna-se “significante para o homem”, quando ele, de alguma forma, faz “sentido” para o homem. A dificuldade recai sobre como, normalmente, queremos dizer e compreendemos “sentido” e como a semiótica define o termo.

Diante de manifestações das linguagens, dizemos que elas “fazem sentido” quando compreendemos aquilo que falam. Ou ainda, dizemos que nossos atos e nossas vidas “fazem sentido”, se entendemos que querem dizer algo, que significam algo ou que estão integradas a algo de valor. Ou “não fazem sentido” se estiverem desintegradas, vazias, de um valor reconhecido.

Pelo fato de o grande desenvolvimento da teoria semiótica ter se dado estudando-se as linguagens verbais, e só mais recentemente ter avançado no estudo das linguagens não-verbais, como a música e as artes plásticas, o conceito de “sentido” ficou marcado pela idéia de sentido semântico.

Como o processo de construção do sentido, a *significação*, presente nos textos verbais, resulta na formação de significados semantizados, a definição de *sentido* ficou reduzida, e a *significação* delimitada a domínios estreitos da linguagem. A abstração da linguagem musical, por exemplo, impossibilitada de ser relacionada a valores semânticos como vida e morte, natureza e cultura, estaria excluída desses domínios onde a *significação* se dá.

O propósito de estudo da significação da teoria semiótica coloca-nos, imediatamente, diante de muitos problemas, uma vez que a linguagem que estudamos, a

música instrumental, não nos permite relacionar os sons manifestos, ou categorias musicais, a conteúdos semânticos.

Uma possibilidade seria procurarmos as relações entre os dados puramente musicais e o título das obras. Isso pode, de fato, ser verificado, mas certamente não é suficiente para o entendimento da linguagem musical e das composições analisadas. Porque para quem ouve música, muito pouco interessam esses títulos, que não são nada mais que nomes e referências.

Fora dessa possibilidade, o que poderia a semiótica dizer a respeito de um *sentido* e de uma *significação* puramente musicais?

Antes de iniciarmos essa discussão sobre significação e construção do sentido na música instrumental e para iniciarmos a análise semiótica da música de Hermeto Pascoal, talvez se faça necessário uma breve exposição de alguns conceitos e fundamentos da teoria semiótica, até chegarmos a uma melhor definição de *sentido*.

Do Signo

Ferdinand de Saussure, no Curso de Lingüística Geral, refaz a concepção de signo. Antes de Saussure, o signo era entendido como *signo* de alguma coisa, como a expressão de um determinado conteúdo, este, porém, exterior ao próprio signo. Com esse conceito, podemos afirmar que na linguagem as relações são estabelecidas entre palavras e coisas. Saussure contradiz essa concepção e afirma que, na língua, a relação se dá entre **significantes** e **significados**, e não entre palavras e coisas. Para Saussure, o signo não é *signo* de alguma coisa, mas um todo formado por **significante e significado** (Saussure, 1969: 79-81).

A semiótica substitui a terminologia **significante e significado**, de Saussure, pela de Hjelmslev, que define os *planos de expressão e conteúdo*. Nos Prolegômenos a uma Teoria da Linguagem, Louis Hjelmslev afirma que o signo é “um todo formado por uma expressão e um conteúdo”, sendo estas duas grandezas, expressão e conteúdo, unidas pelo que ele chama de *função semiótica*. Os termos **expressão** e **conteúdo** designam os fúntivos que contraem a *função semiótica*. L. Hjelmslev diz nos *Prolegômenos* (Hjelmslev 1975:54):

“...Não poderá haver função semiótica sem a presença simultânea desses dois fustivos, do mesmo modo como nem uma expressão e seu conteúdo e nem um conteúdo e sua expressão poderão existir sem a função semiótica que os une.”

A dicotomia de Saussure, segundo a qual o *signo* é uma unidade formada de um *significante* e um *significado*, aplica-se, igualmente, aos sistemas de signos, ou seja, à linguagem, compreendida, também, como um todo formado por dois planos: plano do conteúdo e plano da expressão. Lembrando Louis Hjelmslev, nos Ensaio Linguísticos, “A linguagem em seu sentido mais amplo, inclusive a nossa linguagem falada do dia-a-dia, é um sistema de signos, ou de componentes de signos, que molda tanto a expressão quanto o conteúdo, de maneira específica, em cada linguagem individual.” (Hjelmslev,1991:)

Da Significação

A semiótica de Greimas herda de Saussure o entendimento da língua como sistema: os elementos que formam a língua são definidos uns em relação aos outros. Toda linguagem, a partir daí, passa a ser compreendida como uma rede de relações, não como, simplesmente, um sistema de signos, mas um sistema de significação.

A *significação* é o processo por meio do qual o sentido é construído, e é esse, precisamente, o objeto de estudo da semiótica. É o processo de significação que interessa à semiótica, que se define como ciência da significação e não da interpretação de signos.

Do estudo do processo de significação emerge o sentido do texto que se estuda, e o sentido pode ser compreendido, ainda que muito simplificadaamente, como aquilo que se diz, aquilo que pode ser compreendido do texto. (Sendo a definição de “sentido”, dada pela teoria semiótica, de importância fundamental, não só para este capítulo, mas para todo nosso trabalho, trataremos de seus fundamentos e implicações, mais adiante.)

Conforme a proposta de Hjelmslev, da separação dos signos ou sistema de signos nos planos de expressão e conteúdo, a semiótica pôde construir dois espaços teóricos muito bem delimitados: um voltado ao plano do conteúdo e o outro voltado ao plano da expressão.

Uma vez que o processo de significação é definido no plano de conteúdo, enquanto que ao plano de expressão cabe sua manifestação, a semiótica parece excluir de seu campo de investigação, num primeiro momento, o plano da expressão.

Sendo a teoria semiótica uma teoria da construção do sentido, da significação, definida no plano de conteúdo, qual seria o estatuto semiótico da expressão musical instrumental, ou seja, não-verbal? Em outras palavras, não podendo a música instrumental ser relacionada a conteúdos semantizados, como abordarmos a linguagem musical por meio da teoria semiótica?

Do Texto e do Discurso

A Semiótica tem como objeto de estudo a significação, o processo de construção do sentido, que se torna manifesto no texto. O texto, definido pela semiótica como a relação entre um plano da expressão e um plano do conteúdo pode, por sua vez, ser das mais diversas manifestações da linguagem humana, como um poema, uma peça de teatro, uma pintura, uma canção.

Assim compreendido o texto, o primeiro desenvolvimento da teoria semiótica se dá no plano do conteúdo. O plano do conteúdo é propriamente conceitual, de ordem semântica, podendo estar relacionado a diferentes planos de expressão.

No plano do conteúdo é que o discurso é situado, sendo esse responsável pela construção do sentido. Se o sentido é o produto do discurso, a significação é a forma, o conjunto de processos e procedimentos que constroem o sentido.

Um discurso pode ser encontrado em vários planos de expressão distintos. “Romeu e Julieta” pode vir a ser uma peça de teatro, um filme, uma história em quadrinho, uma peça musical, etc. E um mesmo discurso pode articular-se com um mesmo sistema semiótico, embora em textos diferentes, como os quadros clássicos da pintura que trazem a Madona com o menino Jesus.

Se, mais recentemente, a teoria semiótica tem-se dedicado à pesquisa do plano de expressão, o desenvolvimento do modelo teórico para o plano do conteúdo foi seu grande investimento desde o início da teoria. É do plano de conteúdo que trataremos em seguida.

Do Plano de Conteúdo

Para o estudo do plano de conteúdo dos textos, dos mecanismos e procedimentos da construção dos discursos, a semiótica define um modelo teórico: o *percurso gerativo do sentido*. Dessa maneira, a teoria semiótica concebe, metodologicamente, o plano do conteúdo sob a forma de um percurso gerativo.

O *Percurso Gerativo do Sentido*, enquanto modelo teórico de uma estrutura geral da significação, é uma construção de A. J. Greimas, seguindo a trilha de L. Hjelmslev, que apontava para uma dada “forma do conteúdo”, inerente a todos os textos, tanto verbais quanto não verbais.

O percurso gerativo do sentido sustenta-se na idéia de que elementos manifestos na superfície dos textos, aqueles que se apresentam imediatamente à leitura e à fruição, são elementos gerados, já enriquecidos, a partir de níveis mais profundos, submersos. Níveis mais profundos só podem ser revelados por procedimentos descritivos da própria teoria, e têm como característica o fato de serem sempre mais simples e mais abstratos. O percurso gerativo do sentido concebe, portanto, a construção do sentido como sendo gerado a partir de elementos mais simples e abstratos em direção a unidades mais complexas, concretas, figurativas.

Entre a instância da imanência (níveis mais simples e abstratos) e a instância da aparência dos textos, o percurso gerativo concebe o sentido como gerado em etapas. A partir de um nível abstrato, chamado *semio-narrativo*, formado pelos níveis *fundamental*, em que se organizam as estruturas fundamentais, e *narrativo*, em que se organizam as estruturas narrativas, chega-se ao nível *discursivo*, onde são articuladas as estruturas mais próximas da manifestação textual.

Interessa-nos observar como a teoria, situando exclusivamente no plano de conteúdo a significação e concebendo, neste plano, um percurso em cuja direção o sentido é gerado, afasta de seu campo de possibilidade teórica o estudo do plano de expressão, afastando, por conseguinte, as linguagens abstratas, como a música instrumental ou as artes plásticas não-pictóricas.

Partimos da hipótese de que podemos conceber não somente uma geração de sentido de valor semântico, definida no plano do conteúdo, mas, também, uma geração de

sentido puramente musical, definida no plano da expressão. Verificaremos, apoiados pelas sugestões dadas por Hjelmslev, nos Prolegômenos a uma teoria da linguagem, se a hipótese de um “sentido da expressão” pode ser sustentada.

Talvez devêssemos citar o texto integral do capítulo 13. Expressão e Conteúdo, de Louis Hjelmslev, encontrado nos Prolegômenos a uma teoria da linguagem (Hjelmslev 1975), tal a importância para nossa discussão. Antes, porém, de nos aprofundarmos na questão, lembremos apenas o que diz o autor na página 60 do capítulo:

“Sendo manifestamente a mesma a situação para expressão e seu conteúdo, convém ressaltar esse paralelismo pelo uso de uma mesma terminologia para expressão e para o conteúdo. Seria possível assim falar de um sentido da expressão, e nada impede de fazê-lo, embora isso seja algo contrário ao habitual”

O Sentido da Expressão

Como vimos, a teoria semiótica estuda a linguagem separando a manifestação em dois planos, o plano da expressão e o plano do conteúdo, delimitando a significação aos domínios do plano do conteúdo. Sendo a Semiótica uma ciência da significação e uma vez definido no plano de conteúdo o estudo da forma de construção do *sentido*, a teoria parece excluir de seu campo de investigação, num primeiro momento, o plano da expressão.

Ao definirmos o *sentido* no plano do conteúdo, este adquire uma conotação semântica, já que este plano é determinado pela sintaxe de categorias e posições semânticas. Se entendermos que o *sentido* é sempre semântico, como poderíamos tratar de um sentido do plano de expressão musical, que a rigor nenhuma relação possui com valores semânticos? Devemos rever a definição de sentido para compreendê-la nos termos da teoria semiótica.

Já a semiótica, ao definir o percurso gerativo do sentido, entende que o mesmo é construído mediante uma determinada orientação. A idéia de orientação é fundamental para nossa definição de *sentido*. Dizer que um texto “faz sentido” significa dizer, exatamente,

que ele possui uma orientação, obedece a uma dada direção. É numa determinada direção, orientação, que o sentido aparece.

Mais do que o resultado de uma orientação, o sentido se confunde com a própria orientação. É aquilo que se apresenta ao homem como uma direção entre um lugar de partida e um outro de chegada, entre um estado de despossuir um valor desejado e um outro estado de aquisição desse valor. “Faz sentido” se daqui partimos, ou dali viemos, havendo um outro lugar para onde ir.

Jocosamente, poderíamos dizer que um monge budista em meditação e iluminado, tendo atingido o nirvana, entra numa vida completamente “sem sentido”. Sem movimento e nem transformação. Sem ter para onde ir. Só haveria um novo sentido, na vida de nosso monge, se seu novo objetivo fosse sustentar no tempo sua iluminação nirvânica.

Na teoria semiótica, o princípio de que o sentido seja determinado por uma orientação, um processo de transformação com uma direção definida, é assumido desde o primeiro nível do percurso gerativo.

No nível fundamental do percurso gerativo, o sentido aparece na relação entre termos contrários de uma categoria semântica, como vida e morte, natureza e cultura, liberdade e opressão.

O nível fundamental instaura, inicialmente, termos contrários e assertivos, termos complexos que são a principal oposição contida no texto. A oposição é estabelecida, partindo-se da premissa sistêmica saussureana de que um termo se define em relação a outro.

S1 ————— **S2**

Como exemplo, esses termos são substituídos, na análise prática dos textos, por categorias semânticas definidas:

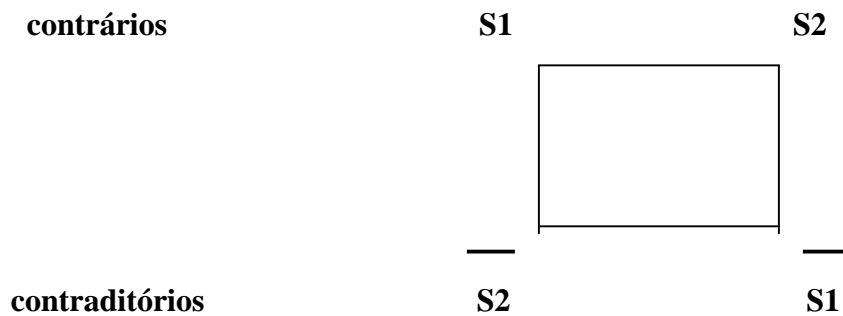
Vida	vs	Morte
Natureza	vs	Cultura
Liberdade	vs	Dominação
Identidade	vs	Alteridade
Integração	vs	Transgressão
Continuidade	vs	Ruptura

A organização estrutural do nível fundamental é dada com a representação lógica e formal do chamado quadrado semiótico. Este é definido como uma rede de relações que gera o sentido, nesta primeira etapa do processo geral de significação. O quadrado semiótico conta com operações que negam os termos S1 e S2:

$$\text{não S1} \text{ ————— } \text{não S2} \text{ , ou } \overline{\text{S1}} \text{ ————— } \overline{\text{S2}} \text{ ,}$$

que são os termos contraditórios do quadrado, ou categoria de termos neutros.

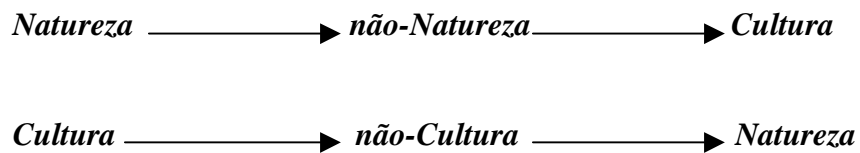
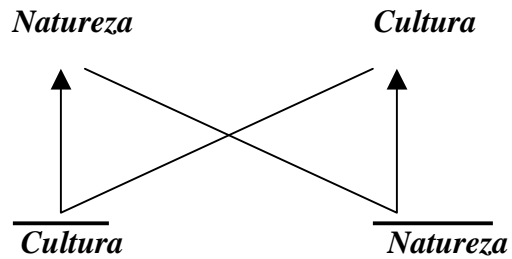
O quadrado semiótico ganha a forma que lhe é própria:



Longe de ser um modelo estático, o sistema possui caráter dinâmico, pois realiza *percursos sintagmáticos, processos de transformação*, além destas relações paradigmáticas apontadas. As operações realizadas no quadrado semiótico engendram a significação, são as condições primeiras na construção do discurso e da narratividade.

A passagem da afirmação de um termo da categoria não ocorre diretamente para a afirmação do termo contrário. A transição de uma afirmação a outra deve se dar, primeiro, pela negação do valor inicial assumido. Se narratividade é transformação, no nível profundo, isto se dá pela transição entre os valores da categoria fundamental. No exemplo *Natureza vs. Cultura*, a transformação de natureza para cultura passará por um estágio intermediário que negue a natureza, ou seja, não – natureza. Nos textos, obviamente, o processo pode ser oposto, do valor cultura em direção a natureza, passando pela negação da cultura.

No quadrado semiótico, este processo assume a seguinte esquematização:



Vejam os estes processos no exemplo abaixo, de um tema interpretado pelos Titãs, no disco “Cabeça Dinossauro”:

Bichos Escrotos (Arnaldo Antunes)

*Bichos,
 Saiam dos lixos,
 Baratas,
 Me deixem ver suas patas
 Ratos,
 Entrem nos sapatos
 Do cidadão civilizado,
 Pulgas que habitam minhas pulgas*

*Oncinha pintada,
 Zebrinha listrada,
 Coelhoinho peludo,*

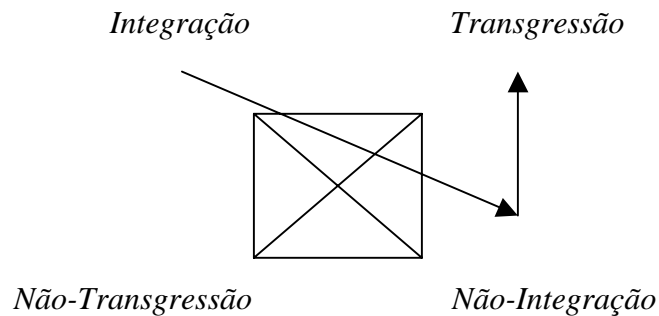
*Vão se foder!
 Porque aqui na face da Terra
 Só bicho escroto é que vai ter!*

*Bichos escrotos, saiam dos esgotos.
 Bichos escrotos, venham enfeitar
 Meu lar,
 Meu jantar,
 Meu nobre paladar.*

De uma rápida análise do nível fundamental, podemos estabelecer uma categoria semântica que gera o sentido construído no discurso:

Integração vs. Transgressão

A categoria semântica gera o quadrado semiótico:



O texto se insere no percurso sintagmático que vai da integração, passando pela não integração, afirmando a transgressão, e se fixa no lugar da negação da integração, a não-integração, em direção à transgressão, para onde tende o “chamado” do discurso.

Integração → *Não- Integração* → *Transgressão*

É dessa maneira, situado no nível fundamental, que entendemos o *sentido* como uma orientação, um direcionamento.

Também no nível narrativo, segunda etapa no processo de geração do sentido, transformações são operadas através de orientações bem definidas. Nesse nível, as categorias semânticas do nível fundamental transformam-se em valores do sujeito instaurado e surgem os objetos com os quais esse sujeito se relaciona, que, por sua vez, concretizam, em um nível menos abstrato, as categorias semânticas fundamentais do nível fundamental.

O nível narrativo é concebido, também, como um percurso, que resulta no chamado *esquema narrativo*, cuja estrutura é constituída por três etapas que se relacionam: *percurso da manipulação*, da *ação* e da *sanção*.

No nível narrativo, são determinadas as relações juntivas entre os sujeitos e os objetos, estes, já investidos de valor. As relações juntivas podem ser de conjunção, não conjunção, disjunção e não disjunção. Esquemáticamente, são representadas pelos sinais , para conjunção e , para disjunção.

Representação dos sujeitos em estado de conjunção e disjunção:

Conjunção		Disjunção	
(Sujeito	Objeto)	(Suj	Obj)

No percurso da ação, as transformações juntivas entre sujeito e objeto são organizadas por dois programas narrativos:

- 1. programa narrativo de performance**
- 2. programa narrativo de competência**

Com essa compreensão de sentido, dizemos que o sentido existe para o sujeito em estado de disjunção do objeto de valor, porém em busca desse valor. Ou existe para o sujeito em conjunção, mas em vias de se separar do valor.

O sentido se dá porque uma orientação é estabelecida em direção à conjunção entre sujeito e o objeto, quando o sujeito encontra-se, inicialmente, em disjunção, ou contrariamente, estando o sujeito em conjunção com o objeto, uma transformação é instaurada em direção à separação do sujeito do seu objeto-valor. Resumindo, o sentido se dá na direção da mudança de estado do sujeito.

O Sentido da Expressão Plástica

Direção e “mudança de estado”, talvez termos muito gerais para definição de sentido, podem nos ajudar no entendimento de um *sentido* não semântico. Um *sentido* relacionado a categorias puramente musicais ou puramente plásticas.

Jean-Marie Floch, em Petites mythologies de l’oeil et de l’esprit, no capítulo 2, “Composition IV de Kandinsky” (Floch, 1985:39-77), parte da análise dos componentes plásticos da tela de Kandinsky, estabelecendo, de início, categorias plásticas, não semânticas, verificando certas orientações nas qualidades plásticas, o que definiria um “sentido” plástico, independente das posteriores analogias a conteúdos semânticos. A análise de “Composition IV de Kandinsky”, realizada por Floch, é de tal relevância para nosso trabalho que mais adiante voltaremos ao tema.

Mas a possibilidade de pensarmos num *sentido da expressão* remonta ao lingüista dinamarquês Louis Hjelmslev, cujas idéias constituem o ponto de partida do propósito de investigação do plano de expressão musical.

Em *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*, Hjelmslev (1975:56), trata de questões importantes para nosso trabalho, ao analisar as diferenças apresentadas em várias línguas do termo “*Eu não sei*”. Primeiro, a questão que diz respeito às diferentes ordenações do sentido nessas línguas, e depois, sugerindo que o sentido possa ser “analisável a partir de vários pontos de vista”:

Podemos ver assim, em diferentes línguas, as cadeias,

jeg véd det ikke (dinamarquês)

I do not know (inglês)

je ne sais pas (francês)

en tiedda (finlandês)

naluvvara (esquimá)

apesar de todas as diferenças, tem um fator comum: o sentido, o mesmo pensamento que, assim considerado, apresenta-se provisoriamente como uma massa amorfa, uma grandeza não analisada, definida apenas por suas funções externas, isto é, por sua função contraída com cada uma das proposições citadas. Seria possível pensar que o sentido é analisável a partir de vários pontos de vista, e que análises diferentes podem fazê-lo surgir como outros tantos objetos diferentes. Seria possível, por exemplo, analisá-lo de um ponto de vista lógico qualquer ou de um ponto de vista psicológico qualquer. Percebe-se que ele deve ser analisado de um modo particular em cada uma dessas línguas, coisa que só podemos compreender do seguinte modo: o sentido é ordenado, articulado formado de modo diferente segundo as diferentes línguas:...”(Hjelmslev,1975:56)

Sendo o *sentido* o mesmo em todas essas línguas e possuindo uma forma diferente em cada uma das línguas, talvez pudéssemos sugerir que a diferença se dê não somente na forma de seu conteúdo, mas também na orientação da expressão de cada uma delas. Talvez o sentido possa ser analisável do ponto de vista da expressão.

Após detalhar cada uma das cadeias, o lingüista continua:

Vemos portanto, que o sentido “não-formado” que se pode extrair dessas cadeias lingüísticas assume uma forma diferente em cada língua. Cada uma dessas línguas estabelece suas fronteiras na “massa amorfa do pensamento” ao enfatizar valores diferentes numa ordem diferente, coloca o centro de gravidade diferentemente e dá aos centros de gravidade um destaque diferente. É como os grãos de areia que provêm de uma mesma mão

e que formam desenhos diferentes, ou ainda como a nuvem no céu que, aos olhos de Hamlet, muda de forma de minuto a minuto. Assim como os mesmos grãos de areia podem formar desenhos dessemelhantes e a mesma nuvem pode assumir constantemente formas novas, do mesmo modo é o mesmo sentido que se forma ou se estrutura diferentemente e diferentes línguas. São apenas as funções da língua a função semiótica, e aquelas que dela decorrem, que determinam sua forma. O sentido se torna, a cada vez substância de uma nova forma e não tem outra existência possível além da de ser substância de uma forma qualquer.” (Hjelmslev,1975:)

O *sentido* é definido como a *substância do conteúdo*. No exemplo acima, o *sentido (substância)* é o fator comum da cadeia “eu não sei”, independentemente da língua na qual é falada, apesar de todas as diferenças entre as línguas. Cada uma das expressões possui uma *forma* que lhe é própria, que independe do próprio *sentido* e com o qual mantém uma relação arbitrária. A essa forma específica, Hjelmslev chama de *forma do conteúdo*.

Após analisar as zonas de sentido das cores em várias línguas, verificando a arbitrariedade da relação entre *substância do conteúdo (sentido)* e *forma do conteúdo*, o lingüista sugere que a mesma relação pode ser observada no outro funtivo da função semiótica, que é a expressão. “*Tal como a zona das cores e as zonas dos morfemas se subdividem diferentemente nas línguas uma vez que cada língua tem seu número de palavras para exprimir as cores, seu número de números, seu número de tempos etc., de tal modo que uma comparação das línguas faz surgir zonas no campo fônico, zonas que se subdividem diferentemente conforme as línguas. Pode-se pensar, por exemplo, num domínio fonético fisiológico do qual se pode dar uma representação especial de várias dimensões,...*”

Ao observar o *sistema do conteúdo*, nas relações entre *substância e forma do conteúdo*, analisando os termos “eu não sei” e as designações de cores em várias línguas, Hjelmslev aponta para o fato de que o mesmo possa ser analisado no domínio dos fonemas das diferentes línguas. No interior de um contínuo fonético-fisiológico infinito de possibilidades, cada língua estabelece suas fronteiras: “*...O esquimó distingue apenas uma*

região i , uma região u, e uma região a; na maioria das línguas, a primeira se decompõe em uma região i mais estreita e uma região e; a segunda em uma região u mais estreita e uma região o ... “. Os exemplos se estendem a outras vogais e outras delimitações consonantais.

O fato de que as mesmas análises possam ser feitas, tanto para o conteúdo quanto para a expressão, permite que consideremos a vigência de um paralelismo entre os dois funtivos, expressão e conteúdo. Se nos referimos a um *sistema do conteúdo, substância e forma do conteúdo*, a definição de um *sistema da expressão, substância e forma da expressão* se faz necessária. Mais do que isso, Hjelmslev sugere que possamos falar em *sentido da expressão*.

Nos Prolegômenos a uma teoria da linguagem, no parágrafo fundamental para nossa pesquisa, Louis Hjelmslev fala, pela primeira vez em *sentido da expressão*, como segue (Hjelmslev 1975:60):

Sendo manifestamente a mesma a situação para expressão e seu conteúdo, convém ressaltar esse paralelismo pelo uso de uma mesma terminologia para expressão e para o conteúdo. Seria possível assim falar de um sentido da expressão, e nada impede de fazê-lo, embora isso seja algo contrário ao habitual. Os exemplos citados, o perfil mediano da parte superior da boca e o contínuo das vogais, são assim zonas fonéticas de sentido que se formam diferentemente nas línguas e conforme suas funções específicas, e que, enquanto substância da expressão, ligam-se, através desse fato, à sua forma de expressão.

Segundo o autor, no exemplo de *je ne sais pas e I do not know*, o sentido do conteúdo é o mesmo nas duas cadeias. Pensando na realidade de um *sentido da expressão*, localizamos a diferença entre os termos.

Um outro exemplo que ilustra a possibilidade de um *sentido da expressão* é do “falar com sotaque”. Uma língua nos é familiar porque seu sistema de funções forma um sentido de conteúdo ou um sentido de expressão que reconhecemos. Diz Hjelmslev:

“”Falar com sotaque” é essencialmente formar um sentido de expressão conforme as condições funcionais sugeridas pela língua materna do elocutor.” (Hjelmslev, 1975: 61)

Observando o paralelismo, ou isomorfia, entre os dois funtivos da função semiótica, o conteúdo e expressão, bem como entre dois planos da linguagem, os planos do conteúdo e da expressão, já que grandezas da mesma ordem, Hjelmslev considera a possibilidade de falarmos no *sentido da expressão*, assim como falamos no *sentido do conteúdo*.

Essa possibilidade aponta para outras discussões que não são exatamente a proposta da dissertação, mas que certamente deverão ser discutidas ao longo do trabalho de análise musical. Tal como propõem Arrais, Merçon, Candeias e Pietroforte, em artigo publicado no CPS (2004), “Por uma proposta de análise do plano de expressão musical”, se o sentido do conteúdo é construído segundo o modelo do percurso gerativo do sentido, também em nome do isomorfismo entre os planos de expressão e conteúdo, talvez possamos definir um percurso gerativo do sentido da expressão, com seus respectivos níveis semio-narrativo e discursivo. Vejamos o que diz o texto:

“Se a formação do sentido do conteúdo é delegado a um processo de enunciação, que o realiza ao mesmo tempo que o forma, uma enunciação do conteúdo, determinada pelo processo de colocação em discurso das categorias de pessoa, tempo e espaço, e de seu revestimento por temas e figuras, constrói o sentido do conteúdo. Isomorficamente, uma enunciação da expressão é o que deve determinar seu “sentido”.

A música instrumental, portanto, apesar de, sob suspeita não apresentar um plano de conteúdo específico e determinável, pode ser tratada pela semiótica como a construção de “sentido” musical por meio de orientações formadas apenas em seu plano de expressão. Em princípio monoplanar, a semiótica musical seria descrita por meio de uma enunciação apenas no plano de expressão. Contudo, a questão do estatuto semiótico da música, colocado como o da formação de sentido da expressão, apenas propõe um espaço teórico de investigação; afirmando-se que há uma enunciação própria da expressão, deve-se determinar seu mecanismo e seu modo de funcionamento. “

O estudo desenvolvido pela semiótica visual nos auxilia na pesquisa do plano de expressão musical, conforme o mesmo texto aponta:

“No caso da semiótica plástica, seu sentido pode ser determinado pela articulação das categorias plásticas de cor, forma e posição. Qual o estatuto semiótico, porém, dessas categorias? Dentro da concepção semi-simbólica, elas têm o estatuto de estabelecer formantes, em que há relações entre significante e significado, por meio da homologação semi-simbólica. No caso da Composição IV, por exemplo, a cor concentrada é o significante do significado não-morte. Dentro da concepção de que há um sentido plástico, do mesmo modo que a categoria semântica s1 vs. s2 dá forma ao nível fundamental do percurso gerativo do sentido do conteúdo, pode-se definir um nível fundamental da geração de sentido da expressão plástica, articulado em termos de categorias cromáticas, eidéticas e topológicas.

Ora, se há um nível fundamental na geração de sentido da expressão, nada impede que, a título de hipótese de trabalho, o modelo do percurso gerativo do sentido, com seus níveis fundamental, narrativo e discursivo, seja aplicado na determinação da geração de sentido da expressão. Esse, portanto, é o estatuto semiótico do sentido da expressão, o que permite postular, no nível discursivo desse percurso, uma discursivização das formas de expressão.”

Assim como o processo de enunciação do conteúdo, com a colocação em discurso das categorias de pessoa, tempo e espaço, com seu revestimento por temas e figuras, constrói o sentido do conteúdo, podemos dizer que o sentido da expressão é determinado pela enunciação da expressão. Pensando na linguagem musical, a expressão é enunciada pelas categorias musicais, manifestas na forma de motivos rítmicos, melódicos, tímbricos e de intensidade, ou outras possíveis categorias a serem pesquisadas.

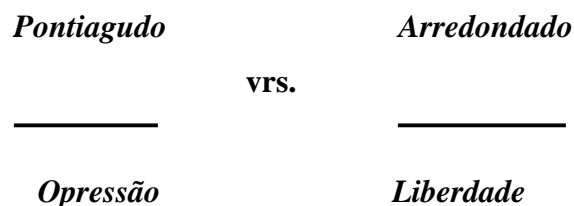
O artigo acima referido trata de algumas hipóteses que deveremos levantar ao longo da análise de Hermeto Pascoal. Interessa-nos, no momento, verificar o desenvolvimento da teoria semiótica em direção ao estudo do plano de expressão, que se deu com o *semi-simbolismo*.

A semiótica passa a estudar o plano de expressão quando observa a relação direta entre uma categoria do significante com uma categoria do significado, ou seja, entre uma forma da expressão e uma forma do conteúdo. *Semi-simbolismo* é o nome que a teoria semiótica deu a essa relação.

Além dos estudos da linguagem verbais, outras pesquisas semióticas mostram como o *semi-simbolismo* ocorre nas linguagens visuais e *sincréticas* (aquelas formadas por mais de um plano de expressão, como o cinema, quadrinhos, propaganda, teatro, etc).

No estudo da semiótica musical, mais precisamente na semiótica da canção, desenvolvida por Luiz Tatit, é verificado que, na canção popular brasileira, a ênfase dada à melodia e à extensão das frequências é criadora de efeitos de sentido passionais. Enquanto que a ênfase no ritmo, na subdivisão, nas consoantes e frequências breves, determina o sentido de ação. Onde o sentido de paixão e ação no plano de expressão musical vem da homologação, ou paralelismo, com o plano de conteúdo gerado pela letra da canção.

Um dos pioneiros da semiótica visual foi J.M. Floch, que pôde demonstrar a relação semi-simbólica entre categorias plásticas e as categorias do conteúdo. O semi-simbolismo está presente, por exemplo, numa pintura em que as formas pontiagudas estão sempre relacionadas ao conteúdo da opressão, enquanto que as formas arredondadas são relacionadas ao conteúdo de liberdade. É estabelecida, dessa maneira, a relação entre a categoria da expressão *pontiagudo* *vrs. arredondado* e a categoria do conteúdo *liberdade* *vrs. Opressão*



O que faz a semiótica visual desenvolvida por Jean-Marie Floch é propor uma organização do plano de expressão plástica, segundo uma ordem de categorias plásticas.

O trabalho sobre a semiótica visual desenvolvido por Jean-Marie Floch, em Petites mythologies de l'oeil et de l'esprit (Floch, 1985), pode nos servir de referência no estudo da linguagem musical e, por que não dizer, de uma semiótica auditiva.

Se a teoria semiótica, com a divisão da linguagem nos planos de conteúdo e de expressão, desenvolve-se como uma teoria do plano de conteúdo, Floch propõe que o plano de expressão possa fazer parte das investigações semióticas.

Assim, na análise de “Composition IV de Kandinsky”, no capítulo 2 de sua obra (Floch, 1985:39-77), Floch, primeiramente, opta pelo estudo do plano de expressão, sob a hipótese de que a obra de arte, delimitada no espaço bidimensional da tela, constitui uma certa estrutura textual, um conjunto significativo, que surge da organização entre elementos visuais contrastantes ou correlacionados.

“Composition IV de Kandinsky”



A “Composition IV” pode ser considerada uma tela abstrata quando ignorada a iconografia de Kandinsky. Como da genealogia das formas criadas pelo pintor em suas telas pode-se determinar o que cada uma representa, a análise de Floch permite verificar a correspondência, a homologação, entre as figuras, as qualidades pictóricas, e aquilo que

significam semanticamente, ou seja, as correspondências entre plano de expressão e plano de conteúdo.

A homologação entre os dois planos da linguagem, o que define o semi-simbolismo, é algo posterior à pesquisa sobre o plano de expressão. A investigação de Floch incide, antes de tudo, sobre a expressão, a partir da hipótese da constituição de unidades de significantes no plano de expressão. Unidades de sentido plástico, onde o sentido emana das formas, linhas e cores, articuladas entre si, emana dos valores gerais plásticos, que distribuídos no espaço pictórico, a tela, formam uma estrutura de relações.

A tela possui formas pontiagudas distribuídas do seu lado direito, formas arredondadas do lado esquerdo, e uma área central onde duas linhas largas dividem a tela em seus dois lados. Do ponto de vista estritamente pictórico, há uma determinada orientação na distribuição das formas arredondada e pontiaguda.

O direcionamento é estabelecido pelo contraste entre as duas formas, que orientam o olhar no sentido da direita para a esquerda, ou da esquerda para a direita.

É a partir da observação de qualidades da expressão plásticas contrastantes distribuídas no espaço da tela, obedecendo a uma certa orientação, como da direita para a esquerda do exemplo, que nos permite falar num possível “*sentido da expressão plástica*”.

A análise de Floch detalha todos os elementos plásticos, como outras formas, as cores, e outras distribuições, sugerindo que o *sentido* surge quando as oposições de valores plásticos, como pontiagudo vrs arredondado ou esquerdo vrs direito, se manifestam.

O que a semiótica visual desenvolvida por J.M. Floch propõe é uma organização do plano de expressão plástica, segundo uma ordem de categorias plásticas. O semioticista entende que a expressão plástica seja determinada pelas categorias *cromáticas*, *eidéticas* e *topológicas*, sendo que a categoria cromática gera o sentido plástico definindo a cor, a eidética define a forma e a topológica determina sua distribuição.

Categoria Topológica (Distribuição)

Categoria Eidética (Forma)

Categoria Cromática (Cor)

O estudo de *Composition IV* não se limita ao estudo do plano de expressão. Floch procura as relações entre as categorias do plano da expressão e categorias do plano de conteúdo, ou seja, as relações semisimbólicas na tela de Kandinsky. Sua análise torna-se muito interessante pelo estudo que faz de cada um dos planos separadamente. Se é verdadeiro que o plano de expressão possa ser estudado isoladamente, determinando-se categorias da expressão organizando *sentido plástico*, o mesmo deve ser verificado em relação à música instrumental.

O trabalho de J. M. Floch nos abre para novas questões. Uma vez que o plano da expressão passa a ser objeto de estudo quando verificadas as relações semi-simbólicas entre os dois planos da linguagem, talvez a teoria semiótica possa ampliar sua área de interesse dedicando-se a uma nova abordagem do plano de expressão das diversas manifestações da linguagem.

A teoria exposta até este tópico trata do plano do conteúdo, ao qual pertence a forma mais completa e complexa da significação dentro do percurso do sentido, o discurso, e das possibilidades e dificuldades de entrarmos no estudo do plano de expressão.

Alargar o campo de estudo da semiótica, do plano de conteúdo para o plano da expressão, requer uma definição de um *sentido da expressão*, uma vez que a teoria semiótica define-se como uma ciência da *significação*, ou seja, processo de construção do *sentido*.

Vimos como antes do semi-simbolismo o plano da expressão era definido, simplesmente, como a expressão de um plano de conteúdo. Após o semi-simbolismo, ele passou a ser bem mais que apenas um plano no qual o conteúdo se manifesta. No semi-simbolismo, o plano da expressão cria relações com o plano do conteúdo, e destas relações os sentidos são gerados.

Para além do semi-simbolismo, pretendemos verificar como o plano da expressão, independentemente do plano do conteúdo, pode gerar *sentido*. Um *sentido* que seja puramente musical.

2.2 - Semiótica Tensiva

A presente proposta de estudo da linguagem musical não tem a intenção de dialogar com os inúmeros tratados de teoria da música, produzidos no ocidente ao longo dos séculos. Há uma grande tradição de estudos e tratados que investigam a linguagem musical sob os mais diversos aspectos. Esta tradição, que remonta a Pitágoras, produziu o livro *Musica Enchiriadis*, do século IX, e tem como destaque Guido d'Arezzo, com importantes avanços teóricos. Não cabe, neste espaço, desfiar esta longa história de inúmeros autores, até Arnold Schoenberg e as mais recentes contribuições. Sem pretender se colocar nesta tradição, a teoria semiótica apresenta-se como um projeto de investigação e construção de um modelo teórico geral da linguagem, capaz de revelar os mecanismos e processos de produção do sentido, a significação, nas mais variadas manifestações da linguagem humana. É neste contexto que nossa presente pesquisa musical se enquadra.

Muito embora tenhamos apontado para as dificuldades da inclusão da música instrumental nos domínios da semiótica, consideramos que tal dificuldade é muito mais facilmente superada a partir dos estudos recentes da Semiótica Tensiva. Lembremos que o percurso gerativo do sentido concebe a significação como sendo gerada a partir de elementos mais simples e abstratos em direção a unidades mais complexas. Os elementos mais abstratos encontram-se no nível fundamental ou profundo. Esses elementos encontram-se em categorias semânticas mais simples como natureza vrs. cultura, liberdade vrs. opressão, identidade vrs. alteridade e vida vrs. morte, etc. A Semiótica Tensiva cria uma nova sintaxe para o nível fundamental, possibilitando uma aplicação às linguagens abstratas, como a música instrumental e as artes plásticas, onde categorias como vida vrs. morte são concretizações de categorias tensivas muito mais simples, relacionadas à conceitos de duratividade, velocidade, intensidade.

O interessante é que, se há pouco atrás, dúvidas eram levantadas sobre o estatuto semiótico da linguagem musical, sob o olhar da semiótica tensiva, a música parece ser, por excelência, a linguagem semiótica de nível profundo.

No capítulo anterior, apresentamos os fundamentos sintáticos e sintagmáticos do nível fundamental. Os desenvolvimentos teóricos mais recentes deste nível conduziram a

uma outra possibilidade de análise, de extrema utilidade no estudo, especialmente, de linguagens abstratas, como o caso da música instrumental.

A Semiótica Tensiva procura aprofundar, ainda mais, as noções de construção do sentido no nível fundamental, a partir do quadrado semiótico, e os processos de transformação dentro do quadrado. Se a semiótica do nível profundo opera categorias semânticas gerais e abstratas, como vida vrs. morte e natureza vrs. cultura, a teoria tensiva conduz as categorias a categorias ainda mais abstratas.

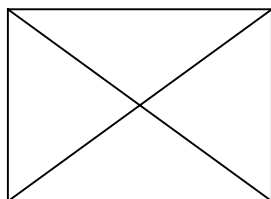
Lembremos que, como já exposto no capítulo anterior, Greimas afirma que para além de nos relacionarmos com valores puramente semânticos, imprimimos nesses valores um componente sensível, o que implica no aparecimento de uma *timia*. Categorias semânticas são investidas de uma sensibilização que resultará na valorização ou desvalorização de um dos componentes da categoria. A valorização pode ser, portanto, *eufórica*, quando atraente, ou *disfórica*, quando repulsiva.

A foria gera o seguinte quadrado semiótico:

FORIA

Euforia

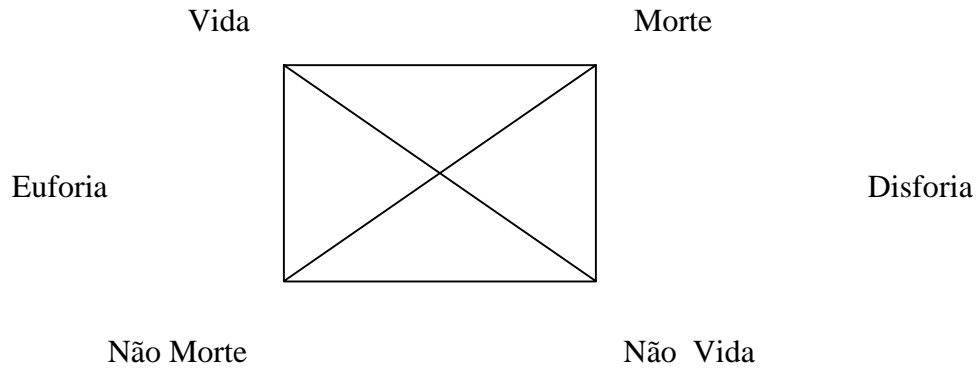
Disforia



Não disforia

Não euforia

No exemplo, de “Caça à Raposa”, canção composta por João Bosco e Aldir Blanc, temos uma perseguição onde, do ponto de vista da raposa, a timia incide sobre a categoria vida vrs. morte, com uma euforização do valor vida em oposição a disforia do valor morte.



Caça à Raposa (João Bosco e Aldir Blanc)

O olhar dos cães, a mão nas rédeas

E o verde da floresta.

Dentes brancos, cães,

A trompa ao longe, o riso,

Os cães, a mão na testa:

O olhar procura, antecipa

A dor no coração vermelho,

Senhoritas, seus anéis, corcéis

E a dor no coração vermelho,

O rebenque estala, um leque aponta: foi por lá.

Um olhar de cão, as mãos são pernas

E o verde da floresta

Oh, manhã entre manhãs-

A trompa em cima, os cães,

Nenhuma fresta,

O olhar se fecha, uma lembrança

Afaga o coração vermelho,

Uma cabeleira sobre o feno

afoga o coração vermelho,
 Montarias freiam, dentes brancos: terminou.

Línguas rubras dos amantes,
 Sonhos sempre incandescentes,
 Recomeçam desde instantes
 Que os julgamos mais ausentes...

Ah, recomeçar, recomeçar
 Como canções e epidemias,
 Ah, recomeçar como as colheitas,
 Como a lua e a covardia,
 Ah, recomeçar como a paixão e o fogo
 E o fogo
 E o fogo

Para a teoria tensiva, essa projeção da categoria fórica sobre as articulações semânticas, trata-se, na realidade, de uma atribuição de valores tensivos a essas categorias semânticas.

Se a foria move o quadrado semiótico na relação juntiva do sujeito com o valor atribuído à categoria semântica, ela transporta estados de tensão variáveis nas transformações. No exemplo de “caça à raposa”, a organização da foria e da tensividade ocorre de forma complexa. A disforia se dá na passagem do valor vida em direção à não vida e finalmente à morte:

Disforia



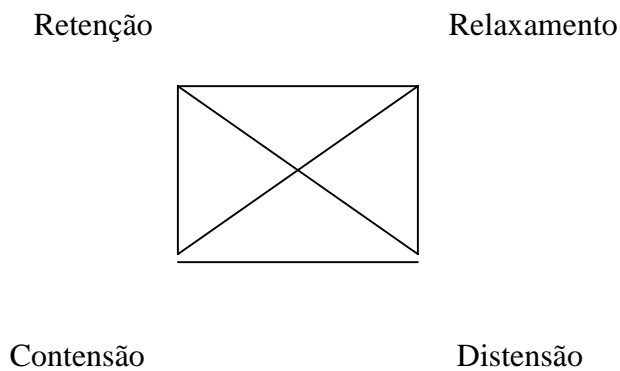
A euforia impulsiona a movimentação do quadrado no sentido:

Euforia

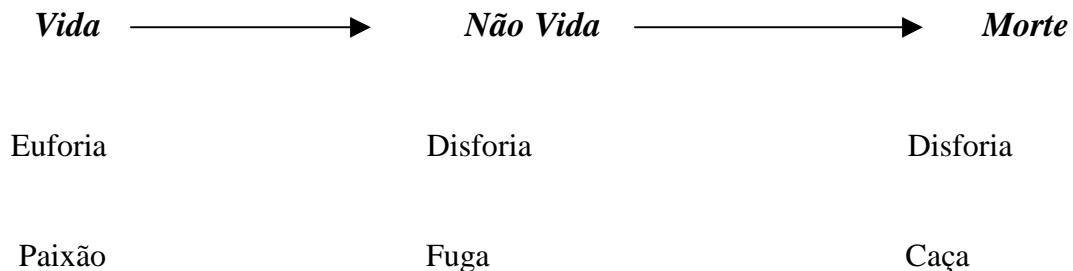


O termo *morte*, neste caso, é o que melhor traduz o maior relaxamento possível de ser alcançado, uma vez que a tensão, em graus diferentes, é própria do termo *vida*.

A Semiótica tensiva organizou o nível fundamental em termos de tensão e relaxamento, gerando o quadrado semiótico:



No texto “Caça à Raposa” , há o conflito entre a timia do sujeito e aquilo que apresenta como trágico na relação vida vrs. morte. A vida, euforizada, é o lugar onde se dá a retenção e a possível distensão. Retenção na paixão pontual que emerge, e distensão na inevitável fuga. A tragédia é que não há possibilidade de fuga e há somente o relaxamento na morte inevitável.



*Retenção**Distensão**Relaxamento*

No sentido oposto, disforizada a *morte*, o estado de relaxamento, de onde só se sai através de sua contenção, que é o sonho novo que renasce, a tensão se transforma em direção a nova vida.



Sendo o valor morte disfórico, porque dele se foge, o movimento de fuga é a luta pela disjunção do sujeito com este valor. O valor vida é eufórico, porque é com este valor que o sujeito quer estar em conjunção.

A complexificação e o trágico entre a tensão e a foria residem no fato de que, na conjunção com valor vida só pode haver retenção, enquanto que o relaxamento só é possível na conjunção com o valor morte. A foria incidindo sobre os valores intensivos determina que, para o sujeito, a euforia recaia sobre as tensões próprias da vida e a disforia, sobre o relaxamento.

Música e Tensividade

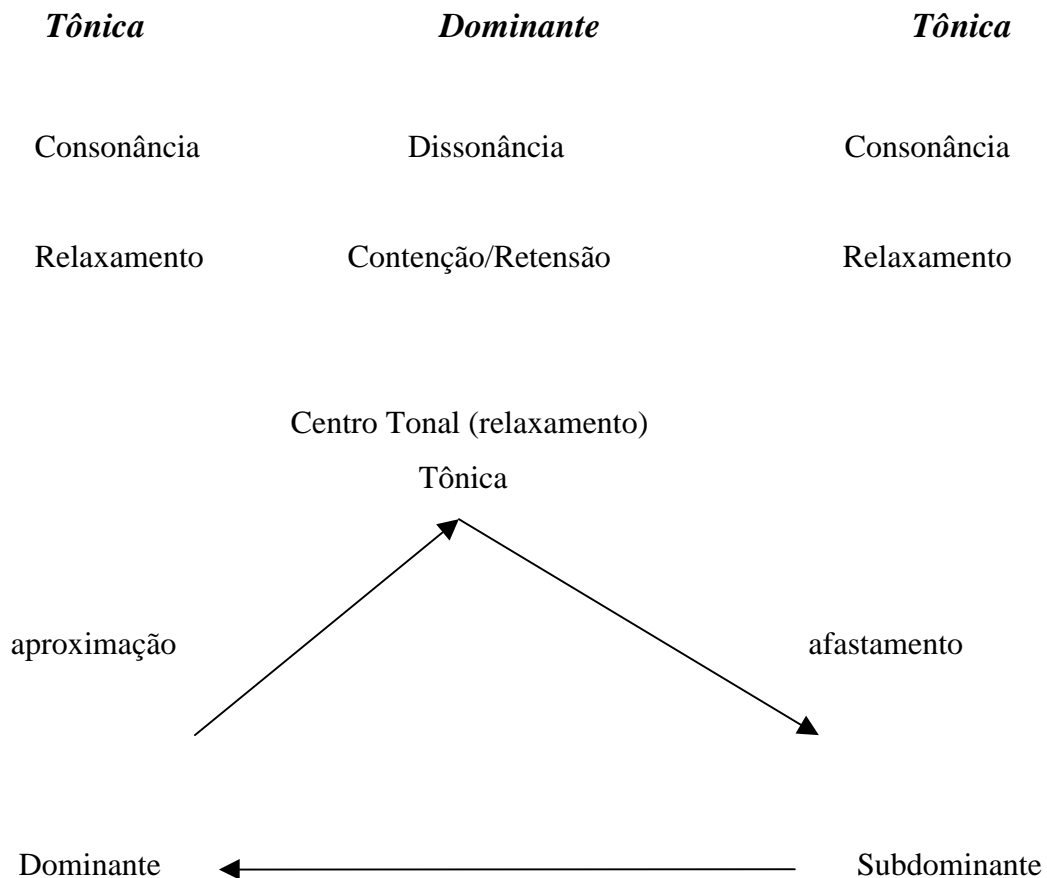
A Semiótica Tensiva, vista até aqui como relação dinâmica entre tensão e relaxamento, diz respeito diretamente a linguagem musical, coincidindo com a própria metalinguagem normalmente utilizada pelas diversas teorias musicais.

Fundamentalmente, a música é descrita em termos de tensão e relaxamento. As relações entre timbres, frequências, ritmos e harmonias são descritas em termos de tensões. A descrição mais notória observamos na da harmonia, totalmente fundada na observação

das transformações das tensões em direção aos relaxamentos, e dos relaxamentos em direção às tensões.

As teorias harmônicas musicais tratam as tensões como dissonâncias, que podem ser de diversas ordens, com uma nomenclatura que denota seus lugares e suas funções na relação com os demais acordes da estrutura. Os relaxamentos são tratados como consonância, também nomeado segundo seu lugar e função na estrutura.

O sistema tonal é basicamente definido como o movimento de afastamento e aproximação de um centro de relaxamento e repouso, de um centro consonante. Essa consonância é chamada *tônica*, enquanto função. A aproximação se dá por meio de uma tensão, dissonância, chamada *dominante*. O afastamento, através da subdominante. Este é somente o fundamento básico, abrigando um número muito grande de possibilidades, variações e substituições, mas é assim que o sistema tonal é organizado: repouso, tensão e repouso.



(retensão)

(contensão)

As relações de tensão e relaxamento também são observadas diretamente sobre os aspectos rítmicos, tímbricos e melódicos, bem como na relação que se estabelece entre estes dados sonoros.

Estes aspectos relativos aos valores musicais serão estudados e verificados nos capítulos posteriores, mas já podemos observar a relação entre os valores tensivos, estabelecidos pela teoria semiótica, e os valores musicais, e arriscar afirmar que a tensividade incide diretamente sobre a música. A construção do sentido musical se dá à partir das relações tensivas entre os dados sonoros.

A tensividade é determinada pela foria, uma vez que o relaxamento é dado pela conjunção com os valores eufóricos e a retenção, com os valores disfóricos.

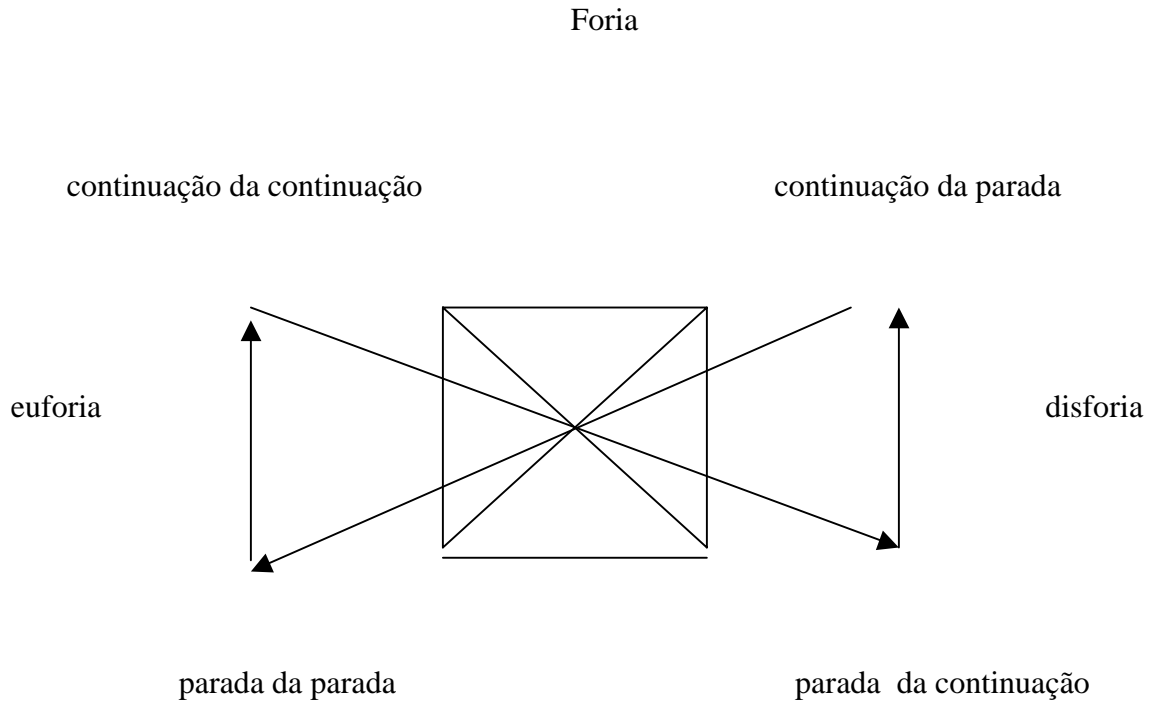
Temporalidade

Entendida como força que impulsiona para as transformações de estado do sujeito, a foria, em sua relação conjunta com os objetos, transforma seus estados de tensão, situando, também, o sujeito em sua relação tensiva com o *tempo*.

Podemos ilustrar os valores tensivos representados temporalmente, com a história do Buda. Até os vinte e poucos anos Sidarta Galtama é criado cercado das mais belas mulheres, as melhores comidas etc. a fim de mantê-lo afastado da vida normal das pessoas comuns, de todos os males e dores do mundo. O objetivo é mantê-lo em relaxamento absoluto, continuamente. No tempo, esse estado de relaxamento é expresso como *continuação da continuação*, na conjunção com objetos desejados. Quando Sidarta desperta desse relaxamento para a vontade e a curiosidade de conhecer o mundo, ele passa para o lugar da contenção que chamamos, no tempo, de *parada da continuação*. A saída de casa é o caminho longo de procura, ou seja, a retenção, chamada de *continuação da parada*. Sentado sobre a árvore do conhecimento, Bô, quando se aproxima da iluminação, ele está no lugar da distensão, ou *parada da parada*. Ao se transformar no Buda, e habitar o

nirvana, ele atinge o novo estado de relaxamento, conjunção total com o novo valor eufórico e, no tempo, temos uma nova *continuação da continuação*.

No quadrado semiótico, esses valores tensivos podem ser expressos da seguinte maneira:



continuação da continuação **parada da continuação** **continuação da parada**
Buda no palácio *Buda quer conhecer* *Buda procura conhecimento*

continuação da parada **parada da parada** **continuação da continuação**
Buda procura *Buda encontra o conhecimento* *Buda iluminado*

Uma outra maneira de pensarmos a utilização desses valores tensivos pode ser observada quando aplicada à linguagem musical, em seu aspecto rítmico, como indicamos a seguir:

Seja um samba, definido ritmicamente, em uma primeira parte, com suas células rítmicas de samba que se repetem. Há um relaxamento, dado a *repetição*, a *ausência de surpresa*; temos uma *continuação da continuação*. Uma parte B, desta música, é ocupada pela improvisação, onde o elemento rítmico será alterado, de forma que as células rítmicas tocadas por cada instrumento sejam variadas, criando sempre o elemento *surpresa*. Aí temos, inicialmente, a *parada da continuação*, a *contenção*, ou seja, o aparecimento de tensão rítmica. Na permanência desse estado de tensão, que é de variação e de surpresa, temos a *retenção*, ou *continuação da parada*. A volta aos temas bem definidos e repetidos do samba marca a *distensão*, ou *parada da parada*. Finalmente, a permanência desses valores rítmicos determina *relaxamento*, ou, em termos temporais, a *continuação da continuação* novamente.

continuação da continuação

Relaxamento

Samba/reiteração rítmica

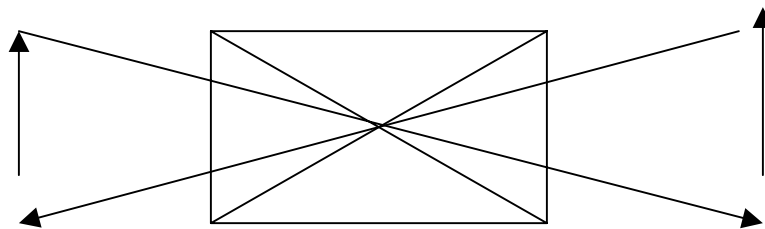
Parte A

continuação da parada

Retenção

improvisação rítmica

Parte B



parada da parada

parada da continuação

Distensão

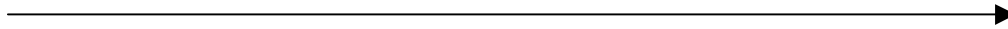
Fim da improvisação

Contenção

fim dos padrões

Ao relacionarmos estado de conjugação eufórico a um estado de tensão relaxado, assim como o de conjugação disfórica a um estado de retenção, estamos falando de estados sustentados e prolongados no tempo, ou seja, estendidos no tempo. A semiótica define, assim, os valores extensos como aqueles que possuem, em relação ao tempo, uma *duratividade*.

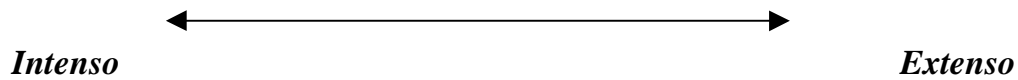
Em oposição ao valor extenso, que dura um tempo, definimos um outro valor de tempo que é *pontual, concentrado*, sem duração, breve. A semiótica tem superado estas oposições absolutas, como pontual vrs. durativo, e trabalha em gradações, uma vez que pode haver várias dimensões de extensão e de concentração:

*Concentração**Extensão***Pontual****Durativo**

Espacialidade

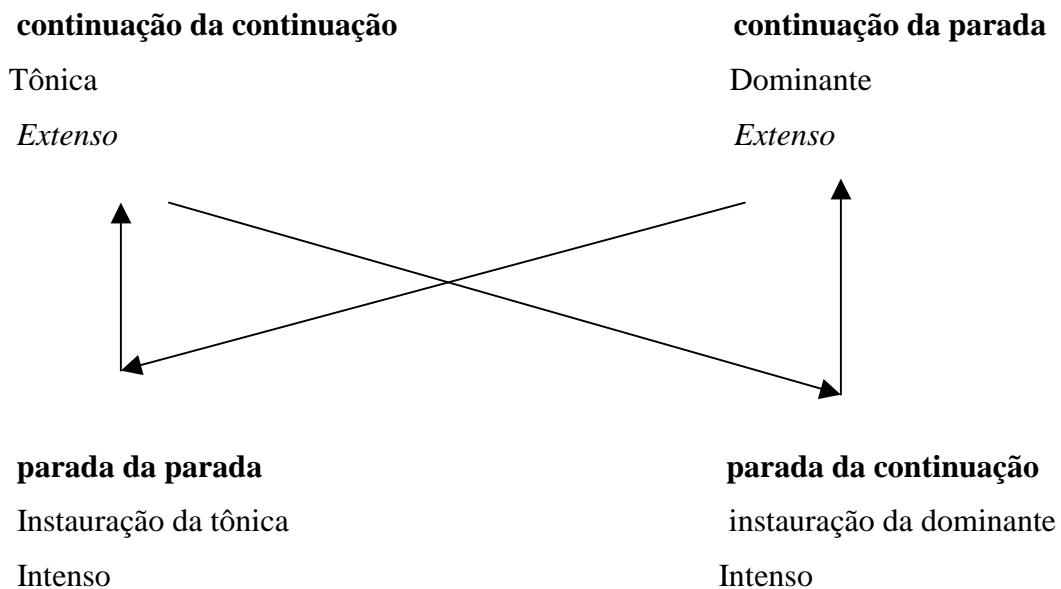
Uma outra dimensão, a *espacial*, é investida desses valores tensivos. Na pintura, pontos e linhas são concentrações, enquanto que manchas e espaços são extensões. No quadrado semiótico, a concentração corresponde à parada da continuação, ou à contenção. Os elementos extensos correspondem à parada da parada (distensão), ou continuação da continuação (relaxamento). Se compreendermos que a narratividade dos textos consiste em transformações de estados juntivos fóricos e tensivos, temos que a transformação se dá

através desta pulsação entre elementos extensos, alternando e dando lugar a elementos concentrados e intensos.



Na análise harmônica, a sustentação da tônica (relaxamento) constitui o elemento *extenso*, enquanto *continuação da continuação*. O advento da dominante (*intenso*) rompe este relaxamento, com a *parada da continuação*. A harmonia sustentada na dissonância da dominante torna-se uma nova *extensividade*, na *continuação da parada*. A saída da dominante e a volta à tônica se dá pelo advento de outro elemento intenso, que é a passagem entre o acorde velho e a instauração do novo, que vem a ser a *parada da parada*. E finalmente, o retorno à tônica, relaxamento, na *continuação da continuação*.

Este é só um modelo bastante simplificado. Na música, inúmeras relações e efeitos de sentido podem ser gerados, e cada caso deve ter sua particularidade.



Os caminhos harmônicos podem ser muitos e como a semiótica tensiva não trabalha com oposições absolutas entre elemento intenso e extenso, podemos ter vários graus relativos de intensidade e extensividade:



Voltemos ao exemplo de “Caça à Raposa”, do capítulo anterior. No nível fundamental, determinamos as categorias semânticas mais simples e abstratas geradoras do sentido. A categoria estabelecida era vida vrs. morte. Os valores tensivos correlatos a esta categoria semântica são valores intensos e extensos. O valor intenso, pontual, é correlato à morte, enquanto que o valor extenso, durativo, é correlato à vida.

Morte

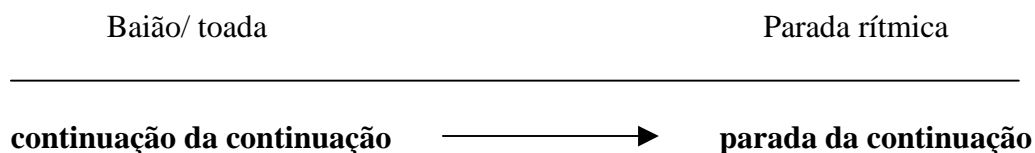
Intensidade /Pontualidade

Vida

Extensividade/ Duratividade

A transformação de *vida* para *não-vida* e, finalmente, *morte*, corresponde a um aumento de tensão.

Na canção “Caça à Raposa”, o ritmo mantém uma pulsação constante, células rítmicas dos instrumentos de percussão e bateria, regulares e reiterativos. Portanto, *extensos, durativos, relaxados*, temporalmente na *continuação da continuação*. Correspondem, no âmbito puramente musical, ao valor vida, e ao valor não-vida, também extenso e durativo. Quando na poesia há a conjunção com valor morte, *pontual, intenso*, há uma *parada da continuação* do ritmo, da pulsação, criando uma relação simétrica com o evento e os elementos da música.



Vida / Não-Vida**Morte**

Este trata-se de um breve exemplo que pode ser aprofundado para todos os elementos musicais, como timbres, melodia e harmonias.

Podemos, também, verificar a correspondência entre a letra, a música e a capa do disco, já que categorias plásticas são correlatas a categorias tensivas, como veremos adiante.

Alguns textos tratam diretamente dos valores do nível profundo, como o poema de Paulo Leminsky:

*Tanto a maravilha
Maravilharia durar
Aqui neste lugar
Onde nada dura
Onde nada para
Para ser ventura.*

O poema não possui revestimento figurativo de pessoa, tempo e espaço. Recai diretamente sobre o nível fundamental, nas relações de tensividade. Os possíveis lugares, são os lugares do tempo, não-durativo, pontual ou durativo. O sujeito, oculto, se relaciona conjuntamente com “maravilhoso”. O efeito é paradoxal, pois o “maravilhoso” só tem lugar no tempo que é infinitamente breve, pontual, intenso; onde o tempo não passa. O maravilhoso só é maravilhoso por esta relação com o tempo. O maravilhoso evocado é pontual e intenso no tempo do instante, mas ao desejar que o maravilhoso entre em conjunção com a extensão tempo, o próprio tempo se estende, tornando-se extenso, expelido para fora de si, toda possibilidade de manifestação deste “maravilhoso”.

Maravilhoso

Não Ventura

Pontual

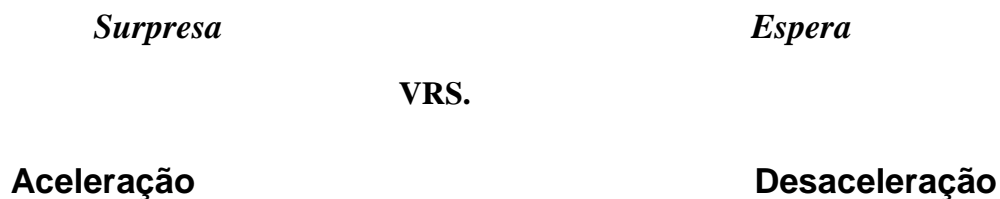
Durativo

Concentrado

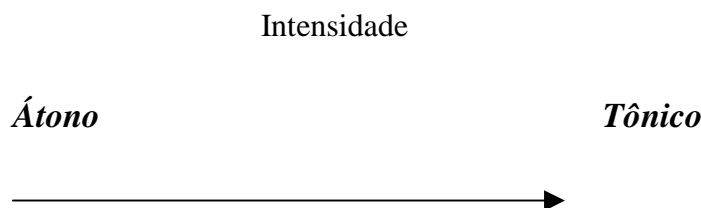
Extenso

A *temporalidade e a espacialidade* são colocadas, na perspectiva da semiótica tensiva, enquanto *extensividade*, podendo ser *concentradas ou expandidas*, extensas. Especialmente, a linha é extensa relação ao ponto; o espaço bidimensional é extenso em relação à concentração da linha. Na pintura, o espaço preenchido por uma cor é extenso em relação ao seu contorno, concentrado.

Na música, as frequências., notas musicais definidas, são extensas em relação a seus assentos percussivos. A ocorrência sonora pode se dar em um tempo concentrado, ou em um tempo expandido. Mas no nível profundo, a extensividade no tempo e espaço é também articulada com a intensidade. A intensidade, em relação ao tempo, é a quantidade de ocorrências em uma determinada extensão de tempo, portanto, trata-se de uma *velocidade*. A *surpresa* é o efeito de sentido da rapidez, a aceleração, o fenômeno concentrado no tempo; muitas ocorrências no lugar delimitado do espaço. A *espera*, o efeito de sentido da *desaceleração* do tempo: menor quantidade de eventos sonoros e visuais, num tempo e espaço delimitados.



Definimos *intensidade* como a quantidade de ocorrências no espaço delimitado, como na acentuação. Na *aceleração*, aumento na taxa de ocorrências, com *acento tônico* na velocidade e no ritmo. Na *desaceleração*, o *acento átono* na velocidade.



*Desaceleração**Aceleração*

Como a relação entre extenso e concentrado, átono e tônico, é contínuo e não pontual, podemos ter vários graus de aceleração ou concentração, espaços musicais e pictóricos de maior ou menor intensidade.

A propriedade da gradação dos valores tensivos parece oferecer um fundamento interessante para nossa análise, uma vez que, na manifestação de diversos elementos musicais, variados graus de aceleração, tensão, brilho ou opacidade do som, volume, etc, estão sempre sendo executados simultaneamente.

3. São Jorge

3.1 – A Estratégia na Análise

É certo que o espaço disponível para a realização do trabalho é muito pequeno, diante da dimensão e complexidade da música de Hermeto Paschoal. Talvez dezenas de pesquisas possam ser dedicadas à música do compositor, sempre com um interesse novo por uma questão particular da manifestação, sempre procurando olhá-la a partir de um ponto de vista diferente.

Nossa questão é procurar saber a melhor forma de abordar o tema, a estratégia mais conveniente, a maneira mais interessante. Para as dimensões de uma dissertação de mestrado, localizar um único dado de interesse musical e procurar elucidá-lo, aprofundá-lo a um nível de entendimento satisfatório, deve ser o caminho mais inteligente e realizável disponível. Por outro lado, o foco num problema específico nos afasta de uma visão mais ampla de estilo do fazer musical do compositor. Devemos considerar o fato de que sua capacidade de manipular criativamente muitos parâmetros sonoros e valores musicais torna necessária a abordagem desses valores para o entendimento mais geral de sua música.

Uma falta de especificidade deve diminuir a possibilidade de um entendimento profundo, mas pode nos fornecer uma visão mais ampla da música de Hermeto. Além do que, discutir os vários elementos musicais permite-nos colocar em questão algumas dúvidas e problemas relativos à linguagem musical e à teoria semiótica, que têm surgido ao longo dos últimos anos.

Diante dessa necessidade, a composição São Jorge pode ser apropriada, já que os elementos musicais reconhecidos não a tornam uma composição absurdamente complicada. Uma análise mais geral pode ser realizada, podendo existir um espaço para algumas formalizações e discussões teóricas. Se conseguirmos fundar algumas proposições razoáveis, após a análise de São Jorge, gostaríamos de nos deter em alguns pontos específicos do fazer musical do compositor. Alguns aspectos melódicos, harmônicos, timbrísticos, rítmicos, encontrados na diversidade de seu repertório gravado em discos e CDs.

Sincronicidade vrs. Diacronicidade

Sendo a música composta da manifestação de vários elementos sonoros, timbres distintos, frequências que se transformam e dialogam com outras frequências, intensidades que variam, temos que dois valores musicais ocorrem, ou simultaneamente, ou sucessivamente no tempo. Uma linha melódica é construída na sucessão temporal, havendo um sentido gerado nessa orientação. O mesmo pode-se dizer de uma frase de um instrumento rítmico, como a frase do tamborim do samba.

Além do sentido gerado na sucessão temporal, um outro sentido é gerado na simultaneidade, uma vez que várias sonoridades são manifestas num mesmo instante. De várias frequências tocadas simultaneamente resultam os acordes e as harmonias, assim como há, também, uma resultante timbrística da relação entre duas sonoridades distintas, que soam em um mesmo tempo.

Podemos dizer que o sentido musical se dá na relação entre ao menos dois eventos sonoros que se relacionam, ou na sucessão ou na simultaneidade temporal. A lingüística cunhou os conceitos que envolvem os eventos temporais, no estudo do desenvolvimento das línguas, como diacronicidade e sincronicidade, que talvez também pudéssemos assumir. Do ponto de vista sincrônico, ou simultâneo, a manifestação sonora cria variados graus de tensão e relaxamento quando diferentes frequências se encontram no tempo comum. Também as intensidades e os timbres, ao soarem na simultaneidade, criam efeitos de sentido resultantes do encontro entre a variedade sonora. Do ponto de vista diacrônico, sucessivo, a transformação, uma adição ou subtração de um dado sonoro, resulta na construção do sentido de pulsação rítmica, na configuração de padrões rítmicos que determinam, entre outras coisas, os gêneros musicais. Na sucessão temporal, as melodias e os desenvolvimentos harmônicos são manifestos, assim como a forma musical.

A partir dos pontos de vista, sincrônico e diacrônico, devemos pensar nosso trabalho de análise musical. Iniciamos o trabalho de análise verificando as relações de ritmo e tempo na música de Hermeto Paschoal. Tudo o que podemos analisar na linguagem musical, todas as propriedades dos sons, como frequência, timbre e intensidade, são manifestas numa dimensão que é a temporalidade. A música ou qualquer manifestação sonora é puro movimento, cuja extensão no tempo determina qualidades de ritmo.

Fundamentos Rítmicos

Podemos definir ritmo de muitas maneiras, e essa é uma questão interessante para a teoria semiótica, mas qualquer que seja a definição, nela deve estar contida a relação do movimento e transformação do dado sonoro na dimensão do tempo. Analisar as questões de ritmo e tempo musicais significa, portanto, verificar as inter-relações entre as propriedades do som e a dimensão temporal, lugar onde os valores de frequência, timbre e intensidade possuem sua duração e sofrem suas transformações.

Frequência, timbre e intensidade manifestam-se num intervalo de tempo que pode ser *longo* ou *durativo*, *breve* ou *pontual*. Assim, do ponto de vista do ritmo e do tempo, o movimento dos dados sonoros gera a ocorrência das pulsações regulares ou irregulares e dos gêneros determinados pela reiteração de certos acentos e frases rítmicas. Desse mesmo ponto de vista, interessam-nos também os aspectos melódicos e harmônicos, que são determinados não somente pelas frequências, mas também pela duração dessas frequências.

Em São Jorge, a pulsação e o motivo rítmico que determinam o gênero, logo de início são estabelecidos no arranjo de base pelas frequências baixas do contrabaixo elétrico. O motivo do baixo é executado na pulsação de 126 batidas por minuto (bpm), motivo que se repete a cada unidade de quatro tempos, sendo, portanto, realizado no enquadramento do compasso 4/4.

Gostaríamos de sugerir uma outra forma de notação, já que o trabalho não deve se destinar exclusivamente a músicos com conhecimento de escrita tradicional. Se o que nos interessa é a relação entre as durações, uma outra forma de transcrição pode ser pensada.

Nas primeiras lições de “Treinamento Elementar para Músicos”, de Paul Hindemith (P. Hindemith, 1988:3) os pulsos e as durações são transcritas na forma de barras que marcam os tempos musicais e acima das barras são demarcadas as durações dos sons a

serem emitidos. Na representação abaixo, a numeração marca as unidades de tempo enquanto que a barra horizontal descreve um som que possui duração de uma unidade de tempo:

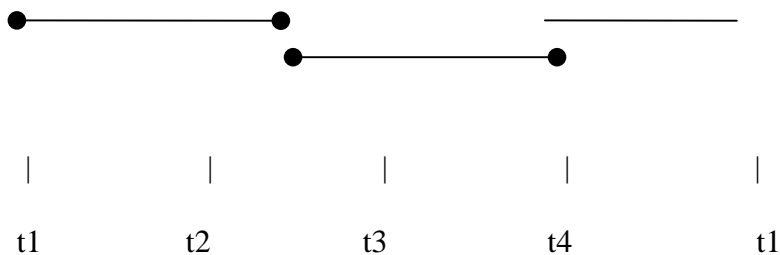


Neste outro exemplo, temos a representação, na barra horizontal, de um som que duram três tempos:



Também em “Jazz Composer Companion” (G. Goldstein) a relação entre duração de tempo e extensão de um segmento de linha visual é amplamente sumida e pode, de fato, ajudar-nos a melhor visualizar as relações rítmicas.

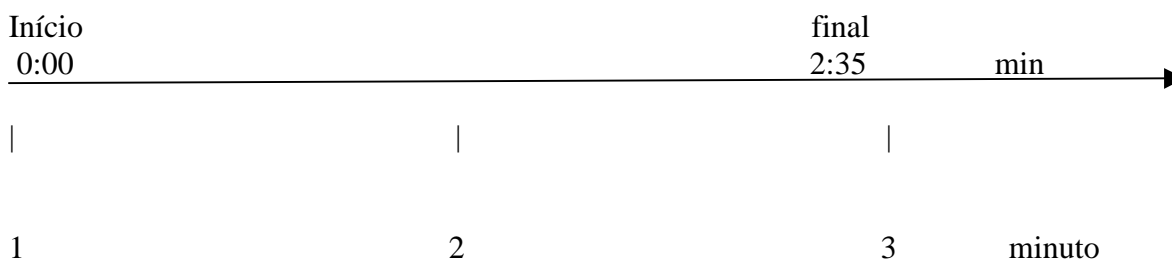
Podemos, assim, transcrever a linha do baixo de São Jorge não somente com os valores musicais de semínima e colcheia, mas também na disposição acima indicada:



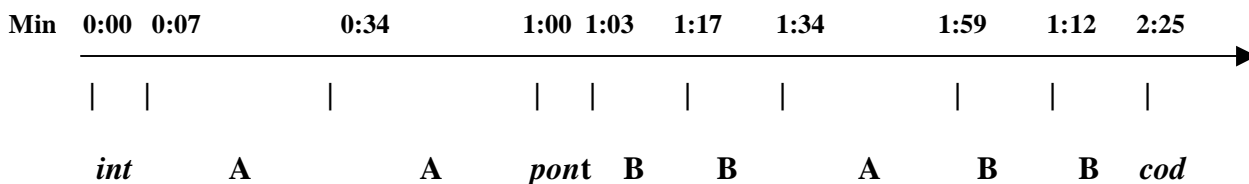
A distinção dos segmentos em t1, t2, t3 e t4 serve para marcar os quatro tempos do compasso. Cada uma das marcas no segmento horizontal determina uma nova entrada do som, um novo ataque sonoro. O primeiro som tem, portanto, a duração de uma unidade e meia de tempo, assim como segundo som. O terceiro som possui a duração de uma unidade

de tempo. A forma configura um motivo rítmico que se repete a cada quatro tempos, sempre em t1.

São Jorge é definido pelo pulso cuja unidade de tempo é dada pelo valor da semínima (). A notação acima apresentada além de nos fornecer uma idéia mais clara das durações, também permite que outros valores sejam assumidos como unidades temporais. Não é somente a semínima que podemos assumir como unidade de tempo, mas também a mínima, a colcheia, etc. Mais do que isso, podemos admitir como unidade de tempo o *minuto*, o que nos ajudaria a verificar a disposição e a relação durativa entre todas as partes de um dado tema musical. Observando as partes e sessões de São Jorge e assumindo o minuto como unidade de tempo, encontramos a seguinte disposição do tema:



Como exemplo, a distribuição das sessões contrastantes do tema pode ser resumida na figura abaixo:



Introdução de São Jorge

Não nos cabe agora analisar as relações durativas entre as sessões do tema, mas sim, a linha do baixo elétrico. O desenho do baixo, que se repete a cada quatro tempos, determina não somente a continuidade do pulso, mas também o gênero do *baião* lento definido pela reiteração de seu padrão rítmico. A opção do arranjo, durante a introdução e a primeira parte do tema é pela *continuidade* e, portanto, *durativo*. O valor rítmico definido é *extenso*, cuja constância e previsibilidade promove um *sentido de relaxamento*.

Os valores de *continuidade*, *duratividade*, *extensividade* e *relaxamento* são definidos pela Teoria Semiótica Tensiva, que nos parece ideal para a análise da música, e que pode ser muito bem compreendida como relação de tensão e relaxamento entre os diversos dados sonoros.

Contra-baixo elétrico na introdução e primeira parte

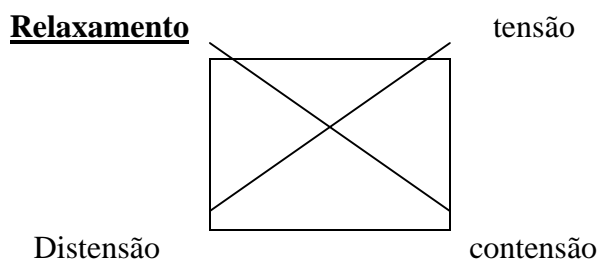
continuação da continuação

duratividade

extensividade

relaxamento

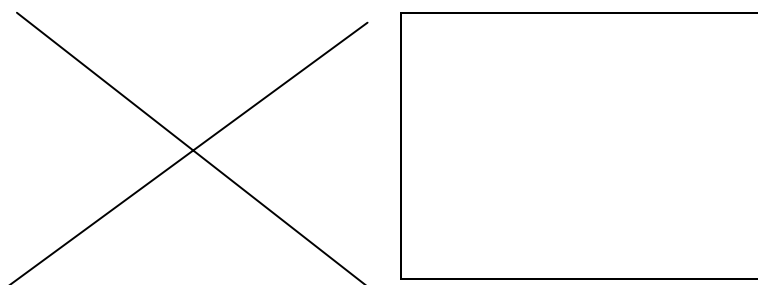
O sentido musical é afirmado na verificação da *continuidade* e *reiteração* do motivo do rítmico executado pelo baixo elétrico. A repetição do padrão instaura um valor *extenso* e *durativo* no tempo. O efeito de sentido é o de *relaxamento*. No quadrado semiótico que relaciona os diferentes estados tensivos, dizemos que há a afirmação do relaxamento:



O relaxamento, segundo a semiótica, é dado pela duração no tempo, a *extensão*, de certos valores musicais e, dito de outra forma, é o efeito criado pela *continuação da continuação* dos valores reiterados. No quadrado semiótico, que relaciona valores de continuidade, a sessão do tema que analisamos corresponde à afirmação do termo “*continuação da continuação*” da categoria semiótica e fundamental:

Continuação da continuação

Continuação da parada



Parada da parada

Parada da continuação

Podemos resumir a parte da música onde há a continuação do baixo como: *durativo, extenso, relaxado*, sustentado na *continuação da continuação*.

Em relação à música popular, a continuidade analisada em São Jorge, até o momento, é de certa forma redundante, já que os mesmos valores seriam, certamente, verificados numa possível análise dos baiões de Luiz Gonzaga ou dos sambas de Adoniran Barbosa, todos sustentados na continuação da continuação de seus motivos rítmicos e melódicos, tão característicos dos gêneros baião e samba, que enquadram a obra dos autores.

Mas a continuidade de Hermeto Paschoal, observada em São Jorge, cria um efeito de surpresa em relação ao todo de sua obra, fortemente descontínua, não-linear, feita de muitas mudanças de variações, que deve ser comentado. Já mostramos, na apresentação da música de Hermeto, como a manipulação e transformação incessante dos elementos musicais fazem a música do compositor: mudanças de andamento, mudanças bruscas de compassos, compassos não convencionais e conduções descontínuas de motivos que nunca se repetem nos arranjos de acompanhamento.

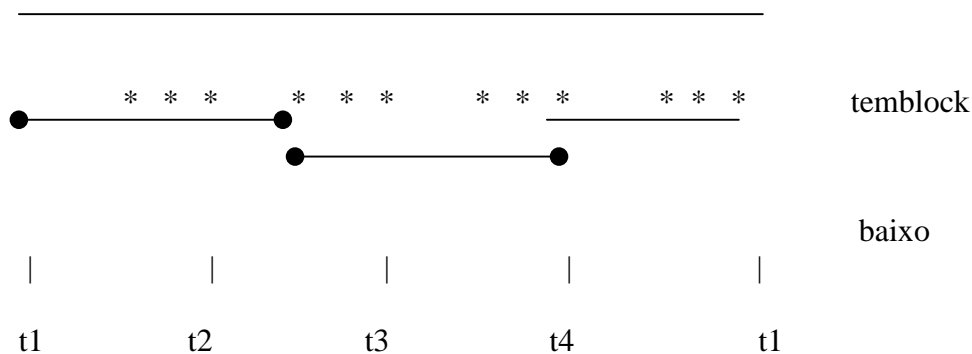
A continuidade de São Jorge pode ser compreendida como a descontinuidade, o efeito surpresa, dentro do experimentalismo contínuo de sua obra. Se os ritmos são fortemente marcados pela descontinuidade, pela tensão, pelo um intenso, ou seja, se em relação ao conjunto de suas composições esses são os valores reiterados e contínuos, São Jorge contrasta com tudo isso, e nos surpreende. Na relação com toda sua obra, São Jorge situa-se na afirmação da *parada continuação*, na *contenção*.

Parece misterioso afirmarmos o *relaxamento* na estranha música de Hermeto Paschoal, quando normalmente tantas mudanças e surpresas são dispostas. No entanto, para quem houve Hermeto, já é esperado que ele assuste e surpreenda. Não sendo, portanto, surpreendente que ele nos surpreenda, então deve nascer a simplicidade rítmica e harmônica, a continuidade da composição São Jorge. Se esperamos a *surpresa tensa* em mais uma composição, Hermeto surpreende oferecendo a *espera relaxada*. É essa sua música.

Subdivisões Rítmicas

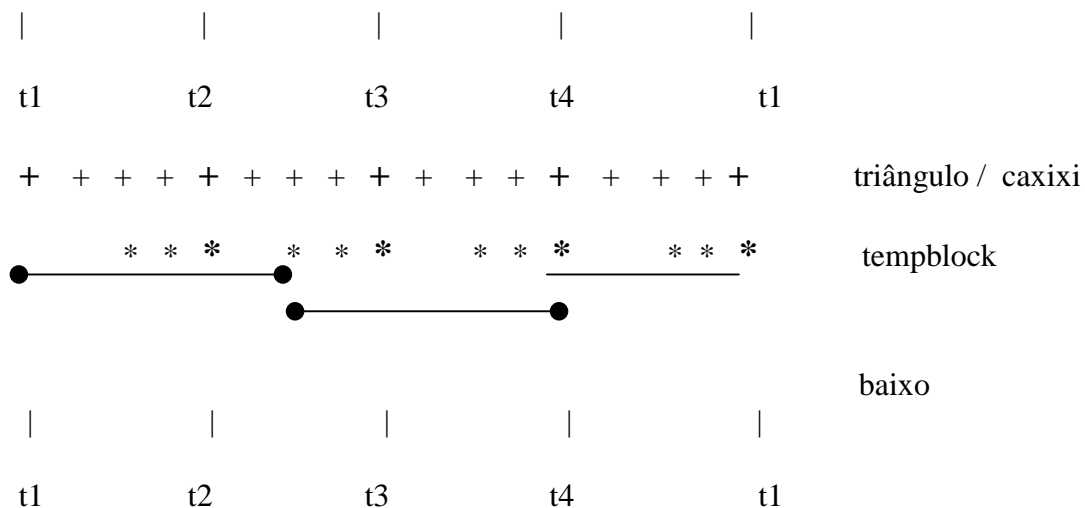
Continuemos a análise da base rítmica do arranjo. Na cronometragem do CD em 0:20 min, temos subdivisões rítmicas executadas em sons de madeira, podendo ser temblocks ou cocos, que imitam os sons dos cascos dos cavalos galopando. O tema reaparece sempre num mesmo trecho da linha melódica e é musicalmente descrito como:

Encontramos uma melhor visualização da relação entre desenho rítmico do baixo elétrico e a madeira na representação dos eixos horizontais abaixo descritos:



O que encontramos no som da madeira é um acréscimo da subdivisão rítmica, que tal como a frase do grave do baixo, é reiterativa e constante. À linha do baixo, claramente alongada no tempo, com intervalo temporal durativo quando comparada à linha do tempblock, serão acrescentadas novas subdivisões executadas pelo som metálico do triângulo ou pela sonoridade difusa dos caxixis.

O triângulo entra na cronometragem 1:03min., subdividindo a unidade de tempo em semicolcheias:



As subdivisões executadas sobre a linha do baixo obedecem aos mesmos princípios de *continuidade*, já que se tratam de motivos que se repetem. O acréscimo dos sinais sonoros, repetidos em intervalos sempre menores de tempo, confere, porém, um efeito de sentido de aceleração, transformando, gradualmente, a tensão de toda a composição. Assim,

observamos, na questão do ritmo, um acréscimo sempre crescente de instrumentos e subdivisões rítmicas ao longo da música.

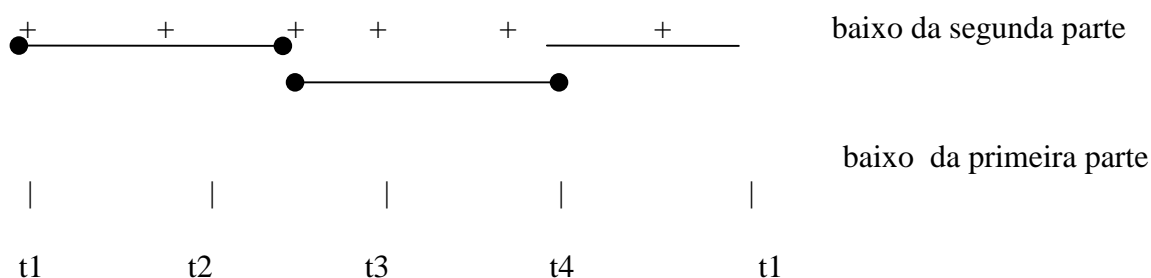
A transformação do ritmo, do tempo expandido para o tempo concentrado, da desaceleração do baixo para a aceleração do tempblock, triângulo e caxixi, determina uma certa orientação do desenvolvimento musical, configurando o sentido rítmico do tema São Jorge. Podemos afirmar que detectamos, a partir de uma observação inicial de alguns elementos da base do arranjo, um *percurso do sentido rítmico* que vai do mais *extenso, durativo, desacelerado*, em direção ao *intenso e acelerado*, gerando um acréscimo da tensão rítmica.



Contrastes Rítmicos

Ainda sem avançarmos no estudo da linha melódica, que define muito claramente as partes contrastantes do tema, e nos mantendo na leitura da condução rítmica, podemos perceber uma alteração na linha de condução do baixo, contrastando com a figura ritmo-melódica manifesta até a cronometragem de 1:03min. Nessa cronometragem, que corresponde ao início da segunda parte de São Jorge, há um forte aumento da tensividade, em consequência do aumento da ocorrência dos impulsos sonoros, das subdivisões rítmicas do baixo, do triângulo e também da linha melódica, além de um ligeiro, mas sensível, acréscimo no andamento (134 bpm). A figura rítmica do baixo elétrico passa a ser acelerada e estabelecida no compasso de 2/4:

Confrontada com a linha da primeira parte da peça, observamos esse aumento da aceleração. Vale observar que por aceleração não queremos dizer, necessariamente, aumento da velocidade do pulso. Por aceleração queremos dizer que há um aumento no número de ocorrências sonoras em um mesmo intervalo de tempo. Toda subdivisão implica num efeito de aceleração e aumento da sensação do ritmo.



Se os intervalos entre t_1 , t_2 , t_3 e t_4 são os mesmos em termos de duração temporal, temos que na segunda parte de São Jorge há uma maior incidência de sinais e maior subdivisão, de onde provém o aumento do ritmo e da aceleração:

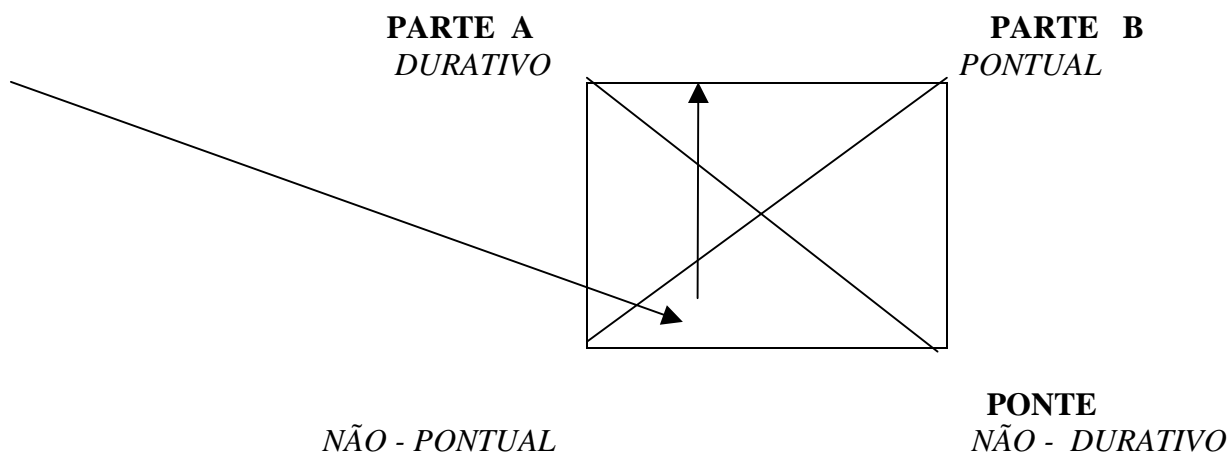


A *aceleração* é observada não somente no arranjo de base, mas, também, na linha melódica. Se a melodia é formada de freqüências e durações, observamos que as freqüências são todas *durativas* na breve introdução e na primeira parte, em relação à brevidade das freqüências da segunda parte. Na primeira parte da música, ou parte A, como assim também podemos chamar, há a predominância de colcheias, semínimas e semínimas pontuadas, enquanto que a segunda parte, ou parte B, é construída toda com subdivisões em semicolcheias:

PARTE A

PARTE B

melódica da parte A e nem com a brevidade rítmica da parte B, e podemos verificar o percurso do sentido na disposição do quadrado semiótico:



Ritmo vrs Melodia e Ação vrs Paixão

O pensar num sentido musical nascendo do processo de transformação e contraste entre os dados sonoros, no contraste entre a *duratividade*, identificada como uma predominância do melódico, e a *brevidade*, como predominância do ritmo, nos remete a um novo problema.

Talvez possamos recorrer ao trabalho do professor Luiz Tatit, sobre a semiótica da canção, que verifica os paralelismos entre categorias do plano de expressão musical e categorias do plano de conteúdo na canção popular brasileira, bem como às sugestões de A. V. Pietroforte sobre o conceito de ritmo aplicado à Semiótica.

No sincretismo entre música e palavra na canção popular brasileira, verifica-se que essa relação é *semi-simbólica*, ou seja, verifica-se uma compatibilidade, uma correspondência, entre categorias do plano de expressão e categorias do plano de conteúdo. A letra da canção popular brasileira, ao gerar conteúdos semânticos através de suas letras, ela os gera sobre o plano da expressão musical, na melodia, constituída de altura (frequência) e duração (extensão das vogais e subdivisão e rítmicas).

A semiótica da canção afirma que as relações entre letra e melodia, em cada contorno, e em cada ponto do processo cancional, são relações de tensão, podendo ser

tensões passionais ou tensões temáticas. Em outras palavras, a teoria explica os efeitos de sentido gerados pela relação entre as linguagens verbal e musical, que podem ser passionais ou actanciais.

Passionais, principalmente pelas emissões prolongadas das frequências apoiadas nas vogais, pelas emissões mais agudas de frequências e também pela desaceleração geral do andamento. Tudo isto levando a uma manifestação mais sugestiva, introspectiva, inativa ou contemplativa. Na relação com as frequências e a intensidade, há a recorrência da emissão de frequências mais agudas e mais tensas, bem como de saltos e maiores oscilações da tessitura.

No processo de passionalização, o percurso da canção é modalizado pelo /ser/, e os estados de paixão. É onde encontramos o sujeito emotivo, a subjetividade, o lírico amoroso, localizados nos mais diversos gêneros da MPB. Lembremos todo o repertório desde a modinha imperial, o samba-canção, o bolero, enfim, em praticamente todos os gêneros, o mesmo processo é observado.

Outras características ainda são próprias da canção passional. Os temas melódicos alternam efeitos de previsibilidade e surpresa. Quando os motivos, construídos por graus imediatos da escala vão se desdobrando, por um processo de gradação repetitiva, temos uma diminuição previsível da tensão. Na aceleração, resultante da emissão de um salto intervalar, quando graus imediatos da escala são omitidos, temos o efeito de surpresa e aumento da tensão. Um outro efeito de surpresa e aumento abrupto da tensão são obtidos através das transposições, que aumentam acentuadamente a região da emissão para o agudo, efeito largamente guardado para a segunda partes das canções passionais.

Contrastando com a *passionalização*, há o processo *tematização*, onde as canções temáticas são modalizadas pelo /fazer/. Na canção temática, a letra serve para o cancionista afirmar valores ou construir personagens. Em “O Cancionista” (1996), pg. 23, Tatit enumera uma série de possibilidades que a *tematização* oferece ao compositor de canções, respondendo à sua necessidade de exaltar sua pátria, sua gente, sua música, natureza, produzir gêneros dançantes, etc. Luiz Tatit sintetiza, muito apropriadamente na página 23, a função do *processo de tematização* no fazer cancional: “... Enfim, a tendência à tematização, tanto melódica quanto lingüística, satisfaz as necessidades gerais de materialização (lingüístico melódico) de uma idéia”.

A reiteração dos temas, os assentos e subdivisões rítmicas, a ênfase na segmentação e nas consoantes, junto com a aceleração do andamento, que induzem os impulsos somáticos, convidam o corpo a participar ativamente. E é sobre este convite que o autor cria e o ouvinte participa.

Se na passionalização há investimento na continuidade melódica, na tematização há investimento na segmentação, nos ataques e acentos das consoantes. As tensões não ocorrem sobre as frequências, mas nas acentuações rítmicas e na reiteração de valores melódicos e rítmicos. A insistência nos assentos consonantais e na subdivisão gera impulsos que são somáticos, enquanto que os temas, repetidos, vão apresentando apenas pequenas variações. A afirmação e insistência sobre a divisão e o acento aceleram a canção como um todo. Outras características da canção temática são o uso de refrão e os desdobramentos de temas repetitivos, onde são acrescentadas variações, especialmente na segunda parte das canções. Há na canção temática, portanto, uma estreita relação entre o tema construído pela letra, e o tema melódico construída pela reiteração.

Na canção, temos, portanto, as concentrações, subdivisões, e a aceleração nos convidando à ação. E temos as expansões, continuidades, desacelerações nos convidando à paixão. Estamos diante do fato de que o ritmo determina narratividade, ou seja, que o durativo e o pontual determinem, na narratividade, os modos de ser da paixão e da ação.

Até que ponto as correspondências observadas entre palavra e melodia, palavra e frequência, na canção popular brasileira podem ser válidas na música instrumental brasileira, que tanto parentesco possui com a canção? Esta é a questão que desejamos discutir mais adiante.

Também A. S. Pietroforte, tanto em “Semiótica Visual - Os Percursos do Olhar” (Pietroforte, 2004: 102), quanto nos “Cadernos de Discussão do Centro de Pesquisas Sócio-Semióticas” (2002), discute uma série de questões que envolvem o conceito ritmo e a teoria semiótica. Pietroforte procura uma maneira de aplicar o conceito de ritmo musical também às artes plásticas, com a seguinte pergunta (pg. 313): “Se há um ritmo acelerado e outro desacelerado em uma música, pode-se falar em uma pintura acelerada e em outra desacelerada?”. Comparando duas telas de Mondrian, “Composição com traços cinzentos” e “Composição com dois traços”, ele sugere (pg. 314):

“Concebida duração musical na forma de uma curva melódica contínua, o ritmo pode ser concebido como marcações tônicas sobre essa curva. Essa continuidade, por sua vez, pode ser entendida como uma extensão sobre a qual acentuações tônicas são aplicadas. No entanto, como estamos trabalhando com relações, aplicar acentuações quer dizer aplicar a categoria da tonicidade *tônico vs. átono*, pois é ela que estabelece a forma na qual os acentos podem ser sentidos em relação a essa extensão. Assim, quanto mais acentos tônicos, mais marcações, portanto, mais ritmo, o que deixa para a melodia pouca duração durante aquele ritmo. Contrariamente, quanto menos ritmo, mais duração melódica.

Se a extensão, com suas marcações tônicas, é da ordem do tempo, sua realização é uma duração, no entanto, se é da ordem de espaço, é uma localização. Ora, aplicando a categoria da tonicidade em um espaço bidimensionado, com uma tela, quanto mais marcações na extensão da tela, mais ritmo. Contrariamente, quanto menos ritmo, mais "melodia". Desse modo, a tela “Composição com traços cinzentos” tem mais ritmo que a “Composição com dois traços” que, de acordo com essas considerações, é mais “melódica”. Colocadas lado a lado, como fizemos acima, nota-se uma desaceleração do modo de compor da “Composição com traços cinzentos” para “Composição com dois traços” e, contrariamente, uma aceleração desta para aquela. Assim, “Composição com traços cinzentos” é uma tela acelerada e “Composição com dois traços”, desacelerada.”

As sugestões da página 316 são especialmente interessantes para o desenvolvimento de nossa análise, que pergunta sobre a relação entre ritmo, ação e paixão:

“Assim, pode-se considerar a paixão como a extensão sobre a qual as ações são pontuadas, como a melodia e seu ritmo e o espaço da tela e

seus pontos. Desse modo, a tonicidade, com seus acentos tônicos, marcam ações que deixam entrever as paixões que as motivam a acontecer.

Ora, se a tonicidade está sendo observada em termos de ação e paixão, sua aplicação está sendo feita no nível narrativo do percurso gerativo do sentido, o que responde a mais uma de nossas questões. Quanto a seus efeitos de sentido, decorre que quanto mais ação, ou seja, quanto mais programas narrativos de uso subordinados ao programa de base, mais aceleração, ou seja, mais ritmo. Contrariamente, quanto menos programas de uso, menos acelerado, portanto, mais propício para manifestações passionais.”.

Sincretismo entre Música e Palavra em São Jorge

Embora os comentários sobre o ritmo nas duas telas abstratas de Mondrian sejam importantes para nossa análise da música instrumental, também abstrata, observamos que *São Jorge* não possui a mesma abstração das duas telas. A composição *São Jorge* trata-se de um caso especial, porque há um texto verbal de fundo, a fala do pai de Hermeto, que faz algum sentido. Haverá alguma relação entre valores da categoria rítmica e as palavras do pai de Hermeto Paschoal pronunciadas atrás dos timbres, harmonias e melodias de *São Jorge*? Ou, mais além, que sentido faz a fala do pai de Hermeto na composição *São Jorge*?

A composição não se trata, simplesmente, de um fundo musical para a voz falada, já que essa se encontra, em relação ao tema melódico e ao conjunto do acompanhamento, afastada, em volume mais baixo, chegando a ser de difícil compreensão. Do que se trata, então?

Transcrevemos, abaixo, o texto do pai de Hermeto Paschoal:

Pois é...

E eu boto a carga, a roupa, toda terra que quero.

Agora...

Não vendo lê barato não

Só vendo caro.

Ta bom..
Agora...
Quando tanjo minha tangida que é boa
Que é essa: alô! Ei! Alô! Ei!
Pronto...
Essa é carrera
Com as carga já vai embora
Nunca esqueço. Num posso esquecer.
Eh! Meu Faísca num bota a cela.
Não tem boi que corra mais que vinte e cinco braça.
Eu pego. Derrubo
Esse não tem preço.
Não tem preço, não.
Hei!!
Aí saio correndo, galopando
Galopiando. É a carrera da nossaa.
Éisso..Toca,corre..
É uns cavalo ligeiro..
Pra pegar boi. Derrubar mesmo.
Num é esses cansado.
Só vendo por um monte de preço.
Não por menos.
Ninguém me comove.
O cavalo é bom! Eu trato bem!
Eh! Eh! Alô!
O cavalo ta danado de ligeiro.

A fala trata do laço afetivo do sertanejo com seu cavalo. A relação de conjunção eufórica entre cavaleiro e cavalo é evidente na descrição do valor que tem “Faísca” e de toda sua serventia: " não tem preço ".

Na introdução do tema, no início da gravação, ouvimos a imitação dos sons de cavalos, a *enunciação enunciada* que a forma dos sons dos animais presentifica. Se, num

momento, o texto do sertanejo fala de seu afeto por Faísca, num outro momento, fala da eficiência e velocidade do cavalo, da sua grande qualidade ao transportar mantimentos e da qualidade do seu galope na perseguição da boiada. Haverá alguma relação entre a forma musical, os contrastes de duração e ritmo entre as partes A e B do tema, e os conteúdos da fala do pai de Hermeto?

A afirmação das *durações* e das *desacelerações* na parte A parece mais adequada a expressar estados de alma, paixões, a relação afetiva entre cavaleiro e cavalo. Se a conjunção entre os dois é eufórica, ou seja, uma conjunção desejada e relaxada, cujo estado de ser é o de satisfação, de que forma é expresso musicalmente tal estado conjuntivo? Será que a resposta a esta questão particular em São Jorge poderia ser assumida como identidade, ou como relação arbitrária e motivada, de toda a obra de Hermeto Paschoal?

Se a parte A é mais afetiva e passional, a parte B, com ritmo mais intenso, brevidade e subdivisão das frequências, parece imitar o galope do cavalo, ou sua disparada atrás da boiada. Os dados sonoros acelerados criam um efeito de sentido de ação, na imitação do galope.

Primeira Parte

Segunda Parte

Paixão, Afeto

Ação, Movimento

A fala do sertanejo, no fundo, esclarece o nome do tema, que surge como uma verdadeira homenagem do compositor ao seu pai. Hermeto afirma a identidade, ou pelo menos o parentesco, de seu pai com São Jorge. Seu pai torna-se um santo, o santo guerreiro montado em seu cavalo. A identidade é eufórica e a música é, evidentemente, alegre, reiterando a identidade. A questão é verificarmos a relação entre os valores musicais assumidos e a conjunção eufórica do pai idêntico ao santo, ou ao menos próximo do guerreiro sobre seu cavalo. Será que a continuidade dos temas rítmicos, onde o sentido de identidade também se manifesta na reiteração dos temas, é suficiente para afirmar um estado de conjunção eufórica, ou será que necessitamos ainda analisar melodia e harmonia e timbre?

Lembrando os valores e rítmicos identificados com a *duratividade*, a *continuidade*, a *extensividade* e a *identidade*, determinando o efeito de *relaxamento* pela repetição dos

temas do baixo e instrumentos de percussão, nos perguntamos de que forma esses valores se relacionam com o texto falado?

É difícil imaginar algum outro criador acrescentando à belíssima composição e ao arranjo de *São Jorge* toda aquela fala. A fala do fundo é o próprio enigma de Hermeto que procuramos decifrar. A fala no fundo é de um grande atrevimento, é o próprio “hermetismo” ao qual já nos referimos anteriormente.

Toda a continuidade observada na composição é desafiada pela descontinuidade do texto falado. Se o arranjo de ritmo é formado de células que se repetem, o ritmo da fala é aleatório, não possui forma rítmica definida e nem sequer se enquadra numa pulsação básica. Se os compassos, temas rítmicos, harmônicos, e a própria melodia, são todos simétricos, com formas bem delineadas, a fala é totalmente assimétrica, sem forma rítmica definida.

O forte contraste entre a continuidade da música e a descontinuidade do texto falado é geradora de tensão e estranhamento próprios da música de Hermeto Paschoal. Uma vez verificadas as relações entre ritmo e palavra, o que poderíamos dizer das relações entre a fala e os timbres, as harmonias e a melodia? Que espécies de tensões são produzidas?

Antes de encerrarmos a análise dos aspectos durativos, chamamos a atenção para a uma outra manipulação recorrente em Hermeto Paschoal, operando sobre a velocidade de pulsação rítmica. O tema é acelerado com sensível acréscimo do andamento musical a partir da cronometragem de 2:20 min., no final da gravação. O efeito de sentido é de aumento da tensão e euforia, que resulta, normalmente, das transformações de andamento, da desaceleração para a aceleração. A tensão rítmica, provocada pelo acréscimo sucessivo de subdivisões, é culminada, no final da música, pela aceleração do andamento, atingindo o clímax rítmico tensivo. Tais recursos, recorrentes na música de Hermeto Paschoal, explicam, do ponto de vista do ritmo, todo o efeito de excitação e euforia criadas em suas músicas.

3.2 - Aspectos de Freqüência

Se a continuidade do ritmo assegura a identidade do gênero, o baião lento, a repetição das figuras rítmicas que constroem a melodia, a recorrência dos intervalos

melódicos e a simetria das frases musicais, asseguram uma certa previsibilidade na composição melódica e conseqüente efeito de relaxamento.

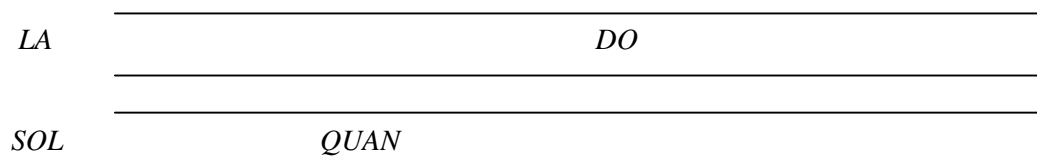
O tema melódico de *São Jorge* é composto sobre escala maior de Ré Maior e permanece fiel às notas da escala, sem a utilização de notas estranhas a ela, sem a utilização de cromatismos ou modulações. Os intervalos, as divisões rítmicas da melodia, a simetria e a persistência da escala, colocam *São Jorge* em proximidade e parentesco com a tradição da música popular brasileira. Na composição, encontramos Hermeto Paschoal no diálogo com suas raízes brasileiras, afirmando a identidade com os gêneros e estilos tradicionais. Mas será que mesmo na afirmação dos valores musicais da tradição podemos encontrar, como encontramos no tema que estudamos, uma marca que seja pertencente a um estilo próprio de Hermeto Paschoal, que percorresse toda tal obra? Devemos nos aproximar mais da composição da melodia para melhor examinar seu entalhe e sua forma.

Conforme já sugerido, devemos procurar uma forma de descrição que não sirva somente a músicos com formação em leitura e escrita musicais. Por isso, adotamos uma maneira de descrever a música capaz de mostrar mais claramente os contornos da melodia, seus intervalos, saltos, escalas, durações.

No estudo da semiótica da canção popular realizada por Luiz Tatit, uma forma original de expor as palavras das letras nas suas relações intervalares de frequência é amplamente utilizada. A disposição permite a visualização os contornos melódicos, saltos, escalas, progressões. No livro "O cancionista" (Tatit,96:152), é analisado o baião "Asa Branca", que podemos usar como exemplo da diagramação melódica:

RÉ	A TER
DO SI	<i>LHEI</i> RA AR DEN DO
LA	<i>DO</i>
SOL	<i>QUAN</i>

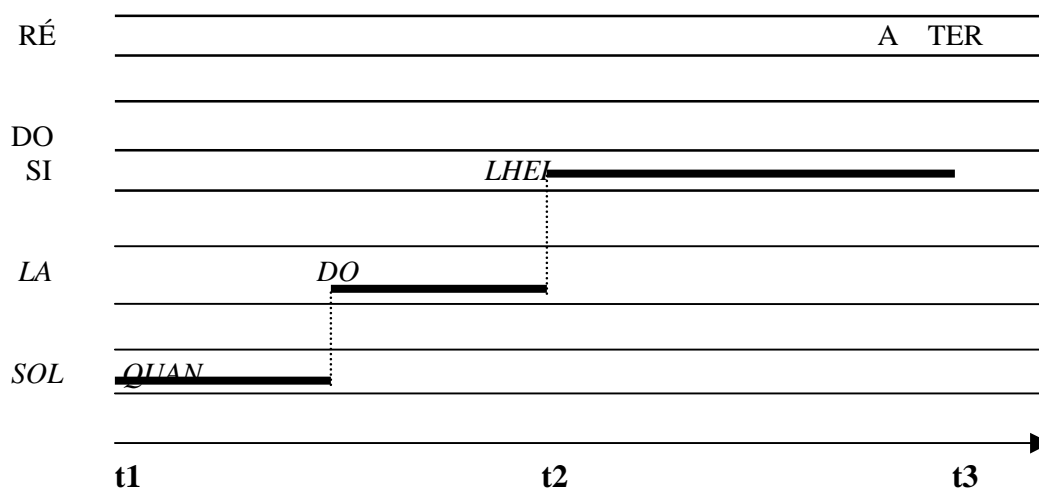
Nesta formulação, cada espaço entre as linhas corresponde à frequência entoada de uma dada palavra, ou sílaba. A distância entre um espaço outro é de meio tom, o menor intervalo dentro do sistema escalar da cultura musical brasileira e ocidental. No exemplo de Asa Branca, a distância intervalar entre as duas frequências entoadas na primeira palavra da canção é de um tom:



A descrição da melodia apresentada não se preocupa com a frequência exata de cada uma das sílabas ou palavras, porque cada intérprete pode apresentá-la numa tonalidade distinta. Aqui, o que nos interessa são as relações intervalares e as curvas, ou linhas, decorrentes. Para nosso estudo, a notação utilizada possui um problema que é o fato de excluir a duração temporal, aspecto sonoro fundamental presente em cada uma das frequências sustentada nas vogais das palavras. Nossa análise de música instrumental necessita desse parâmetro temporal.

Propomos, como forma de apresentação da melodia, um sistema próximo ao utilizado por Luiz Tatit, mas que possa ser mais bem aproveitado para análise de música instrumental. Uma vez que as frequências possuem duração e que a melodia pode ser definida como frequências movendo-se no tempo, podemos construir um eixo horizontal distribuem a duração de cada frequência, conforme a unidade de tempo assumida como referência. Nada há de original na proposta, utilizada em várias escolas de música, podendo ser encontrada em trabalhos como “Jazz Composer’s Companion”, de G. Goldstein (Goldstein).

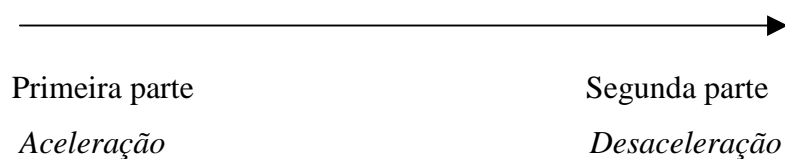
Em asa Branca, temos a semínima como unidade de tempo assumida, mas podemos também grafar, no eixo horizontal, as subdivisões da semínima recorrentes no tema:



Na representação acima, podemos melhor visualizar as durações temporais de cada freqüência, bem como as distâncias, saltos e proximidades entre as freqüências. Conseqüentemente, podemos analisar os processos fundamentais na construção do sentido, como as acelerações, desacelerações, extensividades e intensividades, distinguidos pela Teoria Semiótica Tensiva. Dessa forma devemos verificar a distribuição dos valores tensivos, bem como a relação entre as partes A e B da composição:

Estudo das freqüências na Parte A

O dado mais contrastante, a transformação mais evidente, está na relação entre a primeira e a segunda parte da melodia que, conforme já observado anteriormente, o sentido musical se dá, conforme a orientação da transformação do ritmo, da desaceleração para a aceleração. As durações, notas mais longas da primeira parte, são substituídas pelas brevidades das freqüências da segunda parte, com o conseqüente aumento das subdivisões.



A afirmação dos valores durativos das freqüências na primeira parte possui correspondência com conteúdos passionais, com estados de alma implicados nas relações juntivas de sujeito e objeto. No caso, sujeito na figura do o sertanejo, e objeto na figura de seu cavalo. Podemos afirmar a relação entre a duração das freqüências e os conteúdos passionais, quando consideramos a teoria de Luiz Tatit sobre as correspondências encontradas entre melodia e letra na canção popular brasileira, conforme discutido anteriormente, e que as correspondências podem ser consideradas, em função da grande proximidade entre a forma musical de *São Jorge* e as formas que constituem os temas populares de canção.

A segunda parte, com a afirmação dos valores rítmicos, da aceleração e da subdivisão, a correspondência se dá com valores actanciais, ou seja, o ritmo simula, ou imita uma ação. No caso é o galope do cavalo Faísca a perseguir a boiada.

Mais do que os valores rítmicos implicados, o que nos interessa, no momento, ainda em relação às duas partes do tema, são os intervalos e as linhas melódicas definidas pela distribuição das freqüências. Podemos flagrar, de imediato, as diferenças entre as recorrências intervalares das duas partes.

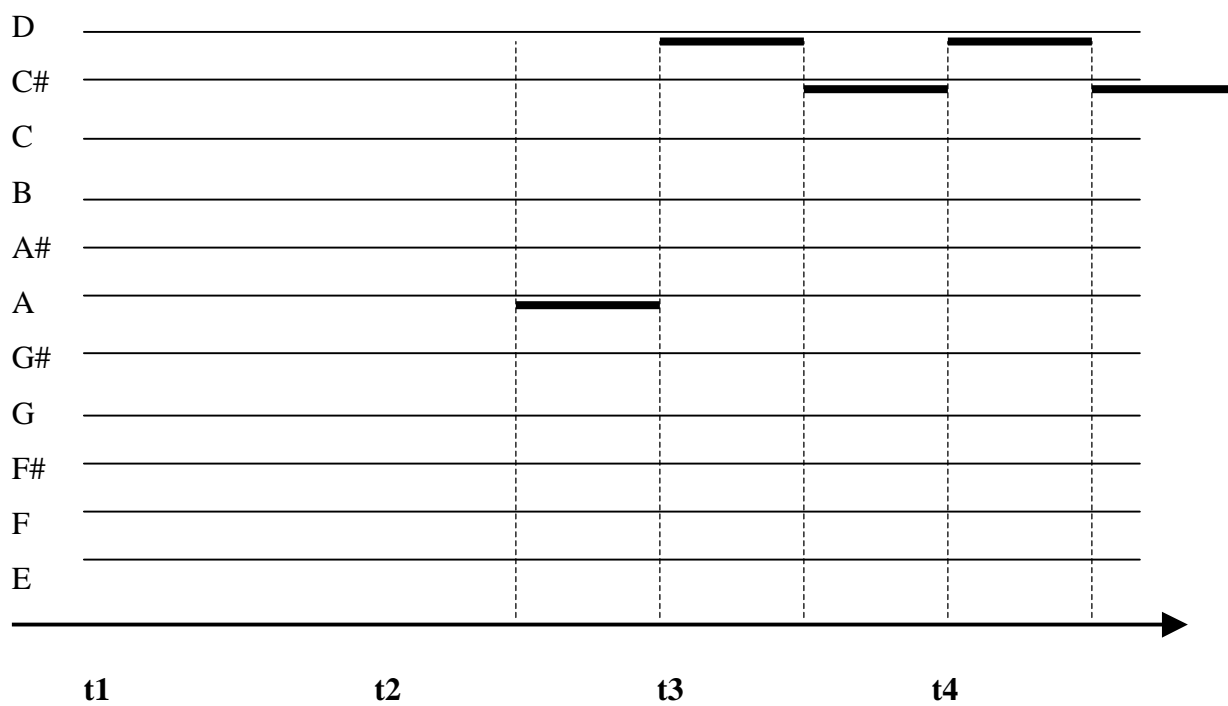
Analisando as melodias, somente sob o aspecto freqüencial, e não rítmico, observamos que a distribuição dos tons e dos intervalos de freqüência se dá, na sucessão temporal, de forma tal que a distância entre uma freqüência e outra freqüência pode ser muito aproximada ou muito afastada. Na cultura musical ocidental, a menor distância entre uma freqüência e outra é de meio tom, sendo que as escalas, os arpejos e os intervalos musicais são construídos da distribuição dos semitons e dos tons. Um tema melódico é criado na seleção das medidas intervalares que delineiam as escalas, os arpejos, os saltos freqüenciais e as ornamentações.

É também sob esse aspecto que as diferenças são contrastantes entre as partes A e B de *São Jorge*. Enquanto que na melodia da parte A estão presentes os arpejos e os saltos, os intervalos maiores, fator principal no delineamento melódico desta sessão, o tema melódico da parte B é feito, fundamentalmente, sobre graus conjuntos da escala.

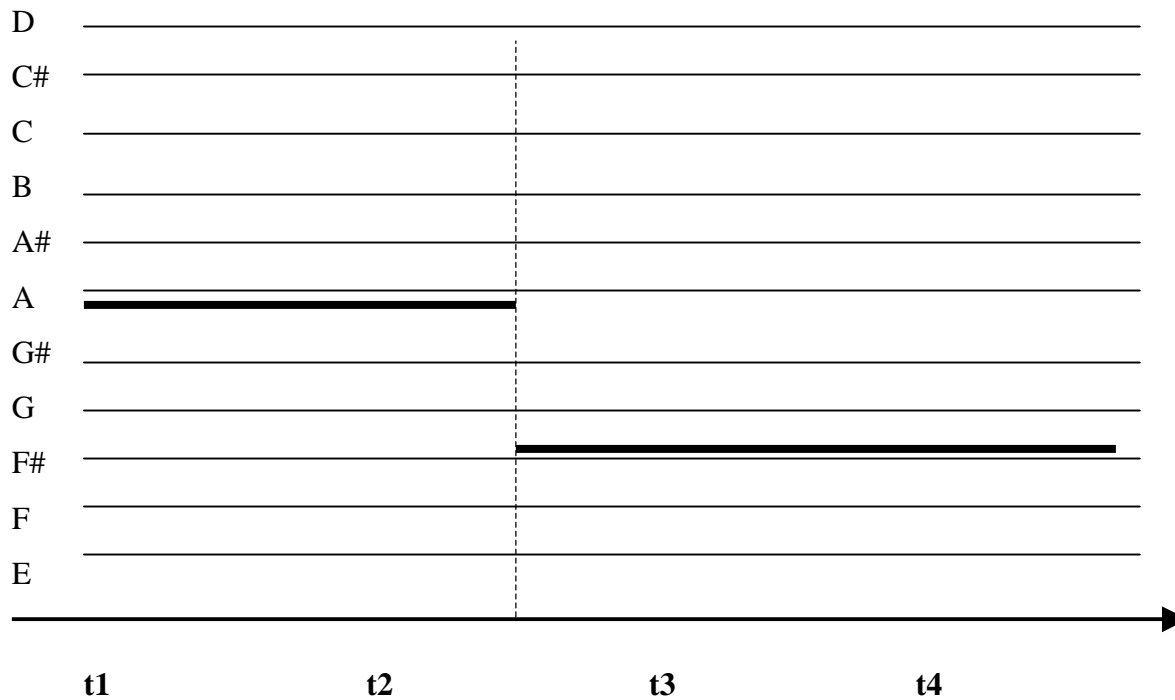
Como podemos notar na transcrição da primeira parte de São Jorge, a primeira frase é composta pelas notas Lá, Ré, Do, Ré, Do e Fá#. A frase é iniciada com um salto ascendente, realizado no intervalo de quarta justa, da nota Lá para o Ré. Na seqüência deste

salto inicial, a frase é desenvolvida na forma de uma bordadura, entre as notas, Ré, Do, Ré e Do, finalizando com salto diz terça menor descendente entre as notas Lá e Fa#.

Primeiro Compasso – Parte A



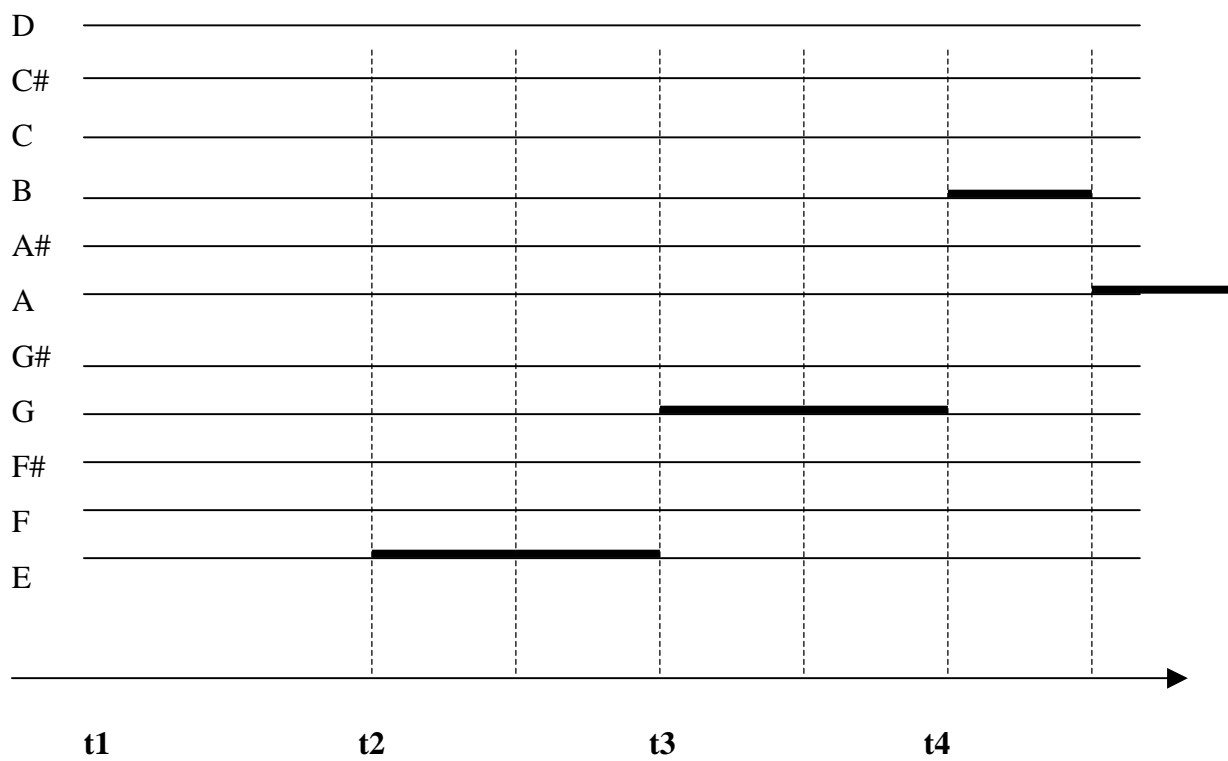
Segundo Compasso – Parte A



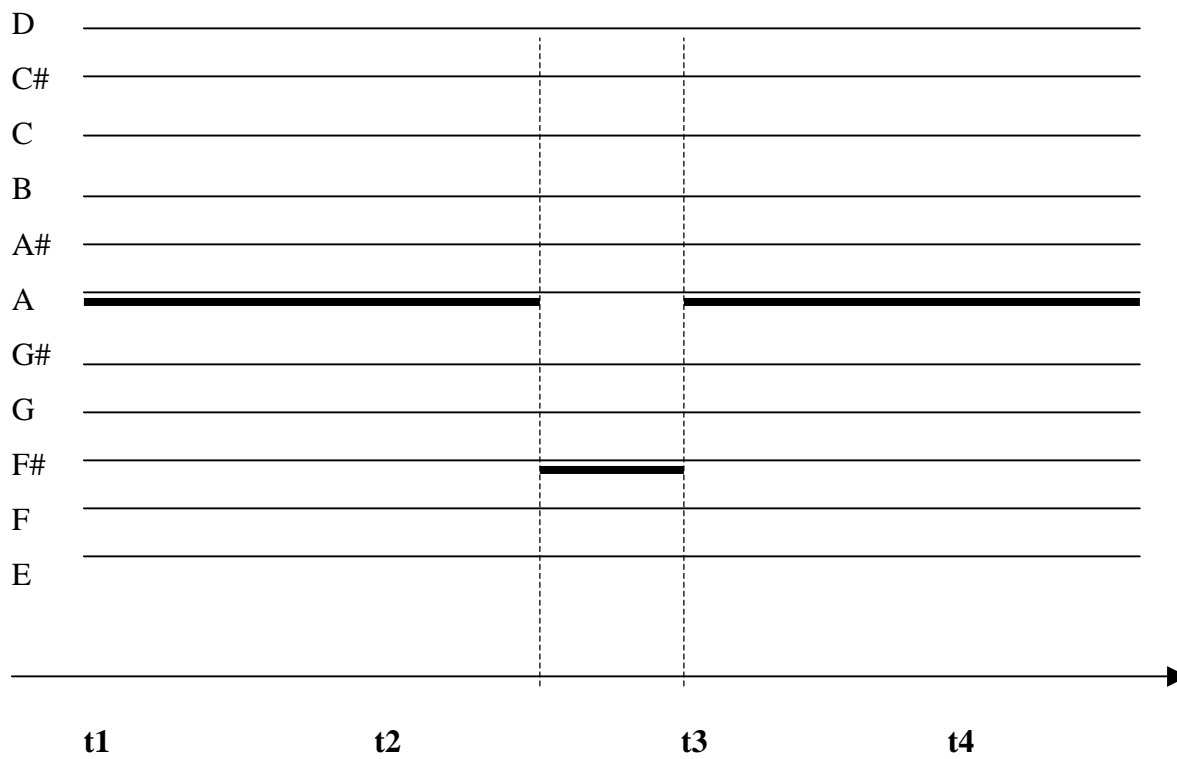
A segunda frase aparece como uma resposta à primeira e é construída com intervalos de terça maior e terça menor, com as notas Mi, Mi, Sol, Sol, Si, La, Fa# e Lá.

desenhar a partitura e o gráfico

Terceiro Compasso – Parte A



Quarto Compasso – Parte A



A forte presença do motivo que inicia o tema de *São Jorge*, o salto de quarta, e a predominância dos intervalos de terça na primeira parte, contrastam com os graus conjuntos, de tom e semitom, que fazem a segunda parte.

Para a teoria semiótica da canção, as diferentes distribuições de tons e frequências determinam graus distintos de tensão. A tensividade, na frase musical criada sobre graus conjuntos da escala, difere da tensividade da frase construída por saltos, os maiores intervalos. Se nas escalas há uma certa previsibilidade na sucessão dos tons, promovendo o maior relaxamento, os saltos criam um efeito surpresa, aumentando a tensão. Um grande intervalo corresponde a um efeito de *aceleração*, na medida em que partindo-se de uma frequência, deve-se chegar à frequência seguinte rapidamente, omitindo as notas da escala que se encontram entre essas duas frequências. Nas melodias construídas sobre os graus conjuntos da escala, por sua vez, o efeito é de *desaceleração*, uma vez que a melodia, partindo de uma frequência inicial, alcança, lentamente, a nota final a qual se destina.

A semiótica da canção tem verificado, na relação entre melodia e poesia na MPB, que as canções passionais, aquelas que expressam estados disjuntos entre sujeito e objeto de valor, são caracterizadas pela presença recorrente de saltos intervalares. Será que essa prerrogativa é válida na composição que analisamos, quando mais lembramos que deve haver uma correspondência entre a composição e todo o arranjo instrumental, feitos da melodia, ritmo, harmonia, timbres, intensidades, e o texto falado pelo pai de Hermeto?

Muito embora diferentes intervalos musicais criem variados graus tensivos, uma vez que a música trata-se de uma manifestação que resulta do encontro entre várias qualidades sonoras, a tensão gerada num salto de frequência depende da interrelação deste evento com os demais elementos, como ritmo, o timbre e as outras frequências somadas na simultaneidade, ou sincronicidade. O salto da nota Lá para a nota Ré, começando a primeira frase, apesar do valor intensivo e acelerado, guarda uma forte correspondência com as outras frequências que soam na simultaneidade. As outras frequências formam o acorde que sustenta a primeira parte, constituído das notas Ré, Fa# e La, sendo, portanto, um acorde de ré maior.

A relação sincrônica entre as frequências da melodia e da harmonia é completamente *consonante*, já que as notas La e Ré da melodia estão também presentes nos

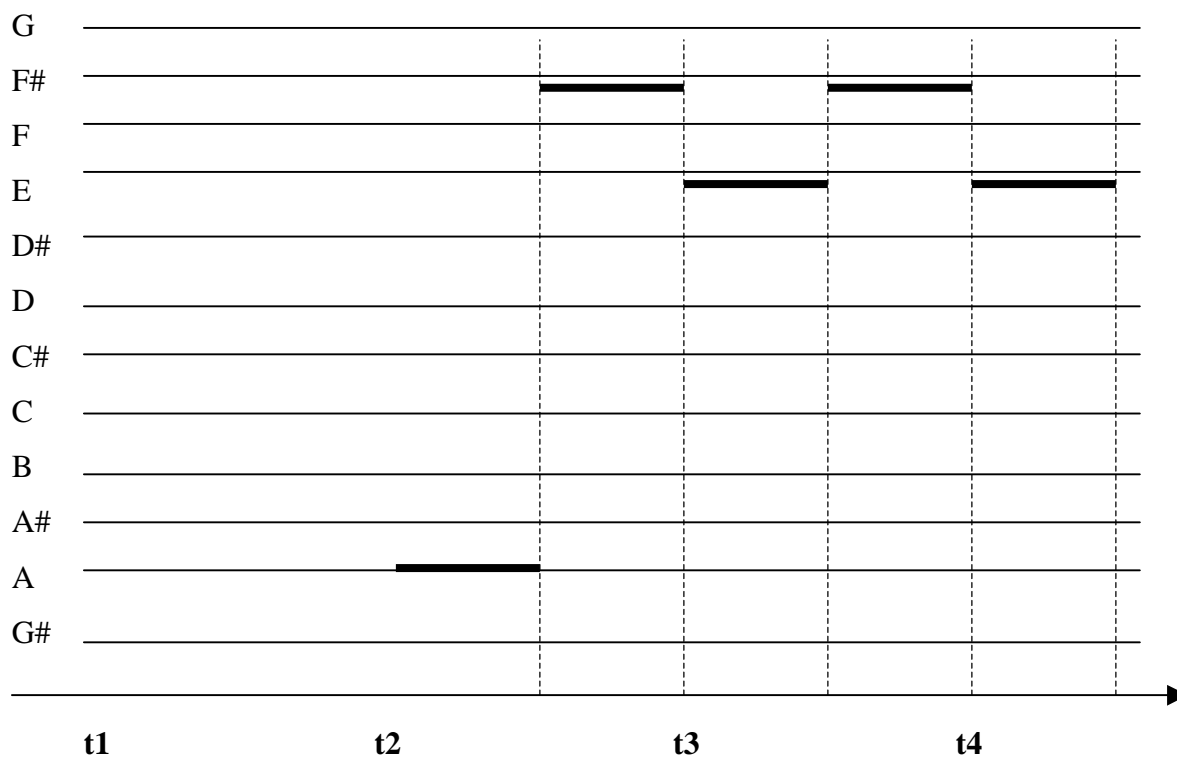
acordes. Na repetição e a concordância entre notas que soam na sincronicidade é criada o efeito de *relaxamento*. Para determinarmos, sob o ponto de vista semiótico, os diferentes graus de tensão resultantes da relação entre tema melódico e demais frequências, somente pode nos dizer um estudo muito mais aprofundado.

Assim, a predominância do *relaxamento* na primeira parte, deve-se muito mais às repetições das mesmas frequências que estão na melodia e na harmonia, do que o efeito de tensão decorrente de execução de um intervalo maior que tom ou semitom. Vale lembrar que outros elementos contribuem para o efeito de relaxamento, como os tempos longos e desacelerados das frequências, a construção dos temas rítmicos reiterativos na base do acompanhamento, a linha do baixo repetitiva, tudo contribuindo para uma certa continuidade e previsibilidade.

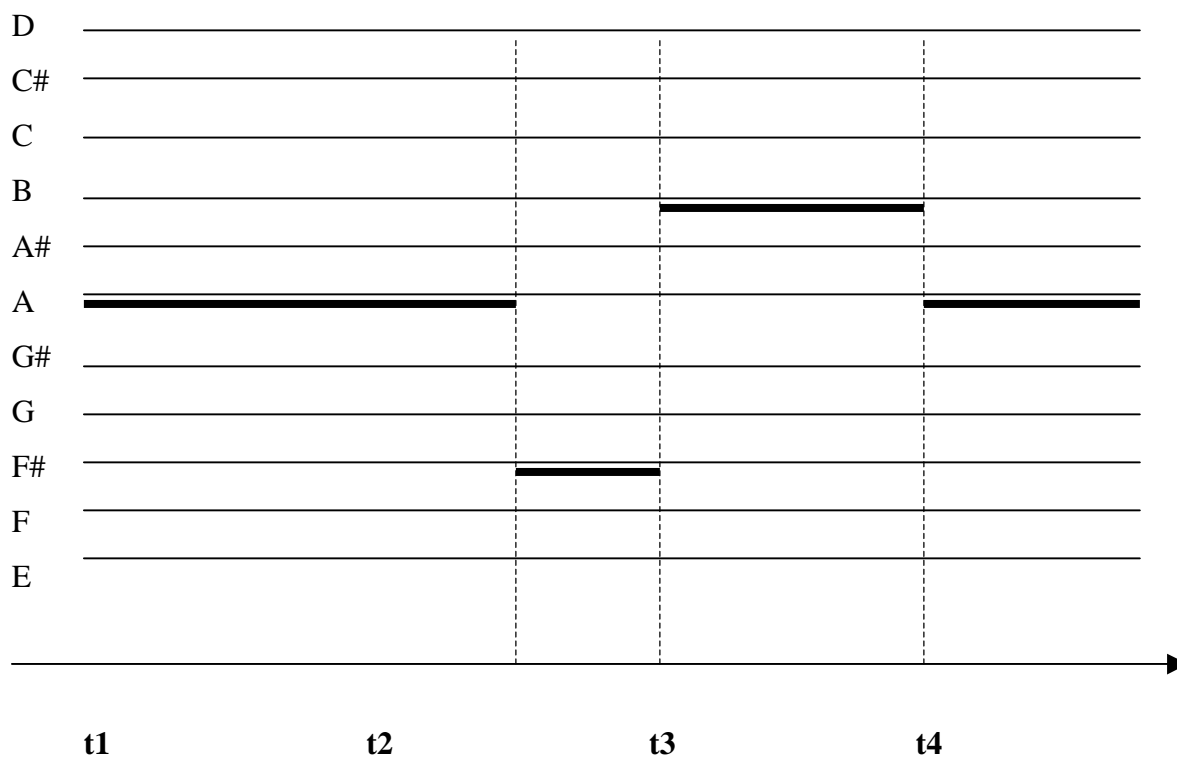
A continuidade, identificada com a *continuação da continuação* segundo a Semiótica Tensiva, e conseqüente efeito de sentido de relaxamento, também está presente no desenvolvimento da melodia na primeira parte. A terceira frase constitui, quase uma repetição, uma variação da primeira frase, onde o desenho rítmico é mantido, enquanto que o salto intervalar que inicia esta terceira frase é de sexta maior, não mais de quarta justa, intensificando a aceleração, e a linha da bordadura é transposta para um intervalo de terça ascendente. As notas musicais que constroem a terceira frase são o Lá, Fa#, Mi, Fa#, Mi , Lá, Fa# , Si e Lá

Desenhar

Quinto Compasso – Parte A

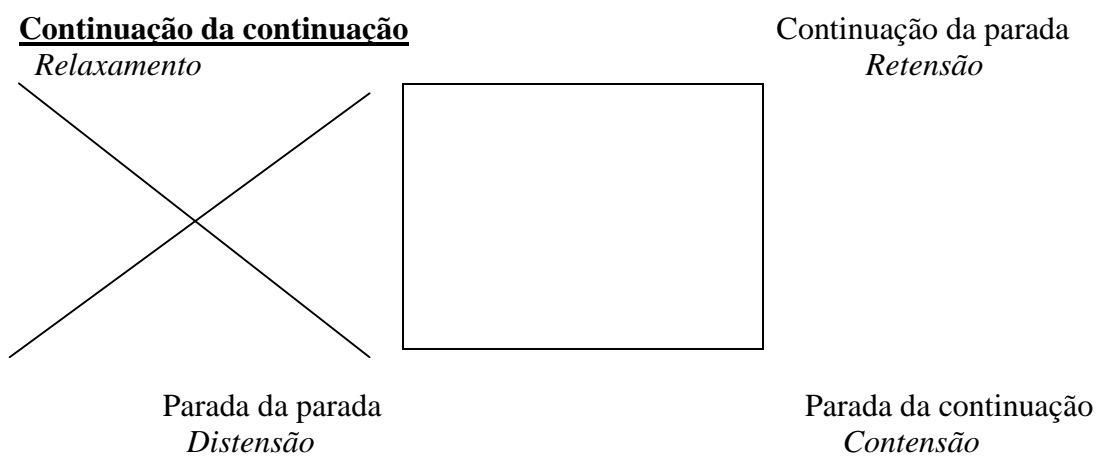


Sexto Compasso – Parte A



A quarta frase aparece como resposta à terceira, imitando ritmicamente a segunda frase, num desenho melódico tonalmente conclusivo. O que é realmente importante verificarmos no momento, é a perfeita simetria na construção formal da melodia. Por simetria queremos dizer uma duração proporcional entre as frases e uma relação de identidade entre as frases repetidas. Muito embora haja variação entre a primeira e a terceira frase, e entre a segunda e a quarta frase, o sentido de uma identidade é fortemente preservado. Como pudemos observar anteriormente, o processo de repetição e reiteração está também presente na construção da base rítmica do arranjo, realizado pelo baixo elétrico e demais instrumentos de percussão.

Em *São Jorge*, na parte A da composição, segundo o princípio de continuidade observada, o processo de construção sentido se dá na afirmação da *continuação da continuação*, resultando num efeito de sentido de *relaxamento*.



Significados no Plano de Expressão

Os elementos sonoros e musicais observados no tema devem guardar correspondência com os conteúdos do texto falado. O estado juntivo entre cavaleiro e

cavalo revela ser de satisfação plena, onde a relação contratual, ao menos para o cavaleiro, é de amizade, alegre e relaxada, no sentido de não haver conflito.

Tudo correspondendo aos valores musicais formados pela reiteração dos elementos rítmicos, pela identidade na forma da melodia, os saltos e durações freqüenciais, a repetição das freqüências da melodia nos acordes consonantes do acompanhamento, valores fundados no *relaxamento da continuação da continuação*.

Se pensarmos em música puramente instrumental, sem nenhuma relação com a linguagem verbal, será que estes mesmos elementos sonoros observados no *plano de expressão musical* de *São Jorge* podem ser a expressão de uma idéia de conjunção, e mais do que isso, a expressão de um sentimento de satisfação e alegria, em qualquer que seja o texto musical ?

Muito difícil afirmar que o *conteúdo da expressão* possa ter uma correspondência objetiva com o sentimento, a não ser que este conteúdo seja recorrente em outros textos de uma dada cultura, de tal forma que, na *intertextualidade*, um elemento da expressão tenha um significado, nessa cultura, muito preciso. Por exemplo, as harmonias em tom maior e as harmonizações consonantes, na canção popular, bem como na música clássica, em grande medida, expressam estados eufóricos e de alegria, estados de conjunção fórica. Talvez essa não seja uma regra universal.

Ainda que duvidosa a relação entre a forma da expressão musical e conteúdos passionais ou semânticos, os elementos da expressão musical pretendem significar algo na manifestação de suas formas. No mínimo, a pulsação constante que deriva da distribuição dos acentos e das subdivisões rítmicas, afirma um valor de continuidade e identidade com a regularidade da fluência temporal, que se faz sentir, somaticamente, no corpo. A pulsação regular convida o corpo, como um todo, a participar daquilo que se manifesta.

Na pulsação acelerada há acréscimo de tensão, criando um o efeito de sentido de intensidade. Se a continuidade do pulso implica num maior relaxamento, o aumento da velocidade implica num aumento da tensão. A pulsação desacelerada diminui a tensão geral, promovendo o maior relaxamento. Por outro lado, se os elementos sonoros criam ritmos descontínuos e pulsação irregular, a imprevisibilidade do vir a ser, é geradora de tensão.

Afirmar valores contínuos, como as pulsações regulares, pode querer expressar a conjunção com a regularidade e a continuidade, a conjunção com uma certa ordem observada nos processos somáticos do corpo, como pulsação cardiovasculares e a respiração, bem como a ordem na regularidade de outros elementos da natureza como dia e noite ou as estações do ano. Afirmar valores descontínuos, como pulsação irregular, pode querer expressar a conjunção com a descontinuidade, os processos aleatórios e caóticos, também observados no corpo e na psique, bem como em outras manifestações naturais.

Todos os outros elementos sonoros, como as frequências, das quais derivam as melodias e as harmonias, os acordes, por mais abstratos que possam ser, parece querer dizer mais do que podemos suspeitar.

Que significados podem resultar da *discursividade* dos acordes? Podemos comparar os processos da harmonia modal, harmonia tonal, da harmonia atonal, observando, na primeira, a afirmação do relaxamento, na segunda, alternância entre o relaxamento e a tensão, enquanto que na terceira, a afirmação da tensão. Quais os sentidos e qual a ideologia presente nos discursos harmônicos, manifestos não mais que exclusivamente no plano de expressão?

O trabalho desenvolvido por J. M. Wisnik, em “O Som e o Sentido”, ilustra bem o que colocamos em questão, ao afirmar que os elementos musicais, de ritmo, melodia e harmonia, próprios de cada um dos universos tonal, modal e serial, são organizados, em cada um destes sistemas, como formas de expressão dos discursos social, político, ético e religioso de cada época, lugar ou grupo social.

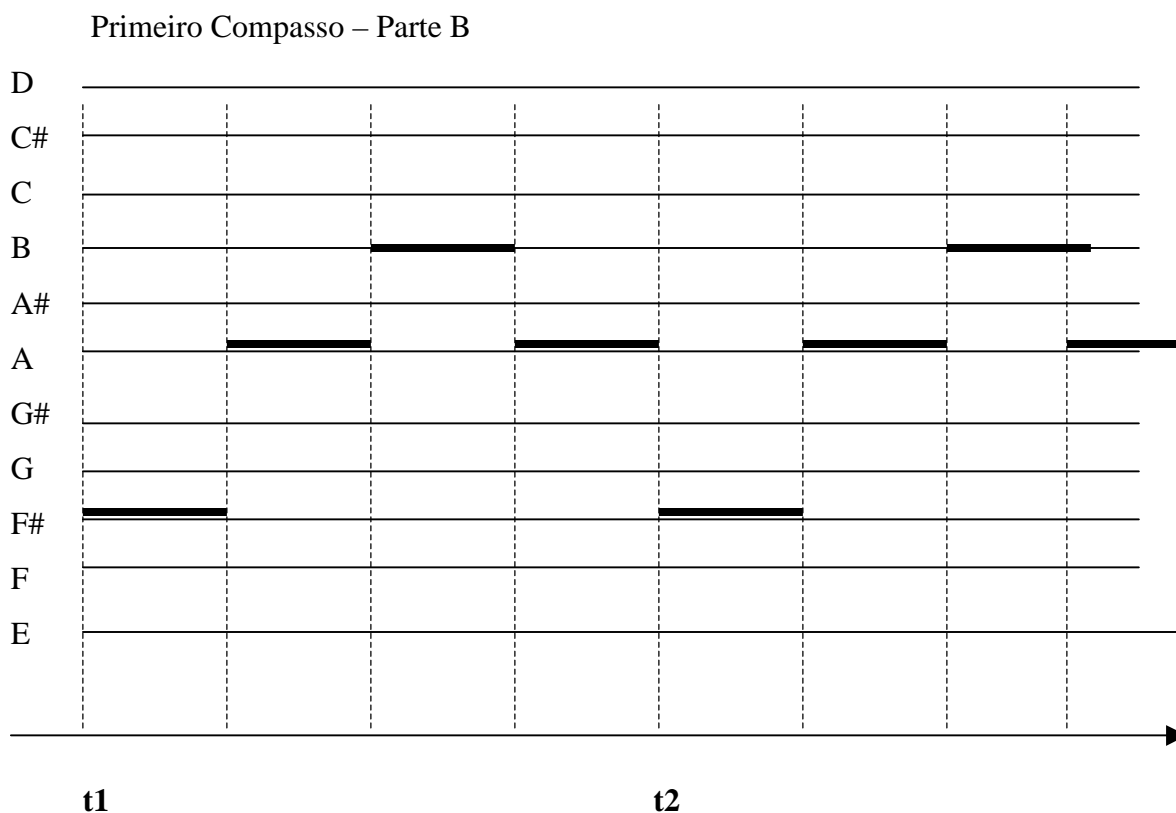
A circularidade temporal, a harmonia fixa, a condensação temática, entre muitas outras características do universo da musica modal, afinam-se com a macro-visão de mundo das sociedades modais. As sociedades tonais, por sua vez, criam um novo discurso e uma nova organização dos sons. Nessa nova sociedade, a música passa a habitar um tempo linear, não mais circular, e uma nova ordem dialética se instaura, onde tensão e repouso, começo e fim, organizam o discurso. Quer dizer, os sons são organizados segundo uma relação de identidade com a forma que se organiza e se pretende organizar a sociedade e o próprio homem.

Concluimos que longe de encontrarmos na música instrumental a abstração que nos acostumamos a considerar, encontramos, nas formas de organização dos sons, expressões de conteúdos.

Claro está que não pretendemos responder a todas essas questões, mas é importante que elas nos indiquem caminhos no desenvolvimento de nossa análise. Assim, pretendemos voltar ao tema em outras análises, ou dentro do trabalho, ou em outras oportunidades futuras. Veremos...

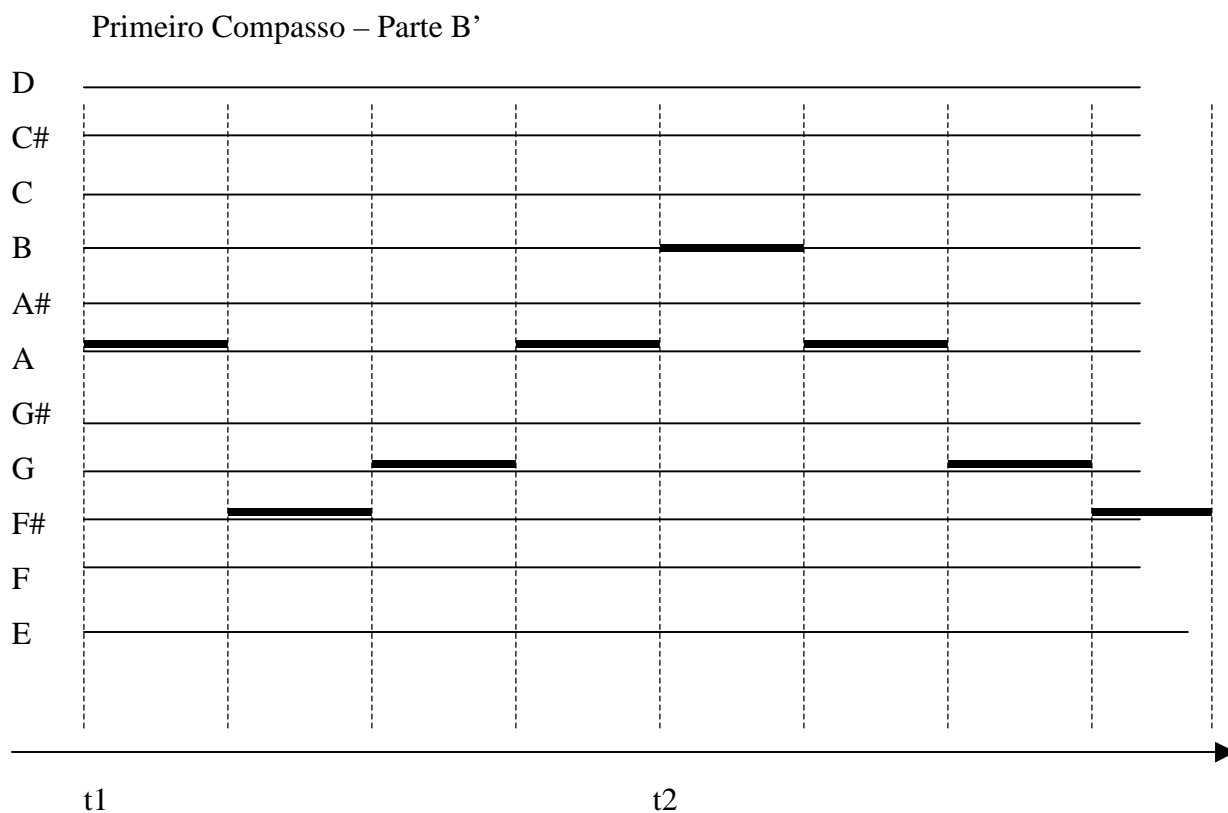
Estudo das Frequências na Parte B

A segunda parte, além de apresentar uma concentração temporal das frequências, apresenta essas frequências distribuídas em graus conjuntos da escala. Se a sucessão das notas da escala se der em intervalos de tom ou semitom, sem que uma nota seja saltada ou omitida, temos a configuração de graus conjuntos. Na parte B, temos a seguinte distribuição:

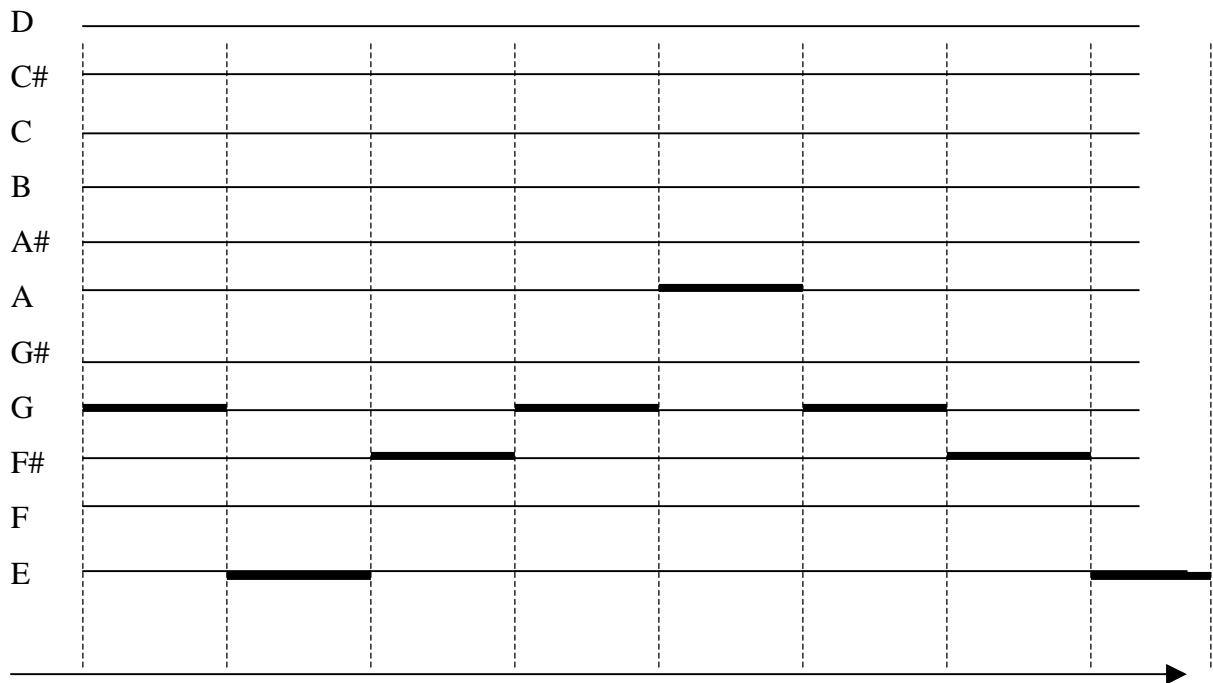


A parte B é subdividida ainda em duas sessões. A primeira é a apresentada acima, enquanto que a segunda segue abaixo, também com forte característica de tema que se repete.

A tematização, ou seja, uma idéia musical que se propaga repetitivamente, idêntica a si mesma, ou mesmo levemente alterada, como na forma de uma transposição, afirma valores de identidade, afastando o efeito de sentido de surpresa e favorecendo, no plano das freqüências, o relaxamento.



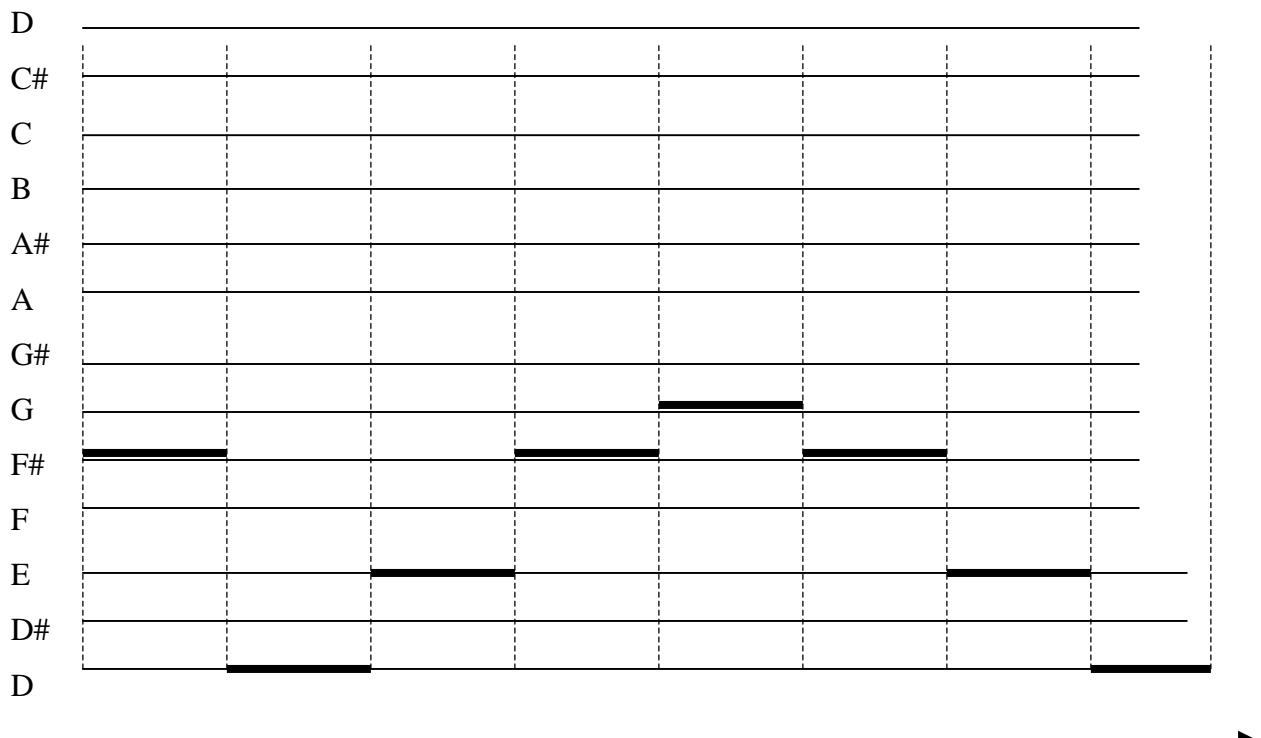
Segundo Compasso – Parte B'



t1

t2

Terceiro Compasso – Parte B'



t1

t2

Afirmação na parte B

Identidade repetição relaxamento

Se recordarmos a análise dos valores rítmicos, temos que as subdivisões rítmicas estão presentes na parte B do tema melódico, marca que atravessa toda a composição que analisamos. Talvez possamos verificar suas características em relação à teoria semiótica da canção popular brasileira, já que com a canção popular, *São Jorge* possui grande correspondência.

A aceleração dos elementos sonoros criando efeito de sentido actancial, que em *São Jorge* resulta na imitação do galope do cavalo atrás da boiada, resulta na afirmação da conjunção eufórica de Faísca, enquanto sujeito actancial, com os valores de eficiência e velocidade. A predominância de graus conjuntos, reiteração dos motivos melódicos, ausência de notas estranhas escala, favorece a previsibilidade e maior relaxamento. Estes elementos temáticos parecem favorecer a expressão da identidade, da conjunção entre sujeito e objeto, cavalo e eficiência na perseguição dos bois.

Como poderia a *tensão* ser expressa na música caso a velocidade de Faísca não fosse suficiente para alcançar a boiada ou transportar a carga? Talvez houvesse saltos ao invés de graus conjuntos, notas estranhas à escalas, cromatismos e motivos repetitivos seriam evitados, tornando a surpresa constante.

Tensão e Relaxamento na Sincronicidade Harmônica

Se os valores musicais apresentados num tema são aqueles que ocorrem na *sucessão temporal*, um sinal sonoro após outro, e que podem ser correspondidos à conjunção eufórica, uma leitura das ocorrências sonoras *simultâneas* pode também ser geradora de sentido. Da relação simultânea das frequências, que constroem os acordes e as harmonias, bem como da interdependência entre melodia e acorde, resultam graus de tensão e relaxamento, que podem ser verificados.

A distribuição harmônica na parte B do tema é realizada na alternância entre dois acordes e é sustentada ao longo de toda esta seção. Nos compassos ímpares a melodia é tocada sobre a corte de ré maior, enquanto que nos compassos pares é tocada sobre acorde de lá maior:

2/4 | D | A | D | A | D | A | D | A | D | A.....

Como o processo de construção dos ritmos e tema melódico, a harmonização é marcada pela reiteração de uma cadência bastante simples, na alternância entre o acorde fundamental da função tônica e o acorde dominante. A melodia ocorre na sucessão temporal e também ocorre na simultaneidade temporal com as frequências que sustentam os acordes. Em *São Jorge*, as notas da melodia são aquelas que fazem os acordes de ré e de lá, cujo efeito é o de consonância, ou relaxamento.

O acorde de ré, construído sobre as frequências de ré, fá sustenido e lá, sustenta a linha melódica no primeiro compasso, lá, fá sustenido, sol, lá, si, lá, sl, fa sustenido. As notas sol e si são notas de passagem, ou seja, ligam as notas que formam os acordes. A concordância das frequências da melodia e da estrutura harmônica cria o efeito de sentido de identidade e relaxamento.

Se assim consideramos, deve haver uma correspondência entre o relaxamento na relação entre as frequências da linha melódica e da estrutura harmônica, observada no plano de expressão da música, e o valor eufórico da conjunção do cavalo Faísca com sua velocidade, eficiência e competência.

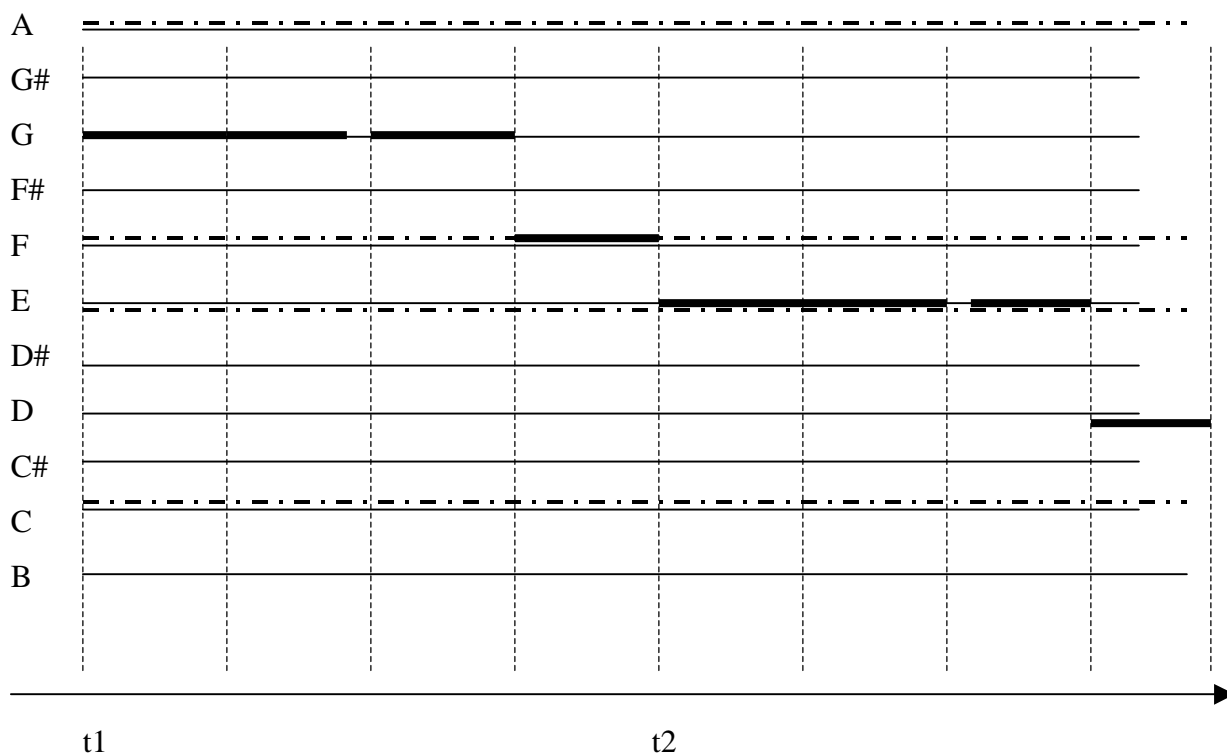
Não é necessário que cada compasso da sessão B do tema seja detalhado, pois a mesma identidade é verificada em todos os demais compassos. Nas composições, as relações entre linha melódica e harmonia podem criar inúmeros efeitos de sentido. Harmonizar significa tensionar, distensionar ou relaxar. A coincidência entre as frequências da melodia e as frequências dos acordes cria o efeito de relaxamento, enquanto que o contraste entre os dois planos de frequências cria tensão.

É conhecido, no estilo de improvisação de Miles Davis, o contraste, a tensão criada em suas melodias executadas sobre a estrutura harmônica, que caminham sobre notas estranhas aos acordes tocados na simultaneidade. Lembremos também, alguns temas de

Tom Jobim, cujas composições são realizadas sobre essas tensões e diferenças entre melodia e harmonia. “Garota de Ipanema”, por exemplo, inicia com acorde de Fá maior com sétima maior, fundado sobre as notas fá, lá, do e mi. O tema melódico inicia sobre o segundo grau da escala de fa, ou seja sol, resultando numa dissonância, ou tensão, com as outras notas do acorde. A nota mi é a outra freqüência durativa, que consiste no sétimo grau maior da escala de fá, e sustenta sobre a tríade fundamental fá, lá e do, uma relação de tensão considerável.

Na representação abaixo, as linhas formadas de traço e ponto correspondem às notas que constituem o acorde F7M, e podem nos auxiliar na observação das aproximações e afastamentos entre a linha melódica e o acorde, assim como nos efeitos tensivos resultantes.

Primeiro Compasso – Garota de Ipanema



Na composição de Jobim, se por um lado a reiteração dos temas, rítmicos e freqüenciais, cria o efeito de sentido de identidade e relaxamento, próprio das canções temáticas, as tensões entre freqüências da melodia e dos acordes dizem algo mais. Talvez a

tensão, resultado da nota sol da melodia no acorde de F \acute{a} 7M, afirme o afastamento, a disjunção entre sujeito enunciador e a tal “Garota de Ipanema”, afinal a moça é contemplada a distância.

Conforme já afirmado anteriormente, se a linguagem musical só pode ter conteúdo manifesto na sua relação com o tempo, os eventos sonoros, ou manifestam-se sucessivamente, ou simultaneamente. A sucessão dos eventos define ritmos, melodias, progressões e cadências harmônicas. Diferentes distribuições, durações, intervalos, reiteração de temas rítmicos, melódicos, harmônicos, bem como as não repetições, as novidades, criam diferentes graus de tensão e relaxamento.

A simultaneidade dos eventos sonoros complexifica todas as ocorrências musicais. Nas composições, as acelerações e desacelerações das melodias e suas decorrentes tensões, não são criadas somente por suas próprias características, como saltos inusitados e de difícil execução, frequências muito agudas ou muito graves, surpresa e imprevisibilidade da progressão melódica, etc. A relação da linha melódica com a harmonia e todas as outras frequências que soam na simultaneidade determina, fortemente, a tensividade. Podemos dizer que uma linha melódica só pode fazer sentido em relação às outras frequências que a acompanham, na simultaneidade. Mas a questão vale para qualquer valor musical que seja. O ritmo também é assim definido, se consideramos que só pode fazer sentido quando analisadas suas relações com as outras divisões que o acompanham.

3.3 - Análise do timbre

Como pudemos observar, os elementos rítmicos e frequências, em *São Jorge*, são organizados segundo uma trimbragem de valores musicais que coloca em discurso um conjunto sintético de motivos sonoros. Os motivos rítmicos são reiterativos, as harmonias sintéticas e o recorte de frequências é restrito, delimitado pela escala que constrói a melodia.

A escuta atenta dos elementos timbrísticos, por outro lado, mostra-nos uma grande variedade manifesta. Se por timbre entendemos o conjunto de características que fazem com que um instrumento musical, ou um objeto sonoro qualquer, possa ser reconhecido com uma identidade própria, capaz de ser distinguido de um outro instrumento, podemos

admitir que a enunciação de um dado timbre em uma peça musical corresponda à colocação de um sujeito, enquanto forma timbrística, em discursos sonoro e musical. Podemos assim considerar que se a introdução de *São Jorge* é construída na enunciação dos sons de caxixis, flauta, baixo e sons de cavalo, devemos admitir que quatro sujeitos timbrísticos estão sendo colocados em discurso.

Os timbres, enquanto resultante sonora de várias qualidades, como a forma de entrada no som, seu tempo de duração e saída, seus harmônicos, brilho e opacidade, etc, são geradores de sentido dentro da sucessão temporal, uma vez que se organizam e distribuem numa determinada orientação. Na sucessão temporal os timbres são enunciados, e na temporalidade são transformados. Por exemplo, uma mesma frequência de flauta que pode soar clara e leve para se tornar mais escura e pesada. Além de transformados, os timbres podem ser substituídos, quando a enunciação de uma sonoridade dá lugar à enunciação de uma nova sonoridade, como o tema executado pela flauta que passa a ser executado por um piano.

Mas a enunciação dos timbres faz sentido também na simultaneidade, quando surgem, claramente, na diferença e no contraste dos caracteres que soam em conjunto e ao mesmo tempo, como na formação de um trio de jazz, com piano, bateria e contra-baixo, ou surgem misturados e de mais difícil de distinção, quando suas características são aproximadas, como num dueto de violão ou de piano.

Assim, sugerimos que o processo de construção de sentido timbrístico esteja sendo operado, ou na sucessão do tempo, quando timbres se transformam, são substituídos, ou sofrem acréscimo de outros timbres, ou na simultaneidade temporal, quando os timbres surgem no contraste ou na aproximação.

Em *São Jorge*, podemos verificar a composição e o arranjo, organizados e distribuídos em várias sessões. Como pudemos constatar na primeira e segunda partes da composição, os temas melódicos são acompanhados de uma estrutura harmônica contínua, formada por um acorde pedal. Mas se atentarmos para os aspectos do timbre que acompanham cada sessão, veremos uma profusão, uma inundação de sons distintos, variados e de densidades crescentes.

O tema melódico da primeira parte de *São Jorge* é precedido por uma brevíssima introdução, onde quatro sonoridades, timbres ou sujeitos timbrístico, são anunciados. O

primeiro som que surge é o som do relinchar do cavalo. Na verdade uma imitação humana do som do animal. Esta sonoridade atravessa a música toda, fazendo-se presente em várias sessões, até a coda final da composição. Logo de início, portanto, confrontamos o evento sonoro, o relinchar do cavalo, com nosso conceito inicial de música instrumental, como uma linguagem que tem como característica central a sua abstração.

O som do cavalo, longe de uma abstração sem referência no mundo concreto, é significativo na medida em que coloca em discurso, não somente a figura do cavalo, mas coloca também em discurso, um lugar, ou alguns lugares possíveis. Que sentido é criado na enunciação de um som animal? A pergunta se faz necessária, especialmente para o caso da música de Hermeto Paschoal, pois tal procedimento é recorrente.

Os efeitos de sentido produzidos pelos sons recorrentes dos bichos na obra de Hermeto, devem ser examinados caso a caso, mas em *São Jorge*, o som presentifica não apenas um animal, mas algumas possibilidades de um ambiente. Ao ouvirmos a gravação, não os encontramos, certamente, no estúdio de gravação, ou num teatro. Podemos situar o ambiente onde a música é executada, somente no espaço onde encontramos o animal. Há uma intenção muito clara no sentido de circunscrever o ambiente e aproximar os elementos puramente musicais, como os timbres dos instrumentos, melodia, harmonia, composição, da natureza. Não somente a promoção de um encontro com os animais, mas também com os seus possíveis habitats e os espaços abertos, quintais, veredas ou espaços onde possam estar estes animais.

A enunciação de um som do cavalo, uma figura do mundo, na relação com os outros sons, cria um sentido que não é simplesmente musical e sonoro, particular do plano expressão musical, mas também, um sentido semântico. Se toda a estrutura musical, na forma dos timbres, dos ritmos, da composição e do arranjo, são produtos da cultura humana, a presença dos sons do cavalo, em simultaneidade com todos os outros elementos, cria o efeito de sentido de aproximação dos dois mundos: o da cultura e da natureza.

Embora trabalhe com a música instrumental de Hermeto Paschoal, e reconhecemos, desde o início do trabalho, a dificuldade de encontramos as relações e correspondências entre o plano de expressão e o plano de conteúdo nessa linguagem, somos obrigados a considerar a significação, no nível fundamental do percurso gerativo de sentido, gerada à partir da posição da categoria fundamental *natureza vrs cultura*.

Em Hermeto, os valores da cultura e os valores da natureza são revestidos pelos elementos sonoros contidos no plano expressão musical, na busca de uma discursividade que procura afirmar a integração e coexistência dos dois mundos.

Ainda que possamos reconhecer os valores de natureza investidos sobre o animal cavalo, devemos também reconhecer nisso uma redução, pois se considerarmos outro elemento com os quais se relacionou o animal enunciado, veremos se tratar de um animal doméstico e não de um cavalo selvagem.

A figura do cavalo encontra-se intimamente relacionada ao nome da composição, bem como ao segundo timbre enunciado na introdução e que atravessa a composição do início ao seu final, que é a voz do pai de Hermeto Paschoal, a descrever todo o valor seu cavalo Faísca e todo o seu afeto por ele. Claramente, há uma íntima relação entre o título da obra, Faísca, e o homem que fala. Como não reconhecer na figura do pai de Hermeto, o próprio herói e santo guerreiro São Jorge montado sobre seu cavalo?

Pensamos trabalhar com música instrumental, mas encontramos como segundo timbre enunciado, a voz humana falada significativamente. *São Jorge* não se trata de canção acompanhada, uma vez que o texto verbal não é articulado na forma de uma entonação melódica de frequências bem definidas, possuindo apenas a entoação particular da voz humana. E certamente não vem a ser, enquanto composição, um fundo musical para o texto falado, já que este se encontra em pouca intensidade, no plano de fundo diante da manifestação dos demais timbres, ritmos e melodias. Somente com muita atenção podemos entender o que quer dizer a voz falada.

Como definir, portanto, São Jorge? O que faz essa voz ao fundo? Essa dificuldade é o próprio enigma de Hermeto Paschoal e de seus projetos de construção sentido. Qual o sentido da fala que coexiste com todos os demais elementos musicais durante toda a gravação? Não se tratando de canção e nem de fundo musical para a voz, o que temos encontramos em São Jorge é um sincretismo entre as linguagens.

Natureza do Som

Se devemos nos aprofundar no estudo dos timbres presentes, veremos que o próprio timbre da voz que fala pode ser considerado. Não encontramos uma voz humana genérica, mas os sons das vogais anasaladas e consoantes criam algum efeito de sentido. A fala não é

de um paulistano, carioca, mas de um nordestino e talvez a de um sertanejo. Deveremos precisar, exatamente de onde provém tal dicção?

O que é interessante observar é que algumas propriedades sonoras, seja o som de um instrumento, seja o timbre de uma voz, seja o som de um animal, mais do que significar uma colocação de pessoa em discurso, pode significar a colocação em discurso de um lugar, um espaço, e mesmo um tempo, uma época. O que será fazer música com timbres de instrumentos antigos, de instrumentos exclusivos de uma cultura ou um lugar? Por mais que pretendamos estudar os timbres segundo sua relação de contrastes, oposição ou proximidade, os timbres são identificados a valores e culturas de uma forma tão íntima que somos obrigados a reconhecer sua força no processo de construção de sentido musical.

A introdução de São Jorge é ainda constituída de acompanhamento de baixo elétrico, executado em pianíssimo, arpejado e delineado, obviamente, dentro dos limites das baixas frequências; do som de uma forma transversal, executado na região de frequências mais altas. Aqui, entramos na análise dos sons de frequências definidas, dos instrumentos musicais melódicos e harmônicos.

Recordarmos o trabalho sobre a semiótica plástica realizada por J.M. Floch e a forma como ele concebeu a linguagem visual, afirmando a geração do sentido plástico a partir da organização de categorias plásticas fundamentais, como as categorias eidética, cromática e a espacial. É interessante observarmos a maneira como Floch compreende a organização da categoria cromática e a geração de um sentido cromático. A categoria é formada por oposições, contrastes, que criam um efeito, um efeito de sentido de cor. Assim, os termos que constroem as categorias com seus valores contrários, como cor monocromática ou cor policromática, cor clara ou cor escura; brilhante ou fosca, termos que descendem diretamente do léxico usados tanto pelas as plásticas quanto pela linguagem cotidiana, são assumidos enquanto forma de abordagem analítica.

O sentido de cor guarda alguma proximidade com aquilo que chamamos de timbre. Não é à toa que, normalmente, dizemos que o timbre é a cor do som. Dizemos também que o som de uma orquestra possui um certo colorido orquestral e dizemos que um som parece mais claro o mais escuro. Mais do que a relação com léxico usado para descrever as sensações visuais, todo o léxico relativo às outras sensações corporais são utilizados na descrição dos timbres, como o que provém do sentido tátil, olfativo ou gustativo.

Assim, para falarmos de uma dada sonoridade usamos palavras como macio, duro, áspero, seco, quente, frio, cheio, brilhante, opaco, suave, etc.. E a dificuldade é que não possuímos palavras exclusivas, pertencentes a um léxico que descrevam unicamente as sensações auditivas referentes aos timbres.

Se por um lado não possuímos palavras que designam exclusivamente as características de cada timbre, por outro, as palavras emprestadas dos léxicos referente aos outros sentidos tende ao infinito. Gostaríamos de dispor de um conjunto sintético de palavras, mas suficiente para falarmos das qualidades timbrísticas dos sons. Talvez a escolha do léxico seja um tanto arbitrária, mas sem a síntese dos termos, encontraríamos uma infinidade de categorias que mais nos complicariam nas descrições.

A questão do timbre é por si só complexa e controversa, mas não pretendemos nos envolver nas discussões recorrentes. Em “Acústica Musical em palavras e sons” , (página 1 e Flo Menezes 92003) Flo Menezes diz:...

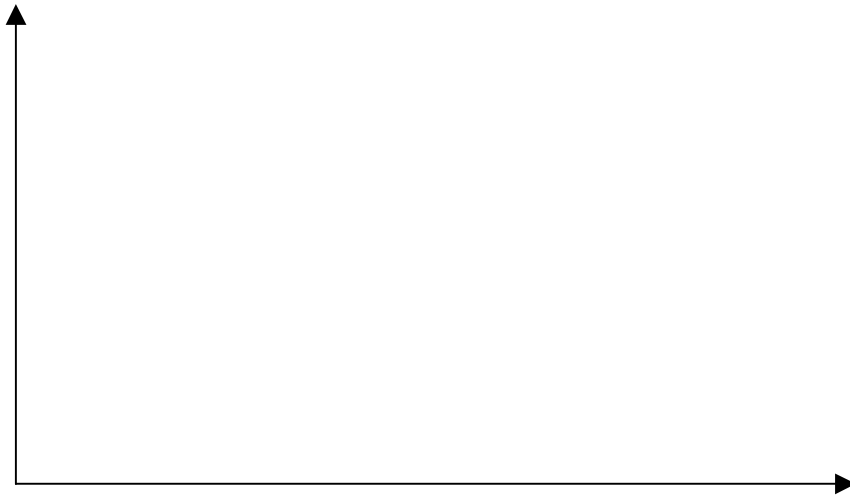
"O timbre não constitui um parâmetro do som, mas consiste antes, na resultante dos demais atributos sonoros (altura, a intensidade e a duração) interrelacionados entre si. Aquilo que designamos por timbre de um som traduz-se, na verdade, como a microorganização interna de um determinado aspecto sonoro, o qual, em sua estruturação microscópica, resulta da interrelação entre as alturas, as amplitude, as durações e os comportamentos dinâmicos (evolução das amplitude no tempo) de seus parciais constituintes."

A definição de timbre vem se transformando com desenvolvimento das pesquisas em física acústica, em função da acuidade maior na análise dos objetos sonoros. Se entendemos ser o timbre a qualidade do som, que permite que uma sonoridade possa se distinguir de outra sonoridade, quando tocadas na mesma altura intensidade, como podemos entender que um mesmo instrumento musical seja reconhecido quando executadas notas em altura e intensidades diferentes? Afinal, sempre reconhecemos um som de piano, seja em suas notas agudas, seja em suas notas mais graves.

A identificação dos instrumentos musicais, não está relacionada apenas às formas estacionárias das ondas sonoras, sua frequência fundamental e seus harmônicos, mas também a fatores transitórios. R. Murray Schafer, em "O Ouvido Pensante" (180: Schafer,1991), resume a forma acústica dos objetos sonoros:

"Cada objeto sonoro está envolvido por um envelope sonoro. Dentre, há uma existência vibrante, que podemos dividir em vários estágios de vida bioacústico. Aos diferentes estágios podem ser dados nomes diferentes, dependendo da maneira como se deseja observá-lo, mas as divisões permanecem mais ou menos as mesmas."

Schafer segue apresentando o gráfico que sintetiza o *envelope sonoro*:



Não é necessário que cada um dos estágios seja aqui explicado. Podemos reconhecer que a identificação das qualidades de timbre dependem, não somente dos harmônicos e dos fatores estacionários, mas também do ataque, nascimento do som, de sua sustentação no tempo e seu tempo de declínio e morte.

Discurso dos Timbres

Observamos que os parâmetros que definem o timbre são os de intensidade, altura e duração, cuja resultante combinatória define um timbre específico. Discussões sobre a natureza do timbre não é exatamente o que mais nos interessa. O que nos interessa é que os timbres podem ser verdadeiramente reconhecidos e que quando duas sonoridades são colocadas lado a lado, seja na concomitância, seja na sucessão, podemos identificar certas qualidades que as distinguem. O som duro e seco do aro da caixa de bateria contra o brilho suave e metálico dos pratos tocados com vassoura. O doce e leve das cordas primas do violão ao lado dos seus botões metálicos e mais pesados.

Insistimos nessa relação de dependência entre diversas sonoridades para podermos conceber um sentido musical que seja timbrístico. O que podemos falar do timbre de um violão? Dependendo da forma de tocar e articular os sons, a sonoridade do violão pode ser mais clara, mais escura, mais doce, ou mais quente. Pode ser também mais redondo, mais metálico, suave, etc. Um som do violão pode parecer mais doce ou mais duro em função do beliscar as cordas com as unhas ou com os dedos. E o timbre pode parecer mais ou menos doce, dependendo do outro timbre com o qual dialoga.

Ao adotarmos um léxico resumido que designe as cores do som, não procuramos apenas nos aproximar um pouco de uma possível descrição, mas procuramos uma forma que nos permita criar alguma imagem do som. O conceito de envelope sonoro e das fases de nascimento, ataque, vida dos elementos durativos, decaimento e morte, nos ajudam a configurar.

Pensando na fase de vida e duração, onde se sobressaem elementos estacionários do espectro sonoro, como a frequência principal e seus harmônicos, as sonoridades podem ser mais claras ou mais escuras, mais brilhantes ou mais opacas, referentes às frequências mais intensas dos harmônicos. Duas vozes masculinas, emitindo uma mesma frequência principal, podem soar mais clara em uma voz e mais escura na outra.

Claro vrs. Escuro

Brilhante vrs Opaca

Associações simples também são feitas com os sentidos táteis, que são correspondidos com algumas qualidades do som. Dessa forma, qualificamos os timbres como duros, pontudos, áspero, macio. Quando notamos diferentes densidades sonoras fazemos associações com sons que chamamos de quentes ou de frios, sendo que os primeiros parecem sons cheios, como preenchendo um espaço tridimensional, enquanto que os frios parecem mais planos. As associações simples com sentidos táteis fazem corresponder sons quentes com madeiras e peles de animais, enquanto que sons frios são associados com o metal.

Cheio vrs. Plano

Quente vrs Frio

Pontudo vrs. Redondo

Duro vrs. Macio

Quantos adjetivos serão suficientes para descrever os timbres que ouvimos? Até onde devemos ir?

Mas o exercício da observação e descrição dos objetos sonoros presentes numa peça parece exigir novas considerações. Voltando à introdução de *São Jorge*, os sons com frequências definidas, que pertencem à flauta e ao baixo elétrico, embora possam ser timbristicamente diferenciados, ainda assim, possuem características de timbre comuns, como a suavidade e o brilho (o baixo elétrico, nesta situação, possui tal brilho). A flauta é mais clara que o contrabaixo, mais escuro. A região de entrada do som, nascimento de cada frequência, em ambos instrumentos é suave e não duro. Também as duas sonoridades são cheias, quentes e encorpadas. Será que sob o aspecto timbrístico, podemos afirmar que há uma grande proximidade entre as duas sonoridades? Talvez sim, e talvez possamos afirmar que o efeito de sentido é o de identidade timbrística, enquanto que no sentido da tensividade, o efeito é de relaxamento.

A oposição e distinção entre os dois objetos sonoros, flauta transversal e baixo elétrico, no exemplo de *São Jorge*, se encontra na relação entre as frequências e as intensidades sonoras. A observação nos faz refletir sobre o encaminhamento da análise dos sons presentes na composição. Devemos verificar se é mais esclarecedor, ao abordarmos os diferentes objetos sonoros, procurarmos uma descrição que considere todas as

características do som. Uma análise que inclua as características mais abrangentes, não somente os timbres, mas também as intensidades e quem sabe também as frequências e as durações. Na forma como estamos desenvolvendo o trabalho, analisamos por partes, iniciando pelos aspectos rítmicos, depois frequenciais e, finalmente, o timbre. Talvez as outras análises possam ter outro encaminhamento.

Se pretendemos falar sobre o sentido musical, qual a direção do sentido na relação entre a flauta e o baixo? Na simultaneidade, espaço temporal onde se relacionam os dois objetos sonoros, o sentido desloca-se orientado pela relação entre as *intensidades* musicais, uma vez que a flauta possui volume mais intenso que o baixo elétrico. E se opõe, também, sob o aspecto das alturas, das frequências, já que a flauta soa em frequências altas, agudas, enquanto que o baixo em frequências mais graves. Por outro lado, o sentido é construído na identidade entre os timbres, segundo as qualidades de brilho, suavidade e leveza.

Esquemáticamente, podemos assim representar, a relação entre as sonoridades na introdução de São Jorge:

Flauta Transversa

intenso forte

agudos

brilhante

claro

suave

leve

Baixo Elétrico

fraco

graves

brilhante

escuro

suave

leve

Após a introdução, a composição e o arranjo sofrem uma pequena transformação no seu timbre. À flauta, que estava presente na introdução, é somada, numa intensidade muito baixa, uma voz masculina e que entra em uníssono com a melodia da primeira parte, executada pela flauta transversal. Trata-se de uma transformação sutil do timbre, operando sobre a densidade e o corpo sonoro, tornando-o mais cheio. O baixo sofre um acréscimo de intensidade, tornando-se mais evidente e fazendo da resultante timbrística também uma qualidade mais densa.

Aos instrumentos melódicos, flauta, voz e baixo, é somado o brilho cheio e metálico dos acordes do violão de cordas de aço, acompanhando, em menor intensidade, o tema melódico. Ainda na primeira parte, na marca da cronometragem de 21 segundos, ouvimos a entrada dos sons de madeira, mais secos, ocos e suaves, dos tempblocks, ou cascas de coco, na função de condução do arranjo.

Não há somente o processo de acréscimo de sonoridades, mas também a subtração, uma vez que o relinchar dos cavalos é excluído. É mantida a fala do sertanejo numa intensidade média baixa, no plano de fundo dos elementos puramente musicais.

Tema: flauta e voz	baixo	violão de aço	cocos	fala
<i>Forte intenso</i>	<i>médio fraco</i>	<i>médio</i>	<i>fraco</i>	<i>+ fraco</i>
<i>+brilhante</i>	<i>- brilhante</i>	<i>++brilhante</i>	<i>opaco</i>	<i>anasalado</i>
<i>+Claro</i>	<i>+ escuro</i>	<i>++ clara</i>		
<i>++Suave</i>	<i>+suave</i>	<i>++metálico</i>	<i>suave</i>	
<i>Cheio</i>	<i>+cheio</i>	<i>cheio</i>	<i>seco</i>	
<i>agudos</i>	<i>graves</i>	<i>médio agudo</i>	<i>médio</i>	<i>médio agudo</i>

Na cronometragem de 33 segundos, há a continuidade no processo de acréscimo de instrumentos e timbres. À flauta e à voz masculina é somado o som agudo (oitava acima dos dois outros instrumentos da melodia) do cavaquinho. A entrada do cavaquinho corresponde a um grande ganho de *brilho metálico, claridade, intensidade e acréscimo de intensidade* na sonoridade do tema e de toda a composição. Mais do que as qualidades apontadas, o som do cavaquinho, cuja fase de entrada, nascimento do som, no envelope sonoro é mais intensa e incisiva, já que o som nasce com o ataque duro da palheta, o tema perde em suavidade, tornando-se mais bem articulado e incisivo. Ao arranjo, é também acrescentado o som dos caxixis, *claros, suaves, cheios e leves, granulado e agudo*, e ainda o som do molho de chaves, ou carrilhões, acrescentando à timbragem seu brilho metálico e agudo, surgindo incidentalmente na orquestração.

O que observamos na composição há um grande processo de transformação do timbre. Se por um lado observamos a insistência na continuidade da estrutura harmônica,

da linha melódica, das células rítmicas, por outro lado, a composição que analisamos é construída segundo um discurso das qualidades do timbre que se transformam incessantemente.

Ao invés de descrevermos a transformação dos timbres em cada ponto do instante temporal corrido, podemos visualizar melhor o processo na síntese do mapa apresentado na página seguinte:

A linha horizontal marca cada parte da música e seu instante exato na cronometragem da gravação, permitindo, assim, o acompanhamento de todas as ocorrências ao longo do tema. A presença dos instrumentos musicais em cada uma das sessões é marcada pelo espaço preenchido, enquanto que a ausência é notada somente com o traço. Como exemplo, podemos notar as flautas presentes em quase toda a composição, exceto no pequeno trecho de passagem, e na ponte que separa as partes A e B, que ocorre na cronometragem de 1:00 min e se encerra na cronometragem de 1:03 min.

Podemos analisar de várias maneiras as transformações do timbre, até chegarmos a entender o estilo de Hermeto Paschoal. Uma delas pode partir do fato de *São Jorge* tratar-se de um tema melódico acompanhado, onde podemos estudar, em primeiro lugar, as formas de apresentação do tema melódico, conforme suas características de timbre, e em segundo lugar, todo o instrumental que acompanha o tema melódico.

Em *São Jorge*, a melodia sofre transformações timbrísticas em todas as sessões, tratando-se de uma característica marcante em toda a instrumentação. A introdução é realizada com o som da flauta, enquanto que na primeira apresentação da parte A, a voz masculina é somado à flauta (cronometragem entre 0:07 e 0:34 min). Na repetição da parte A (cronometragem entre 0:34 e 1:00 min) acrescenta-se ao som da voz e da flauta, a sonoridade do cavaquinho. A passagem entre a parte A e a parte B, é realizada por um som de violão ponteadado, de onde os três instrumentos anteriores são excluídos.

Em toda parte B, a flauta volta a estar presente, dobrando o tema com a voz masculina em B' (cronometragem. entre 1:03 e 1:10 min e entre 1:17 e 1:25) e com voz feminina em B'' (cronometragem entre 1:10 e 1:17 min de e entre 1:25 e 1:34 min.). No retorno à parte A (cronometragem entre 1:34 e 1:59 min), o tema é agora apresentado nas sonoridades das flautas, do cavaquinho, aos quais é adicionado o timbre de voz feminina. Na última apresentação da parte B que antecede a coda final, a mesma timbragem da sessão B anterior é repetida. Podemos ser ainda mais minuciosos na observação das timbragens, dizendo que a voz masculina da parte B possui características muito diferentes da voz masculina presentes na parte A, ou que as flautas em B'' e B'' são muito distintas.

O que nos interessa observar é que essa maneira de fazer soar os temas melódicos, fazendo combinações muito pouco usuais na execução das frequências dobradas, resultando

em timbragens originais, é uma característica muito particular do processo de construção do *sentido timbrístico* na música de Hermeto Paschoal.

Sentido Timbrístico em São Jorge

Será que ao falarmos em *sentido timbrístico* criamos a nova possibilidade verificarmos uma certa direção a orientar este sentido? Considerando os acréscimos e as transformações do timbre da melodia, quando às flautas são somados as vozes masculinas, femininas e cavaquinho, verificamos que a melodia torna-se, gradualmente, *mais brilhante, mais clara e mais intensa*.

Da análise do timbre na composição do tema melódico, notamos que a qualidade de volume, ou intensidade, é decisivo na construção da “resultante” timbrística. Quando a flauta é acrescentada à voz masculina, a relação de intensidade entre os dois timbres é fundamental na resultante. No caso, o baixíssimo volume da voz masculina pouco acrescenta de opacidade ao timbre total. Por outro lado, o maior volume do cavaquinho (cronometragem entre 0:34 e 1:00 min), muito acrescenta de brilho metálico e claridade.

Também na reapresentação da parte A (cronometragem entre 1:34 e 1:59 min), quando a voz masculina que dobra o tema é substituída pela voz feminina, há um acréscimo ainda maior de brilho e claridade, não só pelo fato da voz feminina possuir essas características, mas também pelo fato de ela aparecer numa qualidade de volume maior.

Assim, parece-nos apropriado que, na síntese das características de timbre de cada um dos instrumentos musicais, a intensidade sonora deva ser destacada, conforme a tabela descritiva abaixo:

Tema Melódico

flauta	voz masculina	cavaquinho	voz feminina
++ <i>Forte</i>	<i>fraco</i>	+ <i>forte</i>	<i>médio</i>
+ <i>brilhante</i>	+ <i>opaco</i>	+++ <i>brilhante</i>	
++ <i>Claro</i>	+ <i>escuro</i>	+++ <i>clara</i>	+ <i>clara</i>
++ <i>Suave</i>	+ <i>suave</i>	++ <i>metálico</i>	+ <i>anasalado</i>
+ <i>Cheio</i>	+ <i>cheio</i>	++ <i>pontudo/duro</i>	
++ <i>agudos</i>	+ <i>graves</i>	+++ <i>agudo</i>	+ <i>agudo</i>

A forma de descrição do timbre acima tem a função de relacionar um instrumento com outro procurando verificar a contribuição de cada um dos instrumentos na definição do timbre resultante. As intensidades ajudam a compreender a contribuição de cada um, assim como as marcas do sinal de adição (+). As duas marcas de adição na qualidade *forte* para as flautas e uma marca de adição para o cavaquinho aponta para o fato das flautas estarem em maior evidência, maior intensidade, do que o cavaquinho. Também entre esses dois instrumentos a relação entre a qualidade de brilho é diferente, sendo que o maior brilho do cavaquinho leva três marcas de adição, enquanto que o menor brilho da flauta leva uma marca de adição.

A primeira sessão (parte A) da composição *São Jorge* aparece três vezes ao longo da gravação. Há uma dada orientação na construção do sentido timbrístico, quando verificada a relação entre as três partes. Os acréscimos sucessivos da voz masculina, do cavaquinho e da voz feminina, à manifestação contínua das flautas, consistem numa orientação do sentido timbrístico que vai do *menos brilhante*, da *menor claridade*, *menor densidade*, em direção ao *maior brilho*, a *maior claridade* e a *maior densidade*. A maior densidade cria o efeito de preenchimento sonoro, onde podemos perceber o som mais cheio e encorpado.

Introdução (cronometragem entre 0:00 e 0:07 min)

flauta

1ª Sessão A (cronometragem entre 0:07 e 0:34 min)

Flauta voz masculina

2ª Sessão A (cronometragem entre 0:34 e 1:00 min)

flauta voz masculina cavaquinho

3ª Sessão A (cronometragem entre 1:34 e 1:59 min)

flauta cavaquinho voz feminina

Sentido timbrístico nas Sessões A

- Brilho	→	+ Brilho
- Claridade	→	+ Claridade
- Densidade	→	+ Densidade

As transformações timbrísticas são também operadas nos instrumentos que acompanham o tema da melodia, fazendo com que o arranjo tenha um papel fundamental na definição da timbragem resultante. Na timbragem do arranjo observamos, em primeiro lugar, que o sentido acompanha a orientação dada ao tema melódico, obedecendo à transformação que vai do *menos brilhante, da menor claridade, menor densidade*, em direção ao *maior brilho, a maior claridade e a maior densidade*. Como notamos no esquema da página anterior, o efeito é criado, especialmente, pela utilização dos timbres dos caxixis, do triângulo, dos pratos e do pandeiro, que vão sendo manifestados sucessivamente a partir da segunda apresentação da parte A (cronometragem em 0:34 min).

Caxixis (cronometragem entre 0:34 e 2:25 min)

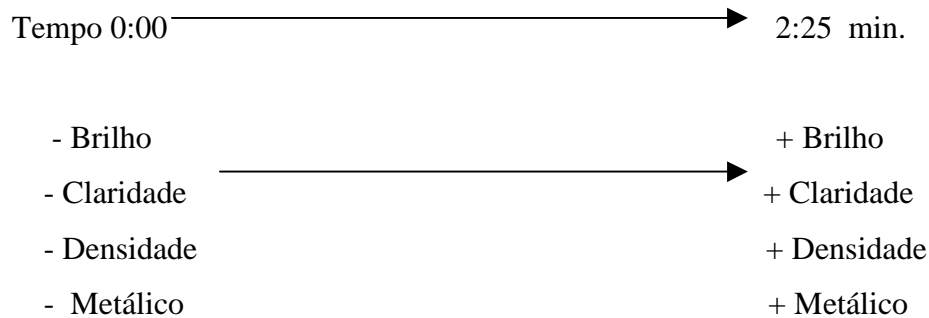
Triângulo (cronometragem a partir de 1:03, nas sessões B)

Pratos (cronometragem entre 1:34 e 2:25 min)

Pandeiro (cronometragem a partir de 1:03, nas sessões B)

Caxixis	Triângulo	Pratos	Pandeiro
+ forte	+ forte	+ forte	++fraco
+agudo	+++ agudo	++agudo	- agudo
+ opaco	++ brilhante	+brilhante	- brilhante
+claro	+++claro	++ claro	- claro
++suave	++ duro	+suave	+duro
++granulado	+++metálico	+++metálico	+ metálico

Sentido timbrístico de toda a composição



Em segundo lugar, observamos o forte contraste tímbrico entre os arranjos da parte A e a parte B. Na parte B, a presença da sonoridade forte dos graves da zabumba, do intenso rasgueado do violão em sua região de frequências médias, dos metais mais secos do pandeiro, somados ao brilho agudo, metálico e forte do triângulo, contrasta fortemente com a sonoridade da parte A. Em relação à parte A, a parte B, mais preenchida das frequências graves, médias e agudas, apresenta uma maior densidade e o maior peso em sua sonoridade.

Zabumba	Violão
+++Forte	+++ fraco
+++Grave	+++médio
+++Opaco	+opaco
+++Escuro	+ claro
+Cheio	+cheio
+++Pesado	+ leve

Da análise da construção do sentido tímbrístico do tema, notamos que uma infinidade de relações, entre os instrumentos e as sessões musicais, podem ser tomadas como recortes para serem estudados. Podemos analisar a construção do sentido do timbre na relação entre dois instrumentos, como flautas e baixo; podemos estudar a orientação da transformação dos timbres ao longo de toda uma peça musical, assim como podemos analisar a relação entre as sessões de uma música. Há uma determinada orientação que transforma a timbragem da parte A para a parte B, tornando a qualidade resultante *mais densa, mais cheia, pesada e brilhante*, em função do acréscimo de sonoridades que preenchem um espectro maior da tessitura.

intro	A	A	B	A	B
+++fraco	+fraco	+ forte	+++ forte	++ forte	+++ forte
-brilh	-brilh	+brilh	++ brilh	++brilh	++++ brilh
++suave	++suave	+suave	++duro	+suave	++duro
--denso	- denso	+ denso	+++ denso	++ denso	+++ denso
+++leve	+++leve	+leve	+++pesado	+pesado	+++pesado

Resumidamente, nas transições entre as parte A e B, o sentido é construído da seguinte maneira:

A	B
fraco	forte
leve	pesado
-brilho	+brilho
-denso	+denso

A escuta musical atenta revela um número tão grande de detalhes e ocorrências sonoras que seriam necessárias muitas outras páginas para descrever, por completo, uma composição "simples" como *São Jorge*. No discurso dos timbres, assim como dos ritmos, das intensidades, das frequências, os detalhes sonoros são tantos que uma pretensa descrição e análise integral da composição pode se perder em meio a tantos detalhes.

Conclusão

Com o estudo realizado sobre a composição escolhida, foi possível levantar algumas questões referentes à linguagem musical e à construção do sentido, e tivemos a oportunidade de arriscar algumas formalizações, na esperança de que possam nos ajudar nas próximas análises.

Para se aventurar na música de Hermeto Paschoal, a melhor estratégia deve ser a de escolher um evento musical muito bem definido para ser analisado. Um som, uma ocorrência musical, um fato curioso e intrigante, um dado sonoro recorrente que pede para ser escutado com mais atenção. A música de Hermeto é interessante naquilo que ela traz de particular, diferente de tudo o que se ouve em outros sons. É aí que devemos melhor nos deter.

Sob este ponto de vista, apesar de todo o valor estético de *São Jorge* – vale observar que nossa análise não é sobre valor estético algum - o real interesse, a curiosidade mais viva, sobre o tema incide na relação de *tensão* entre a continuidade de todos os elementos musicais e a descontinuidade do texto falado, pertencente ao pai de Hermeto. Essa originalidade, esse estranhamento entre as sonoridades é que constrói o efeito de sentido de identidade na obra de Hermeto Paschoal. É a relação da música com o texto falado que inventa o "Hermetismo Pascoal".

As próximas análises deverão se deter sobre alguns recortes, pequenos, ou grandes, dados sonoros e musicais, que mais chamam a atenção pela novidade que representam e pela curiosidade que despertam. Por exemplo, quanto ao aspecto do timbre, podemos nos perguntar o que fazem tantos sons animais em tantas composições? Qual o efeito de sentido criado na utilização de objetos sonoros como chaleiras, tamancos, ou qualquer coisa que seja? Algumas características da construção dos ritmos, dos compassos, bem como melodias e harmonias intrigantes, merecem ser ouvidas mais atentamente.

4 – Ritmo e Timbre na Música de Hermeto Paschoal

Nosso objetivo é compreender um pouco melhor a música de Hermeto Paschoal a partir dos fundamentos da Teoria Semiótica. De quantas possíveis maneiras podemos nos aprofundar no estudo de uma determinada linguagem, de um compositor, de um tema musical? O estudo a partir do ponto de vista histórico e social, a análise com base nas teorias musicais, da harmonia, do contraponto, da orquestração, da forma musical, podem, sem dúvida, nos conduzir a um maior entendimento. Partindo dos fundamentos da teoria semiótica, procuramos uma possibilidade distinta daquela fornecida pelas teorias musicais, históricas e estéticas.

Tratando-se de uma análise semiótica, temos em vista o estudo da significação, ou seja, o estudo do processo de construção do *sentido*, e no nosso caso, do *sentido musical*. Muito embora a fundamentação de um *sentido* puramente musical não seja nada simples, conforme já discutido em capítulos anteriores, partimos dessa possibilidade real de análise. Procuramos no estudo da música de Hermeto Paschoal as formas de construção do sentido timbrístico, rítmico, freqüencial, bem como os efeitos de sentido criados na manipulação de outros parâmetros sonoros e elementos musicais.

A escuta atenta e minuciosa da obra do compositor afasta-nos da pretensão de querer compreender profundamente o que se passa no seu fazer musical, não só em função da extensão dessa obra, mas também em função de uma característica muito própria, qual seja, a infinidade de transformações e novas ocorrências sonoras que se manifestam a todo instante. O que podemos fazer, quando muito, é escolher como objeto de análise alguns eventos que pareçam mais significativos.

Na música de Hermeto, tudo muda e se transformam a todo instante. Talvez pareça ser uma redundância, uma vez que podemos afirmar ser esta a característica fundamental da linguagem que estudamos: toda música muda a todo instante. No entanto, em Hermeto Paschoal, esse fato é muito mais radical.

Para piorar nossa pretensão de explorar e compreender sua música, Hermeto não se repete, experimentando sempre novas transformações, soluções e novos problemas musicais. Mas encontramos, também, um grande número de elementos musicais que reaparecem com mais freqüência, como o ritmo do baião, ou a presença dos instrumentos

de sopro, das bases de bateria e percussão, os sons de animais, tempos acelerados, etc. Mais do que verificar o sentido do ritmo do baião, ou dos ritmos populares brasileiros, tão presentes em Hermeto, procuramos estudar aquilo que Hermeto cria sobre o ritmo, a maneira como opera transformações sobre o ritmo. Essas operações são os “hermetismos”, invenções sonoras originais, eventos musicais que despertam, mais verdadeiramente, nossa curiosidade.

Ao ouvirmos atentamente a música de Hermeto Paschoal, nos damos conta de sua capacidade infinita de criar novidades e de não se repetir. Podemos até afirmar que, se há uma característica constante e repetitiva no seu fazer musical, é exatamente essa, a de não se repetir, fazendo com que cada composição soe sem igual. A procura por resultantes timbrísticas é constante, as novas criações rítmicas estão sempre presentes, as melodias e harmonias procuram caminhos originais.

O ritmo sempre se transforma, mas não se transforma repetitivamente, o que faz com que tenhamos que escolher alguns exemplos. Também não é suficiente que constatemos a presença recorrente de sons de bichos. O que observamos é que cada som animal utilizado parece possuir uma função distinta em cada música, sendo que o efeito de sentido provocado por cada ocorrência sonora dessa natureza é o que nos interessa.

Assim, nosso trabalho consiste em verificar e descrever os elementos reiterativos e contínuos, que coexistem ao lado do grande caldeirão de transformações, invenções e descontinuidades que é a música de Hermeto Paschoal.

4.1 - Elementos Rítmicos

Dentre todos os elementos rítmicos que podemos verificar, os mais evidentes e simples dizem respeito às pulsações e aos andamentos característicos na música do compositor. As pulsações rítmicas vigorosas, resultantes, especialmente, da utilização dos ritmos de danças populares brasileiras, é fortemente presente em toda a discografia de Hermeto Paschoal. Além de altamente pulsantes, a predileção do compositor pelas pulsações aceleradas é marcante. Encontramos introduções lentas, desaceleradas, assim como muitas mudanças de andamento nas composições, mas o que podemos observar, mais

simplesmente, é a afirmação dos andamentos e pulsações aceleradas, na grande parte de suas criações.

Em qualquer um dos discos que analisemos, encontraremos tal característica. Em “Missa dos Escravos” (1977), por exemplo, encontramos a composição *Tacho* num andamento de 160 batidas por minuto (bpm), o que constitui um tempo bastante acelerado, um andamento presto ou vivace. Em seguida a este tema, a faixa *Missa dos Escravos* é executada no andamento de 140 bpm, sofrendo uma aceleração, a partir da metade da composição, até 164 bpm. O terceiro tema é “*Chorinho pra Ele*”, executado no tempo moderado de 92 bpm e sofrendo, no final, uma transformação brusca no andamento, uma forte aceleração para 162 bpm. O experimentalismo timbrístico do quarto tema é realizado, finalmente, num tempo andante desacelerado, em 58 bpm. Nos últimos três temas, há o retorno aos tempos acelerados do allegro, com “*Escuta Meu Piano*” em 124 bpm, “*Aquela Valsa*” em 112 bpm, sofrendo uma rara desaceleração para 84 bpm, e “*Geléia de Cereja*”, executada no andamento 132 bpm.

No disco "Só Não Toca Quem Não Quer" (1987), encontramos a presença reiterativa dos tempos acelerados e também do processo de aceleração do andamento ao longo das composições. Temos em *De Sábado pra Dominginhos* a pulsação de 98 bpm, *Meu Barco* pulsa em 84 bpm, *Viagem* em 164 bpm, *Zurich* em 140 bpm, *O Correio* em 118 bpm, *Intocável* em 78 bpm, *Suíte Mundo Grande* em 96 bpm, *Canção da Tarde* em 100 bpm, *Ilha das Gaivotas* em 130 bpm, *Rebulição* acelera de 100 bpm para 114 bpm, finalizando em 156 bpm e, por fim, *Quiabo* é tocada na pulsação de 106 bpm. O peso de temas mais lentos como *Meu Barco*, em 84 bpm, é relativamente menor, pois trata-se de um tema vocal de apenas 50 segundos, além de tratar-se de uma composição de Antonio Bruno Zwarg e Ernesto Zwarg, que deveríamos considerar somente enquanto forma de arranjo musical

A sensação de velocidade, aceleração e desaceleração, não decorre somente da definição dos andamentos e pulsações, mas também das subdivisões internas. Os tempos allegro e moderato de *Sábado pra Dominginhos* (98 bpm) e *Intocável* (78 bpm), por exemplo, possuem muita energia rítmica, em função, especialmente, de suas melodias construídas com as subdivisões de semicolcheias, e o conseqüente aumento da sensação da aceleração.

Embora a música de Hermeto executada ao vivo não seja objeto de nosso estudo - tratamos aqui das composições registradas em discos e CDs - vale observar que a presença dos andamentos acelerados é ainda mais forte nos shows apresentados pelo compositor e suas bandas. O fato pode ser atestado no disco “Montreux Jazz - Ao Vivo” (79), onde apenas uma composição, *Montreux*, entre as 15 registradas, é executada num andamento desacelerado.

Podemos dizer que a predominância dos andamentos acelerados define um estilo da música de Hermeto Paschoal. No entanto, para podermos afirmar, categoricamente, tal definição de estilo, deveríamos analisar detalhadamente este elemento musical em toda a obra do compositor, o que já seria um bom projeto de estudo. Poderíamos ainda analisar este dado musical em um único disco, o que certamente resultaria num estudo mais minucioso ainda. Como nosso objetivo é uma visão mais ampla e geral da música do compositor, nos esquivamos de expor detalhadamente como os andamentos se manifestam em todos os seus discos, para afirmar que a predominância dos tempos acelerados é muito marcante em toda a sua obra.

Essa primeira e simples característica constatada é de vital importância na música de Hermeto Paschoal, pois é a partir deste elemento que toda a energia vibrante, a grande euforia de sua música, ganha forma de expressão. Em torno da pulsação acelerada são construídas as timbragens brilhantes, os inspirados e exaltados temas melódico-harmônicos, bem como as intrincadas invenções rítmicas.

A pulsante música de Hermeto encontra sua raiz nos gêneros da MPB, com a qual mantém, evidentemente, uma forte identidade. Em função dessa proximidade, sugerimos que alguns fundamentos desenvolvidos pela semiótica da canção, bem como pela Teoria Semiótica Tensiva, podem contribuir para maior entendimento do processo de construção do sentido musical. Sobre o processo de composição de canções rítmicas e pulsantes, tal como se apresenta a música de Hermeto, em "O Cancionista"(1996:10), Luiz Tatit irá dizer:

“... Reduzindo a duração das vogais e o campo de utilização das frequências, o cancionista produzirá uma progressão melódica mais veloz e mais segmentada pelos ataques insistentes das consoantes. Os contornos

são, então, rapidamente transformados em motivos e processos em cadeia. O centro de tensividade instala-se na ordenação regular da articulação, na periodicidade dos acentos e na configuração de saliências muito bem identificadas como temas. Aceleração dessa descontinuidade melódica, cristalizada em temas reiterativos, que privilegia o ritmo e sua sintonia natural com o corpo: de um lado, as pulsações orgânicas de fundo (batimento cardíaco, inspiração/expiração) refletem de antemão a periodicidade, de outro, a gestualidade física reproduz visualmente os pontos demarcatórios sugeridos pelos assentos auditivos. Daí o tamborilar dos dedos, a marcação no tempo com o pé, ou com a cabeça e o envolvimento integral da dança espontânea ou projetada. A concentração de tensividade na pulsação, decorrente da reiteração dos temas, tende ao encontro com o gênero explícito: o xote, o samba, a marcha, o rock etc. É a vigência da ação. É a redução da duração e da frequência. É a música modalizado pelo /fazer/.”(Tatit, “O Cancionista”, 1996:10).

O compositor que estudamos não é um criador de canções, linguagem onde palavra e melodia se encontram. Portanto, se por um lado não encontramos segmentações consonantais em sua música, por outro, notamos a forte “concentração de tensividade na pulsação”, da qual resulta a euforia e a “vigência da ação”.

Um outro texto, também de Luiz Tatit, localizado em "A canção, Eficácia e Encanto" (Tatit,1986:48,49.50), sobre o processo de tematização, do qual parece participar, em alguma medida a música de Hermeto, pode vir em nosso socorro:

“Este processo de formação dos temas aparece em toda a canção popular; no entanto, nas canções ora examinadas, tomam uma dimensão quase obsessiva. O processo chama-se tematização e sua incidência tem razão de ser.

O ritmo e acentuações do componente melódico fundam os gêneros que estamos acostumados a ouvir: samba, votos, bolero, baião, marcha etc. Os arranjos instrumentais extraem sua pulsação, seu balanço e seus

motivos melódicos dos temas fornecidos pela melodia da canção. Na melodia está a gênese do acompanhamento.

Assim sendo, o processo intensivo de tematização conduz a uma supervalorização do gênero. Por isso, não raro, a tematização cobre um texto exaltando o próprio gênero: (os exemplos citados são “Samba da minha terra”, de Dorival Caymmi, “Baião”, de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira e “Chuckberry fields forever”, de Gilberto Gil).

E enquanto isso acontece, o comentário recíproco entre texto e melodia favorece o que chamamos de persuasão somática: o D.oR loc (destinador locutor) age diretamente sobre o corpo do D.aRIO ouv (destinatário ouvinte), cativando-o por meio de pulsações regulares que entram em fase com pulsações orgânicas internas. Pelo menos a regularidade é um traço comum às duas pulsações.

Mas, a complementação integral do processo só se realiza aliada a uma persuasão também cognitiva: o reconhecimento de que tais pulsações configuram um gênero do agrado do D.aRIO ouv (destinatário ouvinte). Ou seja, ao mesmo tempo em que o corpo se sente estimulado pelas pulsações, a mente reconhece o contexto rítmico (o gênero) em que elas se inserem. O resultado é uma euforia empática.

Nos exemplos 95,96, 97, o texto reforça o sentido da melodia, mas, independente desse reforço, a melodia altamente tematizada, por si só, já visa os dois tipos de persuasão: somática e cognitiva

Em contato com um texto compatível, todas essas características associam-se e a persuasão torna-se mais ampla.“. (Tatit,"A Canção, Eficácia e Encanto”,1986:48,49.50).

Do ponto de vista rítmico, a música altamente pulsante de Hermeto Paschoal, persuade *somaticamente*, no convite para participação ativa, corporal, de suas composições. E persuade *cognitivamente* na identificação dos gêneros de ritmos populares que ele executa: o baião, o xote, o frevo, o choro, o samba etc, são um convite para participação do corpo na forma de seus passos de dança. Mais do que pulsações, reconhecemos em sua

música a aceleração dos andamentos, fator que intensifica ainda mais a força rítmica dos temas. Há um efeito de sentido resultante, que é uma grande euforia, uma grande excitação, que nasce da identificação, ou melhor, da conjugação existente entre o compositor e os valores de destreza rítmica, swing, ginga.

O ouvinte de sua música reconhece que suas composições dizem muito mais, quando considerada sua habilidade em investir sobre os elementos timbrísticos, melódicos, harmônicos e formais. Também do ponto de vista rítmico, a música de Hermeto é um grande desafio: embora fundada nos gêneros populares, que enquanto base para as canções são sempre contínuos, feitos dos seus elementos rítmicos repetitivos, sua música cria diversas transgressões, através de variados processos de descontinuidade. Ritmicamente, sua música apresenta inúmeras rupturas e transformações, que interferem na continuidade tradicional dos gêneros de ritmos populares. São desses processos de rupturas, transformações e descontinuidades que trataremos logo mais adiante.

Ritmo e Sentido da Expressão

Se, ao estudarmos o sentido do ritmo pulsante e acelerado na música de Hermeto Paschoal, nos aventuramos a pensar num *sentido* que seja musical, podemos também nos aventurar a sugerir que a relação entre andamentos rápidos e lentos seja gerada a partir dos termos opostos de uma categoria rítmica geradora de sentido. A Semiótica Tensiva e a Semiótica da Canção nos fornecem a categoria *aceleração vrs desaceleração*, já apresentada no capítulo anterior, que pode nos auxiliar na definição de um sentido rítmico.

Os andamentos são gerados a partir da categoria em que os organiza,

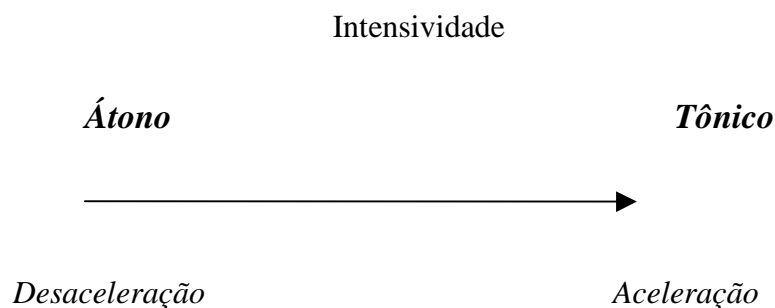
Aceleração vrs Desaceleração

sendo que a música de Hermeto Paschoal é, quase toda ela, gerada na afirmação do termo *Aceleração* da categoria.

Vale lembrar que o conceito de aceleração, aqui, difere do conceito utilizado pela Física, que define a aceleração como mudança da velocidade. A semiótica define a aceleração na sua relação com a intensividade. A intensividade é a quantidade de

ocorrências no espaço delimitado, enquanto que a aceleração é a alta taxa de ocorrências, no nosso caso, as pulsações, em um determinado espaço delimitado, para nós, temporal.

Na *aceleração*, há aumento na taxa de ocorrências, com *acento tônico* na intensividade. Na *desaceleração*, o *acento átono*, na intensividade.

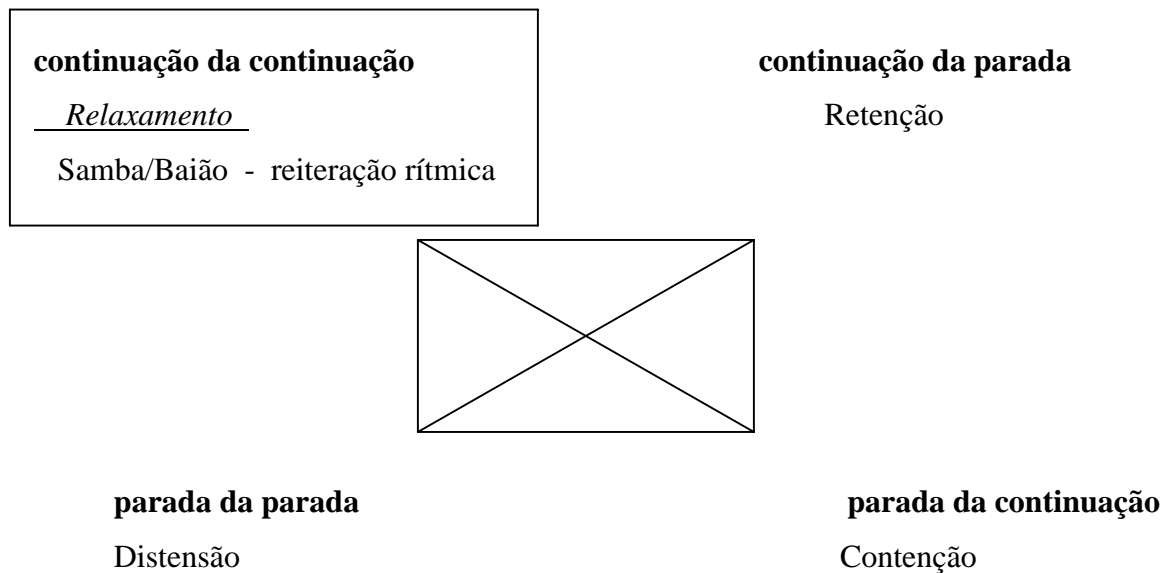


Descontinuidades Rítmicas

Conforme já afirmado, do ponto de vista rítmico, a música de Hermeto Paschoal tem seu fundamento e sua raiz na tradição dos gêneros, dos ritmos, tanto da música urbana, quanto das chamadas músicas regionais e folclóricas, que fazem a música popular brasileira. Entretanto, Hermeto trabalha sobre a tradição transgredindo-a, inovando-a, acrescentando novos significados.

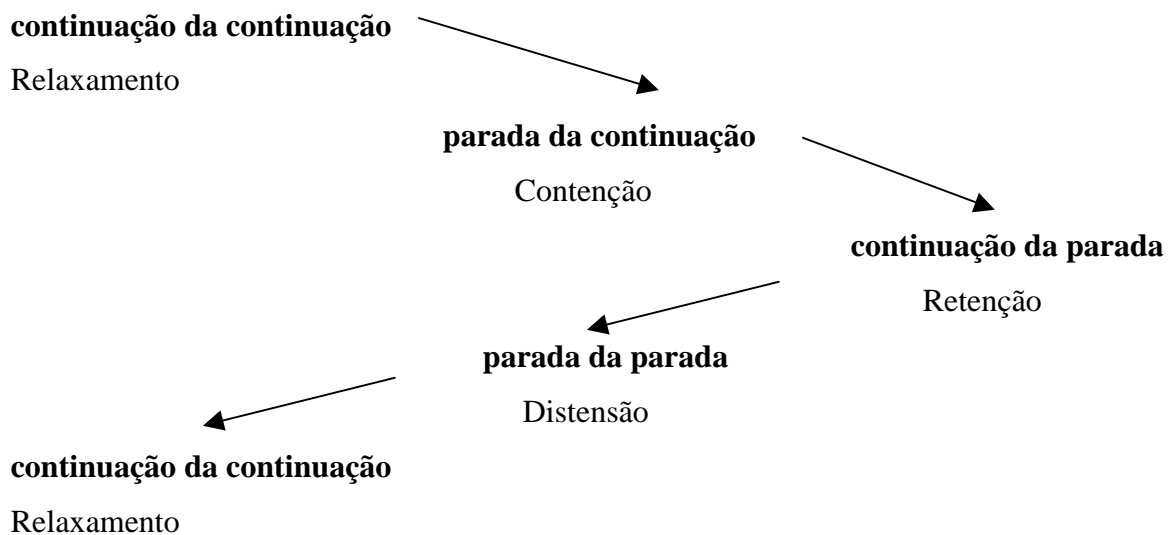
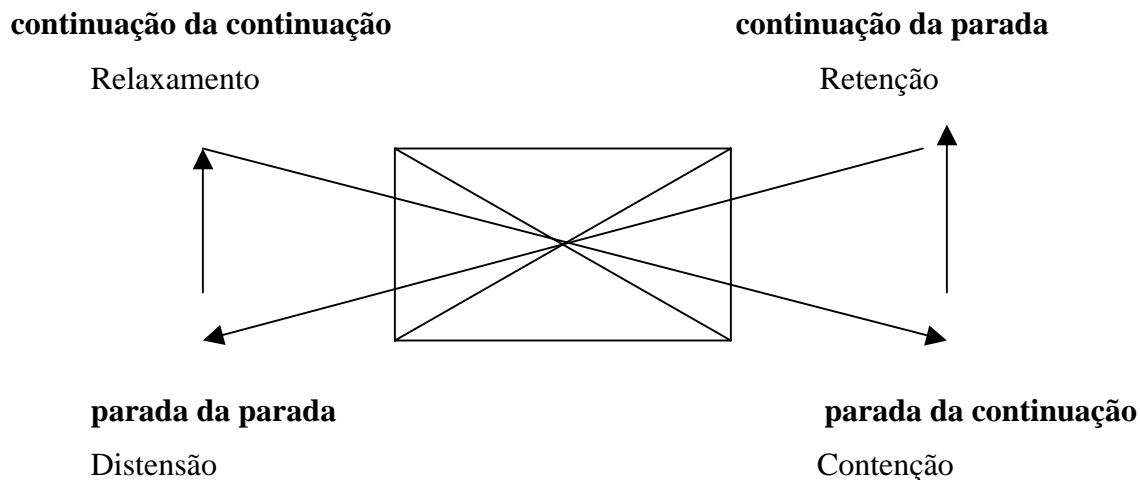
A continuidade implícita dos ritmos populares é rompida no processo criativo de Hermeto Paschoal. Na música popular, ritmicamente, um samba é um samba na reiteração de seus temas e motivos, um baião é um baião dentro da fórmula rítmica que o constrói. Nos gêneros populares, as convenções, os arranjos, o swing, são importantes, e mudanças sempre acontecem. Mas não rupturas e descontinuidades na velocidade, e na intensidade, das observadas na música de Hermeto.

Na música popular, a afirmação da **continuação da continuação** dos motivos rítmicos que constroem o gênero, seja ele executado em tempo acelerado, seja executado em tempo desacelerado, na previsibilidade de seu devir rítmico, cria um efeito de sentido de **relaxamento**.



A música de Hermeto Paschoal opera rompendo com esse estado de relaxamento, ao promover transformações sucessivas, diminuindo a previsibilidade característica das formas populares, e aumentando a **tensão** decorrente das surpresas criadas. Se, nesse momento, analisamos as questões de ritmo, vale observar que todos demais parâmetros sonoros e musicais estão sujeitos a alterações criativas, conforme veremos mais adiante.

O sentido tensivo da música de Hermeto Paschoal percorre, ininterruptamente, o caminho delineado pelo quadrado semiótico, gerado a partir da categoria formada pelos termos **continuação da continuação vrs. continuação da parada**.



O efeito de *surpresa* é criado no processo de fazer surgir a oscilação entre o relaxamento e a tensão. O fato parece óbvio, porque para aqueles que estudam música, a linguagem musical, especialmente do ponto de vista harmônico, constitui um jogo de tensões. E é exatamente disso que se trata. O que temos em Hermeto Paschoal é que esse jogo é realizado na manipulação de muitos elementos sonoros e musicais.

Quais as formas que o compositor utiliza para transformar os valores rítmicos e criar surpresa?

(1) Uma maneira recorrente e mais simples de variar se dá com o aumento, gradual ou abrupto, da velocidade dos andamentos ao longo das peças, especialmente nos seus finais. Mecanismos observados em sua música, como tempos desacelerados nas introduções, são tão habituais em qualquer tipo de música, que não necessitam de análise. O que nos interessa são os eventos intrigantes, os "hermetismos pascoais", como os aumentos de aceleração, que ocorrem em lugares inesperados das composições. Além do aumento da velocidade do pulso, muitas das composições de Hermeto Paschoal têm seu andamento várias vezes transformado ao longo das execuções, seja por um processo de acréscimo, seja por um processo de diminuição da velocidade.

(2) Um outro processo se faz presente no tratamento dado à organização dos acentos, sem que, necessariamente, o pulso seja variado. Ocorre que a continuação de uma determinada pulsação não significa, necessariamente, relaxamento, uma vez que a organização dos acentos rítmicos é variada, mudando-se a fórmula do compasso. Uma sessão pode ser escrita num compasso 3/4 e a sessão seguinte pode estar enquadrada no compasso 4/4, sendo que essas transformações podem ocorrer várias vezes.

(3) Numa mesma peça musical, podemos encontrar mudanças do gênero de música popular, o que não é, simplesmente, o mesmo que uma mudança de compasso.

(4) É recorrente a presença de ritmos mais raros e estranhos, organizados em compassos compostos complexos, como 7/4 ou 5/4, na maioria das vezes, resultantes de deformações nos ritmos populares brasileiros.

(5) As conduções rítmicas não obedecem somente a valores contínuos, formados na repetição dos padrões rítmicos que definem os gêneros. Muitas vezes, as bases rítmicas das composições são completamente descontínuas, não apresentando nenhuma forma de regularidade e simetria, sendo, na maioria das vezes, integradas ao conjunto pela pulsação comum, em torno da qual todas as sonoridades se articulam.

Aceleração do Tempo Musical

A valorização dos estados eufóricos promovidos pelos andamentos rápidos (allegro, allegretto, allegro moderato, vivace, presto, presto vivace) das composições é reafirmada num processo recorrente de transformação do pulso tornando-o ainda mais acelerado. Podemos citar vários exemplos, como nas composições *Chorinho pra ele*, *Missa dos Escravos*, *Rebuliço*, entre outras, ou em arranjos como o de *Asa Branca*.

Os acréscimos de velocidade, que promovem um aumento na tensividade das composições executadas, podem ocorrer de forma gradual ou abrupta. As formas abruptas funcionam como fortes discontinuidades que criam um efeito de sentido de surpresa, aumentando a tensão geral da execução. As formas de aumento gradual do andamento, mais contínuas, possuindo uma maior previsibilidade de sua aceleração, são mais relaxadas.

A afirmação do termo **aceleração** da categoria, conforme analisamos, não pode ser expressa na forma do quadrado semiótico, que opera com recortes descontínuos de valores contrários e contraditórios. Quando uma composição sustenta-se no termo **aceleração**, sendo o sentido rítmico construído na orientação de acréscimo de aceleração, seja de forma gradual, seja de forma abrupta, necessitamos de uma outra forma de síntese.

Como sugerido no estudo dos timbres, na análise de São Jorge, podemos distinguir um tempo mais acelerado do que outro, mediante o uso de sinal de acréscimo (+). Quanto mais acelerado o andamento, maior o número do sinal de acréscimo (+) que acompanha o termo **aceleração**. De uma maneira sintética, dizemos que os temas que sofrem um aumento da aceleração obedecem à seguinte formulação, que orienta o sentido rítmico:

Aceleração + \longrightarrow **aceleração + + +**

Podemos conferir o procedimento na composição *Chorinho Pra Ele*, que abaixo descrevemos:

Chorinho Pra Ele (Missa dos Escravos,1977)

O tema é conduzido no ritmo de samba-choro, em andamento de 92 bpm. O relaxamento rítmico, estabelecido na **continuação da continuação** do pulso, é interrompido na **parada da continuação**, na cronometragem de 1:50 min., quando a tensão da espera do devir da composição é criada. O andamento sofre brusca aceleração para o pulso de 162 bpm, quando a tensão rítmica é criada na surpresa do novo ritmo. Até o final da música, na cronometragem de 2:10 min , sustentando-se na **parada da parada**, o andamento é continuamente acelerado até a pulsação de 174 bpm, aumentando progressivamente, menos surpreendente, a tensão rítmica da peça.

	→		
0:00	1:50	2:10	min
92	162	174	bpm
Aceleração+	Aceleração+++	Aceleração+++++	
Relaxamento	Contenção	Retensão	

O mesmo procedimento pode ser ouvido nos exemplos que citamos em seguida:

Ginga Carioca (Festa dos Deuses,1992) 74 136

Briguinta de músicos malucos no coreto (Hermeto Paschoal & Grupo, 1982)

A taça (Hermeto Paschoal & Grupo, 1982)

Missa dos escravos (Missa dos Escravos,1977)

Rebuliço (Só Não Toca Quem Não Quer, 1987)

Asa Branca (Música livre de Hermeto Paschoal,19713)

Mudança de Compasso e Gênero

Trata-se da maneira mais recorrente que Hermeto Paschoal utiliza para interromper a continuidade do desenvolvimento do ritmo fluente de um gênero popular, criando um efeito de surpresa ao transformar as fórmulas dos compassos. Nessa técnica, cada nova

transformação rítmica ganha um novo significado, organizando todos os demais elementos sonoros que constroem os temas melódicos e os arranjos de acompanhamento, criando fortes contrastes entre as sessões compostas.

Numa mudança de compasso, pode estar implícita uma transformação do gênero, como uma valsa dando lugar a um samba, um maracatu sendo sucedido por um baião. Não chegando a ser mudanças do gênero, as transformações de compassos surgem como sessões, que muitas vezes funcionam como pontes interligando outras sessões, criando contraste e tensão no desenvolvimento da composição.

Aqui, é importante observar que o procedimento de criar tensão e surpresa, operando sobre o ritmo na mudança dos compassos, vai além do transformar as bases rítmicas do acompanhamento. É evidente, nas composições, que a técnica permite novas aventuras e contrastes nos temas melódicos de Hermeto Paschoal. Na escuta de sua música, percebemos que as mudanças de compasso não surgem, simplesmente, como truques para fazer surgir algo novo, mas surgem como uma necessidade de a base rítmica se fundir com o brilho e o contraste das construções melódicas. Em muitas das composições de Hermeto, especialmente nas mais experimentais, temos a impressão de que o procedimento utilizado pelo compositor é o da bricolagem, quando vários elementos contrastantes, aparentemente distantes, são fundidos e, como que num passe de mágica, tornam-se orgânicos.

Encontramos essas variações em uma grande quantidade de suas composições e praticamente em todos os seus discos gravados. O procedimento pode ser ouvido em *Aquela Valsa*, *Pimenteira*, *Magimani Sagei*, *Cores*, *Ilha das Gaivotas*, *Mentalizando a Cruz*, *Araduâ*, *Suíte Mundo Grande*, etc.

O que observamos nessa técnica é que as mudanças de compasso e de gênero têm, em cada música, uma razão de ser, e em cada uma dessas mudanças, um efeito de sentido novo é criado. Pensamos que uma proposta de análise dos sentidos criados a partir dessa técnica pode ser muito viável e interessante. Por ora, podemos verificar, comparativamente, o que ocorre nas composições *Aquela Valsa* e *Ilha das Gaivotas*.

Aquela Valsa (Missa dos Escravos, 1977)

Aquela Valsa inicia-se no tempo ternário (3/4) de uma valsa que pulsa em 112 bpm. O andamento é, portanto um pouco acelerado, em *allegreto*, muito embora a valsa tenha um sentido rítmico desacelerado, em função das longas notas melódicas.

A primeira mudança de compasso e de gênero ocorre em 0:54 min, quando o pulso varia para 84 bpm, e um novo tema melódico surge delimitado no compasso quaternário 4/4, no ritmo de um samba de gafieira um tanto abolerado.

A segunda transformação se dá na cronometragem de 1:35 min, quando o tema passa a ser desenvolvido no compasso binário simples 2/4, sob o mesmo andamento, e o novo tema da melodia é acompanhado no ritmo do samba.

Na terceira mudança, em 1:59 min, o compasso volta ao quaternário 4/4, no ritmo de um maracatu de baque solto, acompanhando a improvisação melódica.

Na quarta e última mudança, na cronometragem de 2:30 min., um novo tema é apresentado, até o final em 2:46 min. Esse novo tema, não melódico, e sim tímbrístico, é também realizado no compasso quaternário 4/4, no mesmo ritmo de maracatu estilizado.

<i>0:00</i>	<i>0:54</i>	<i>1:35</i>	<i>1:59</i>	<i>2:30</i>	<i>2:46 min</i>
valsas	bolero	samba	maracatu 1	maracatu 2	
3/4	4/4	2/4	4/4	4/4	

Aquela valsa, composta em sessões de ritmos variados, temas melódicos distintos integrados apenas pela timbragem e pela harmonia, possui uma forma musical que se aproxima da forma de uma suíte. Aqui, apresentada como um único tema, com a duração temporal de uma canção popular, diferentemente das extensas suítes barrocas de ritmo de dança. Não encontramos facilmente em outras composições de Hermeto Paschoal a forma musical observada neste tema, que mais se parece com uma sucessão de temas todos remendados.

É impossível ignorarmos alguns elementos que dão um sentido irônico à peça, como o tom jocoso que é impresso à interpretação do tema do bolero, característica que não encontramos em outras invenções do compositor. Também nas duas sessões finais, que significados podem ter as sonorizações vocais do percussionista Airto Moreira, na sua relação com a composição e, especialmente, a valsa executada na primeira sessão? Estas sonorizações sincopadas e graves parecem imitar a voz de um velho caboclo, um preto velho incorporado, no cortejo do maracatu. A que distância o final da música se encontra daquela valsa inicial?

O caminho longo faz parecer incrível a distância entre as duas extremidades, o início da composição e seu final. Nessa peça, a ironia realizada sobre o próprio fazer musical de Hermeto, o remendo de retalhos, a mudança incessante e a ousadia formal, é definitivamente assinalada no título conferido à composição, *Aquela Valsa*, que surge como quem quer lembrar daquele impulso inicial, que fez nascer uma valsa, e que, como valsa, não pôde continuar a ser. Como jamais ouvido antes, tornara-se ela um bolero, um samba e um maracatu estranho, distante demais daquele impulso que dera início à composição.

Ilha das Gaivotas (Só Não Toca Quem Não Quer, 1987)

Se no tema anterior um efeito de sentido de ironia, sobre o processo de variação de andamentos e gêneros, é criado na manifestação de alguns elementos musicais na sua relação com o título da peça, em *Ilha das Gaivotas*, o significado dessas operações é completamente outro.

A música é feita de um tema principal composto no compasso de 7/4, duas vezes executado na gravação. A introdução de *Ilha das Gaivotas*, a sessão entre as duas apresentações do tema principal, bem como a coda final, são escritas no compasso de 3/4.

Intro	Tema	Ponte	Tema	Coda
3/4	7/4	3/4	7/4	3/4

O tema principal é composto no enquadramento do compasso 7/4, cujas características de andamento e motivos melódicos lembram muito as formas da marcha-

rancho, sempre reconhecidas em suas estruturas de compasso 4/4. Na marcha-rancho, as células rítmicas dos instrumentos acompanhantes são claramente definidas e reiterativas, garantindo a continuidade e o desenvolvimento relaxado do elemento rítmico. Também no gênero tradicional, o projeto melódico-harmônico define-se na maior previsibilidade das simetrias da música popular e do compasso quaternário. O projeto de Hermeto Paschoal, em *Ilha das Gaivotas*, caracteriza-se pelo diálogo com a tradição do gênero popular, partindo da raiz do ritmo, para subvertê-la.

A subversão corre no sentido do aumento da imprevisibilidade e da tensão, pois, ao transformar o gênero de compasso 4/4 no nada usual compasso composto complexo 7/4, a base do acompanhamento de bateria e baixo passa a ser formada de desenhos rítmicos descontínuos, quebrados, de frases não repetitivas. Ao invés de uma base relaxada sustentando o tema melódico, encontramos novos contrapontos no acompanhamento, fazendo os instrumentos tornarem-se quase solistas, criando um efeito de tensão com o tema principal executado pelo sax tenor.

Além do tencionamento na rítmica geral, o enquadramento em 7/4 permite novas simetrias na linha melódica, mudando suas características em relação à tradição popular brasileira. A melodia é original e surpreendente em relação a outros temas de marcha, ou marcha rancho.

As sessões do tema principal são relacionadas às sessões de introdução, ponte e coda, de forma a contrastar vários dos elementos musicais, entre os quais o ritmo. Essas sessões, introdutória, de passagem e final, são executadas no compasso 3/4, constituído de elementos rítmicos constantes e repetitivos, favorecendo o maior relaxamento na desenvoltura de toda a base rítmica e harmônica. Obviamente, não nos ocupamos de todos os detalhes, excluímos, no momento, a análise de outras tensões nessas partes, como aquela derivada das improvisações melódicas nelas contidas, para somente nos ocuparmos dos elementos rítmicos.

Bem diferente do que ocorre em *Aquela Valsa*, em *Ilha das gaivotas*, o gosto do compositor pelos fortes contrastes é expresso na criação de distintos estados de tensão rítmica, na oposição entre a continuidade rítmica relaxada do 3/4 e a descontinuidade tensa do 7/4.

Intro	Tema	Ponte	Tema	Coda
3/4	7/4	3/4	7/4	3/4
<i>Continuação da</i>	<i>Parada da</i>	<i>Continuação da</i>	<i>Parada da</i>	<i>Continuação da</i>
<i>Continuação</i>	<i>Parada</i>	<i>Continuação</i>	<i>Parada</i>	<i>Continuação</i>
Relaxamento	Tensão	Relaxamento	Tensão	Relaxamento

Compasso Composto Complexo

Os recursos dos compassos complexos compostos são amplamente utilizados por Hermeto Paschoal. Podem ter várias finalidades, das quais variados efeitos de sentido são resultantes. Como em *Ilha das Gaivotas*, um recurso criador de tensão e contraste pode nascer do diálogo com a tradição da música popular; em outro momento, pode surgir como fórmula rítmica de passagem nos acompanhamentos "quebrados", descontínuos, aumentando, vertiginosamente, as tensões rítmicas instaladas; pode ainda nascer de uma necessidade de enquadrar linhas melódicas originais. Algumas vezes, a própria idéia de compasso, por se transformar rapidamente, pode ser abolida, sugerindo que a escrita musical não seja enquadrada por fórmulas de compasso. A técnica é importante sob os pontos de vista tanto rítmico como melódico, porque novas idéias musicais podem ser geradas com maior liberdade e originalidade.

Essas fórmulas de compassos são criações muitas vezes derivadas de motivos flagrados no mundo cotidiano, como na fala cotidiana, numa frase de poesia entoada, no som de um animal, no som de objetos corriqueiros, etc. Basta lembrarmos a frase cantada, que surge na cronometragem de 1:58 min, da composição *Missa dos Escravos* (*Missa dos Escravos*, 1977), que define o enquadramento rítmico na métrica no compasso 7/4, funcionando como um pedal contínuo, sobre o qual os demais elementos musicais são organizados. A frase entoada diz: “Chama Zabelê Pá Podê Ti Conhecê”, que segue repetitiva e insistentemente, com aumento gradual do pulso, até a cronometragem de 3:12 min.

Já em *Fazenda Nova* (Festa dos Deuses, 1992), Hermeto Paschoal compõe inspirado no tema rítmico que ele flagra na sonoridade de um porco. A frase cantada pelo porco, se assim podemos dizer, encaixa-se no compasso de 7/8, em tempo acelerado, e serve de motivo rítmico na base do acompanhamento executado, especialmente, pelo baixo elétrico e pelo piano.

Se, por um lado, o esforço do processo de composição de Hermeto se orienta no sentido de criar novidades e diferenças o tempo todo, a inclusão de certas sonoridades do cotidiano ou, pelo menos, do cotidiano do compositor, indica uma outra orientação do processo criativo. Como observamos no motivo musical executado pelo porco, não importa somente o “novo”, mas o importante é alargar o campo da experiência musical, nada excluindo como possibilidade de vida estética. Descobrir a música que já se realiza no mundo cotidiano, no ritmo e na entonação da fala, na frase entoada por um animal, na elocução de um jogo de futebol.

Polirritmia

Hermeto possui um repertório inesgotável para criar tensões e contrastes: quanto mais se ouve, mais se encontra. Se não podemos tratar de todas as possibilidades, algumas mais recorrentes nos chamam a atenção. Nas análises anteriores, notamos que as discontinuidades, os contrastes rítmicos são operados na sucessão temporal, ou seja, na diacronicidade. Na sincronicidade, choques intensos também são gerados quando ritmos contrastantes, estruturados em compassos diferentes, são executados.

Tensões diversas são geradas quando melodias e bases de arranjo de acompanhamento são definidas em planos rítmicos que não se encaixam "como deveriam". Como acompanhar uma melodia quando ela é muito simétrica, linear, tradicional e previsível? Como "complicar" a vida da linha melódica, complexificando seu sentido, no conjunto da composição? Tensão e contraste devem ser aplicados ao tema melódico.

Zurick (Hermeto Paschoal & Grupo, 1982)

Em São Jorge, a operação é realizada acrescentando-se a descontinuidade rítmica e freqüencial da rude fala sertaneja. Em *Zurick*, a bela linha melódica, definida no enquadramento do compasso 4/4, possui seu sentido melódico complexificado pelo acompanhamento inusitado do compasso 5/4. A maior extensão do compasso 5/4 cria uma defasagem contínua em relação à melodia, moldada em 4/4, criando um atrito, ou afastamento, criando estranhamento e tensão rítmica entre os dois planos da composição, a linha melódica e a base do acompanhamento.

A polirritmia sincrônica encontrada em *Zurich* está presente em muitas outras composições de Hermeto, como em *Fazenda Nova* (Festa dos Deuses, 1992), citada anteriormente, em *Tacho* (Missa dos Escravos, 1977), e *Peixinho* (Brasil Universo, 1987). Como em *Zurich*, no tema *Peixinho*, a tensão criada pela polirritmia se dá na relação entre a melodia e o acompanhamento. Enquanto o tema melódico se organiza na métrica ternária,

ou de 3/8 ou de um 6/8, o acompanhamento de baixo e bateria organiza-se na métrica binário de 2/4, resultando num atrito rítmico tenso, que complexifica a relação entre melodia e acompanhamento.

Em *Fazenda Nova* e em *Tacho* as defasagens rítmicas ocorrem na própria estruturação dos instrumentos de acompanhamento, como o baixo elétrico, a bateria, as percussões e o piano. A tensão rítmica se dá na defasagem entre as células compostas no compasso 7/8 e a condução do bumbo da bateria no compasso 2/4 na composição *Fazenda Nova*. *Tacho* é composta sobre uma base de compasso 6/8 bastante acentuada, que tenciona, continuamente, com muitos elementos de binários distribuídos por outros instrumentos, como o piano, o ximbau de bateria e o próprio tema melódico.

Tema e Improvisação

Os contrastes entre os elementos contínuos relaxados e os elementos tensos descontínuos são amplamente utilizados nas relações entre tema e improviso. A improvisação é uma marca muito importante no estilo da música de Hermeto Paschoal, cuja função é transformar os sentidos da tensão, tanto melódica e harmônica, quanto rítmica.

O processo se dá tanto na sincronicidade, quanto na diacronicidade, e pode ser encontrado em quase toda a obra gravada do compositor, pois a improvisação é um elemento essencial em sua música. A forma mais recorrente de opor, do ponto de vista rítmico, as sessões escritas, que constituem os temas, e as sessões mais livres, que fazem as improvisações, é fazendo com que, no improviso, as conduções rítmicas, de instrumentos harmônicos, bateria, percussão e baixo, sejam mais contínuos, repetitivos, constantes e ritmicamente relaxados, quando sucedem temas de composição descontínua, quebrada, ritmicamente complexa e tensa.

O contrário também se dá, reiteradamente, em várias composições, quando os gêneros, tocados com mais fluidez e desenvoltura, na repetição de suas células rítmicas, são sucedidos por improvisações descontínuas no ritmo.

O assunto de que tratamos parece inesgotável, pois, quanto mais atentamente ouvimos Hermeto, mais novidades de recursos encontramos. Obviamente, muitos dos

processos de criar novidades, mudanças, rupturas e descontinuidades, estão sendo ignorados. O que sua música parece sugerir é que muitos elementos sonoros, muitos processos, podem ser incorporados e podem soar, verdadeiramente, estéticos, poéticos, profundamente musicais. Hermeto pretende flagrar a música do mundo que vibra ao seu redor, mas não tudo do mundo, como às vezes pode parecer, apenas um recorte.

Na questão do ritmo e do gênero, por exemplo, sua escolha delimita-se dentro do espectro que contempla os gêneros da MPB, urbana, regional, folclórica. Hermeto se enraíza na matriz popular e fixa uma marca de identidade neste universo referencial. Não procura fórmulas rítmicas na América do Norte, no Jazz, no Blues, nem na Europa, e nem nas músicas locais, étnicas, espalhadas pelo mundo. Sob todos o ponto de vista de todos os elementos musicais, há um recorte mais ou menos definido.

As relações de semelhança e proximidade entre suas composições e outros universos de valores referenciais querem, verdadeiramente, dizer alguma coisa. Se um sentido é criado na relação de identidade ou alteridade entre elementos rítmicos, como longo e breve, contínuo e descontínuo, alguns sentidos também são gerados na relação entre o discurso dos sons e os discursos da cultura ao qual ele pertence. Um tema executado no ritmo de baião não fala somente de aceleração, continuidade, tensão ou relaxamento. Fala do baião e seu significado na discursividade, mais abrangente, da cultura, da qual ele participa. Mas, desses assuntos, trataremos com maior cuidado no capítulo seguinte.

Continuidade e Relaxamento rítmico

Da forma como tratamos as questões de ritmo até o momento, podemos ser levados a concluir que todos os elementos que criam novidades e descontinuidades rítmicas, são necessidades imprescindíveis em Hermeto Paschoal. Porém, no seu caldeirão, de nada, ou pouca coisa excluir, é admitido, também, a continuidade rítmica e melódica, o relaxamento, a conjunção com os valores tradicionais populares de fazer musical.

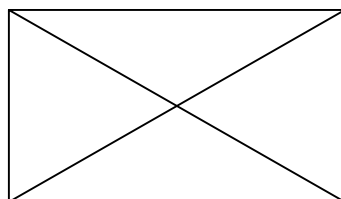
Basta destacarmos seus temas mais "populares", ou mais facilmente lembrados, como *São Jorge*, *Bebê*, *Chorinho Pra Ele*, *Forró em Santo André*, entre outros. Nessas composições, a continuidade rítmica dos gêneros samba, baião, choro, é afirmado na *continuação da continuação* das células rítmicas que definem cada um dos gêneros.

continuação da continuaçãoRelaxamento

Samba/Baião/Choro_reiteração rítmica

*São Jorge/Bebê/Chorinho Pra Ele/**Forró em Santo André***continuação da parada**

Retenção

**parada da parada**

Distensão

parada da continuação

Contenção

Nessas composições, outros elementos musicais ainda tornam o estilo de Hermeto Paschoal reconhecível. Mais do que o reconhecimento de processos formais de construção musical, os temas primam pela qualidade estética, pela beleza de suas harmonias, linhas melódicas, timbragem e pela beleza inerente a cada um dos ritmos populares bem executados. É notório que, em nosso esforço por decifrar a música de Hermeto Paschoal, considerações sobre o valor estético de sua obra sejam postas de lado. E é obvio que a necessidade de delimitar o estudo dentro de uma possibilidade realizável deva excluir inúmeras outras potencialidades de entendimento.

Tanto as composições mais fluentes e contínuas, como *Bebê e São Jorge*, quanto as mais experimentais e descontínuas, formam uma totalidade de grande valor estético, que podem, muito bem, vir a ser objeto de outras investigações.

4.2 - Elementos Timbrísticos

Se a riqueza e variedade dos processos rítmicos na música de Hermeto Paschoal são de uma dimensão tal que somente uma parcela ínfima pôde ser abordada neste trabalho, o que podemos dizer sobre os aspectos timbrísticos que marcam tão profundamente suas composições?

Ainda que falemos de sua genialidade criativa na composição dos ritmos e estruturas formais, bem como de toda a beleza e valor estético de suas melodias e ricas harmonizações, um efeito de sentido de identidade mais intenso jorra, violentamente, dos inúmeros recursos utilizados pelo compositor na manipulação dos timbres musicais e dos objetos sonoros. Em Hermeto Paschoal, as qualidades timbrísticas, mais do que falar alto, gritam.

Sobre a questão dos timbres, tal como nos problemas rítmicos, procuramos nos focar nos eventos mais duvidosos, originais e intrigantes. Reconhecemos, por exemplo, características mais constantes em sua música como as timbragens de bateria e percussão brasileira, baixo elétrico, piano acústico ou elétrico e instrumentos de sopro variados. É certo que a reiteração dessas timbragens cria um determinado efeito de sentido de identidade, senão, alguns efeitos de sentido. Basta considerarmos que essa seleção de timbres exclui outras possibilidades pertencentes a outros universos, ou ambientes, musicais e sonoros. Hermeto não compõe com percussões sinfônicas, nem com derbacks árabes, nem bateria eletrônica. Não escreve composições e arranjos para instrumentos de corda, como violinos, violas e violoncelos (exceção realizada em *Bebê*), nem tão pouco para guitarras elétricas distorcidas, e muito menos para instrumentos exóticos orientais.

Os significados emergem do recorte de timbragens mais recorrentes, assim como emergem da escolha do compositor por certos ritmos e gêneros musicais, tanto quanto das escalas e dos processos harmônicos que ele escolhe como matéria de modelagem musical. Na própria seleção, no recorte dos elementos musicais a serem manipulados, o discurso e seu componente ideológico é construído. O que quer dizer compositor em sua triagem de elementos musicais?

A pergunta, vale lembrar, tem sido repetida, insistentemente, ao longo do nosso trabalho de análise, e ao nosso entender, deve continuar ecoando, requisitando uma resposta

que deve ser procurada em trabalhos futuros, pois esta dissertação não mais dispõe de espaço nem físico e nem temporal para tanto.

Os sentidos timbrísticos que nascem das relações entre instrumentos musicais variados e que estão presentes, ontologicamente, em praticamente todos os tipos de música, tanto nas músicas instrumentais, quanto nas canções, não são, no momento, objeto de nossa curiosidade. Com isso, queremos dizer que não nos interessa descrever, analisar e explicar a orientação do sentido timbrístico na relação entre a sonoridade aguda, brilhante, metálica e dura de um prato de bateria, com a sonoridade grave, opaca, cheia e menos dura do bumbo de bateria. Isso porque relações como essas estão em toda a parte, sendo triviais demais, tanto quanto muitas outras que poderíamos lembrar.

Nossa atenção deve, portanto, voltar-se para o que Hermeto tem de mais original. Se de todos os aspectos timbrísticos, obviamente, não podemos tratar, alguns poucos mais evidentes podem ser colocados em questão. A identidade, ou melhor, o estereótipo forjado pelo próprio compositor, derivado, especialmente, de suas aparições públicas, quando se exhibe fazendo maluquices sonoras de objetos inusitados, como sua famosa chaleira com água, papel de bala, panelas, tamancos, é o resultado da necessidade de chamar a atenção para sua música, de fazer o seu marketing. E, de fato, Hermeto Paschoal é muito bom nisso. De seu gesto derivam os sentidos de liberdade, ousadia, irreverência e alegria, entre outros.

Todavia, a incorporação da sonoridade dos objetos cotidianos e dos ruídos sonoros no seu fazer musical ultrapassa, de longe, essa espécie de exibicionismo comercial. Como podemos compreender a função dessas timbragens e os efeitos de sentido decorrentes, no conjunto das composições?

Muito marcante, em praticamente todos os discos de Hermeto Paschoal, é a presença de muitos sons de animais. São galinhas, porcos, cigarra, jumentos. Esse fato sonoro já foi analisado em *São Jorge*, mas o que notamos é que esses elementos possuem papéis distintos na construção do sentido musical. De que maneira as figuras animais engendram a significação musical, e quais os outros sentidos, que não puramente musicais, construídos na manifestação dessas figuras do mundo que povoam a obra do compositor?

Uma terceira marca na música de Hermeto chama a atenção, especialmente porque a convenção classifica sua obra como instrumental, estilo musical do qual, normalmente, o timbre da voz humana é excluído. Ocorre que no caldeirão de magias que é sua música, a

voz humana, seja na forma da expressão de ruídos, seja na forma de vocalizações entoando melodias, seja na forma da palavra falada ou cantada, é bem mais do que um simples tempero. Não se trata, aqui, de preocuparmo-nos com definições, classificações e estereótipos, mas sim, com o fato de que a presença da palavra rompe a pretensa abstração da música puramente instrumental, criando novos efeitos de sentido. Como se dá o uso da voz humana e da palavra no conjunto da obra do compositor?

Outras duas características que consideramos relevantes são a forma como Hermeto transforma as tensões, estados de euforia distintos, operando sobre as densidades sonoras, e o cuidado que o compositor dedica à combinação dos timbres que interpretam os temas melódicos escritos.

Raramente encontramos nas gravações a sonoridade de um único instrumento executando a melodia. Hermeto procura sempre novas sonoridades no encontro entre dois ou mais instrumentos melódicos, no sentido de criar uma identidade timbrística única para cada uma das composições gravadas. O resultado é que, sob o ponto de vista das cores do som e da resultante somatória de todos os timbres, cada tema surge como único. Não apenas a totalidade de cada arranjo musical, e de cada composição, soa como única. Ocorre que cada melodia criada adquire uma identidade, que é estabelecida pela organização da escala, dos intervalos e das durações, tanto quanto pela timbragem que a executa, timbragem essa, resultante do encontro entre as cores de vários instrumentos.

Cada uma de suas composições, nos discos, por mais ousadas e malucas que pareçam as combinações, soam de uma forma tão orgânica e tão coerente, que chega a parecer inconcebível que um tema possa ser realizado de forma diferente. É como afirmar que se *São Jorge* não for executado com todos aqueles elementos sonoros, incluindo cavalo, ou jumento, e a fala sertaneja, não pode ser chamado de *São Jorge*. Uma consideração como essa equivale a afirmar o papel fundamental do componente timbrístico na construção do sentido de sua música e na determinação de um efeito de sentido de identidade e estilo musical.

Timbragem Fundamental

A música de Hermeto Paschoal sustenta-se sobre uma timbragem fundamental na base da orquestração que acompanha suas invenções melódicas. É evidente sua predileção pelas sonoridades da bateria e pelas percussões originárias da música brasileira, assim como a necessidade da presença do contrabaixo elétrico, do piano acústico ou teclados elétricos variados, em quase todas as composições. Permanentes em toda sua obra estão os timbres dos saxofones e das flautas transversais. Essa estrutura timbrística fundamental deverá experimentar o acréscimo de muitas outras cores provindas dos mais distintos instrumentos, da mesma forma que a figura numa tela de pintura é tingida pelo pincel ou paleta de variadas cores.

São sanfonas; a família toda dos instrumentos de cordas dedilhadas, como violão, viola, bandola e cavaquinho; os instrumentos de sopro, como flautim, flauta baixo, bombardino, flugelhorn e tuba; o clavinete ou escaleta; flautas de bambu; muitas vozes cantadas e declamadas, masculinas e femininas; toda uma variedade de sons provenientes de objetos cotidianos; e finalmente, toda a bicharada. Todos esses ingredientes são dosados para o feitiço de cada prato, que é cada uma das composições, e misturados no caldeirão onde já se encontra a estrutura timbrística fundamental de sua música.

Estrutura Timbrística Fundamental

bateria

percussão

contrabaixo elétrico

piano acústico ou elétrico

saxofone – barítono, tenor, alto e soprano

flauta transversal

Colorido Timbrístico Adicional

Sanfonas

Violão de nylon e aço, viola, bandola, cavaquinho, craviola, bandolim

flautim, bombardino, flugelhorn, trombone e tuba

clavinete ou escaleta

flautas de bambu

vozes cantadas e declamadas, masculinas e femininas

ruídos ou efeitos vocais

sons de objetos de uso cotidianos

sons dos bichos

O que há na forma de Hermeto criar música é que ele não compõe apenas melodias, harmonias, ritmos e estruturas formais, ele compõe combinações timbrísticas, de modo a determinar que cada um dos temas possa adquirir uma identidade, a partir das qualidades de seu timbre, sem equivalente em outras composições. Ele assim o faz não só compondo as sonoridades adicionais com as sonoridades fundamentais no arranjo de base que acompanha a melodia, mas criando resultantes timbrísticas originais para a função de interpretar o tema melódico.

Os temas melódicos criados por Hermeto Paschoal raramente são interpretados pelo timbre de um único instrumento. Seus temas melódicos devem sempre possuir uma sonoridade original, devem sofrer um processo de transformação do timbre, ou resultante de uma combinação entre vários instrumentos, ou resultante de uma subversão na maneira de tocar um determinado instrumento.

Timbre Composto

Uma forma de o compositor obter novos timbres interpretando os temas melódicos resultantes da combinação de vários instrumentos é através das participações especiais de músicos convidados em cada disco. Em “Hermeto Pascoal e Grupo” (1982), por exemplo, a participação do músico Heraldo do Monte é fundamental no processo de combinação dos timbres, quando aos instrumentos de sopro, flautas e sax, e aos teclados, uma variedade de

instrumentos de corda, como violão ovation, cavaquinho, viola, guitarra, é acrescentada. Diferentemente, os timbres melódicos resultantes no disco “Só Não Toca Quem Não Quer” (1987), com participação especial da cantora Silvana Malta, são marcados pela presença da sonoridade da voz humana, cantada, declamada, fundindo-se com a sonoridade dos outros instrumentos melódicos em suas vocalizações. Se analisarmos os outros discos, notaremos outros experimentos com os timbres, criando sentidos de identidade distintos.

As fusões timbrísticas executando a melodia variam, sempre, de música para música, tal como podemos observar, faixa por faixa, em “Hermeto Pascoal e Grupo”, exposto em seguida:

Lado A

1. Sorrindo- violão ovation, cavaquinho, flauta, flautim,
2. Magimani Sagei - flauta, flautim, cavaquinho, flauta baixo, flautas de bambu ocarina
3. Lá na casa da madame eu fui – flauta, viola, clavinete, flauta com assobio
4. De bandeja e tudo – guitarra, clavinete, flauta baixo com voz, sax soprano, flautim
5. Série de arco - piano acústico, flauta, flautim, sax soprano

Lado B

1. Novena - sax soprano, flauta, flautim, cavaquinho
2. Moreneide - violão ovation, guitarra, clavinete, sax tenor
3. Cores - violão ovation, sax soprano, flauta baixo, bombardino
4. A taça – clavinete, flauta, flautim, flauta baixo, saxofones, piano acústico com papel
5. Briguinha de músicos malucos no coreto - piano acústico, sax soprano, bombardino

O instrumental descrito refere-se somente à timbragem que executa a melodia, sendo que cada uma das composições é formada de muitos dos outros instrumentos que definem as harmonias e os contrapontos na base do arranjo de acompanhamento. O processo de fusão dos timbres relaciona-se à necessidade de Hermeto de criar sempre o novo, a novidade rítmica, a novidade harmônica, melódica, a novidade no timbre. Como o instrumental é todo reconhecível, bateria, percussão, sopros, etc, uma maneira interessante de criar novidades é unindo timbres que possuem qualidades distintas.

Os conjuntos de instrumentos, descritos em cada um dos temas acima, combinam-se de diversas maneiras ao longo de cada gravação. A primeira composição, *Sorrindo*, tem início com uma longa introdução em tempo bastante desacelerado, onde a melodia é executada pelo cavaquinho, que é substituído pelo violão ovation no desenvolvimento do tema. A terceira sessão da melodia é executada pela flauta, enquanto que na conclusão do tema melódico os três timbres, cavaquinho, violão e flauta, se encontram em uníssono. O desenvolvimento do restante da música será realizado de forma que a timbragem resultante vai-se transformando à medida que diferentes combinações entre os três instrumentos vão sendo criadas.

O mesmo processo de diálogo entre os instrumentos se dá na introdução de *Cores* (Hermeto Pascoal e Grupo, 1982). Após a introdução, a execução do tema principal fica por conta do belíssimo timbre resultante da fusão entre as sonoridades dos instrumentos violão ovation, sax soprano e flauta baixo, sendo que, na reapresentação final do tema, a sonoridade do bombardino é acrescentada.

O gosto pela combinação dos timbres vem da necessidade de Hermeto de criar o novo; no entanto, quando ouvimos com cuidado sua música, nos damos conta de uma outra necessidade, que é a de criar mudança a todo instante. Já havíamos observado o fato quando estudamos as questões de ritmo, e agora nos damos conta de que o processo de compor com os timbres atende à mesma necessidade. Se na simultaneidade a fusão entre instrumentos determina novas sonoridades, na sucessão temporal, diacronicidade, a grande variação de timbres entre diferentes partes de uma música, ou mesmo entre diferentes frases musicais, determina mudança.

A construção dos timbres realizada sob o signo da novidade, novidade em relação ao conjunto de sua obra e a todas as outras identidades musicais espalhadas pelo mundo, e da novidade em relação a todos os eventos timbrísticos criados a todo instante em cada música composta, nos faz entender a outra operação realizada por Hermeto para transformar as sonoridades originais dos instrumentos, ou criar novos timbres para realizar os temas melódicos ou as improvisações melódicas. Assim, podemos ouvir, em muitas músicas, criativos timbres de difícil reconhecimento, como nos exemplos que apresentamos abaixo:

Araduã (Brasil Universo, 1985) - chaleira com água

Lá na casa da madame eu fui (Hermeto Paschoal & Grupo, 1982) - flauta com assobio

A taça (Hermeto Paschoal & Grupo, 1982) - piano com folha de jornal

Zurich (Só Não Toca Quem Não Quer, 1987) - piano com um voz em prato d'água

Surpresa (Brasil Universo, 1985) - piano de sopro com ruído indecifrável

Na música de Hermeto Paschoal, como pudemos verificar, todos os elementos mudam o tempo todo, inclusive as combinações timbrísticas que interpretam os temas melódicos. Todavia, diferentemente das transformações rítmicas, as variações de timbre na melodia são, na maioria das vezes, sutis, e exigem uma escuta mais atenta, porque elas ocorrem em meio a uma grande quantidade de eventos sonoros mais salientes que ocorrem na totalidade do arranjo.

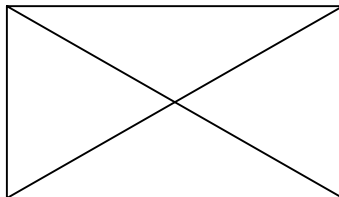
Sorrindo

Na diacronicidade, no que diz respeito à transformação dos timbres que fazem a melodia no tempo, a música de Hermeto existe afirmada na descontinuidade, na ruptura da qualidade timbrística. Na introdução da composição *Sorrindo*, assim como em uma grande quantidade de outras composições, o tempo de duração da sonoridade de um instrumento é muito curto e as transições entre as diferentes sonoridades é muito rápida, de tal forma que não há o estabelecimento de um estado de relaxamento, que somente seria percebido na afirmação da *continuação da continuação* de uma dada sonoridade. Timbricamente, as mudanças rápidas e a pouca duratividade de uma mesma qualidade sonora determinam um estado de tensão mais acentuado.

A forma de variação que verificamos relacionada à tensividade é caracterizada pela negação do relaxamento na *continuação da continuação* e pela afirmação dos valores de distensão, contenção e retenção:

negação**continuação da continuação***Relaxamento***afirmação****continuação da parada**

Retenção

**afirmação****parada da parada**

Distensão

afirmação**parada da continuação**

Contenção

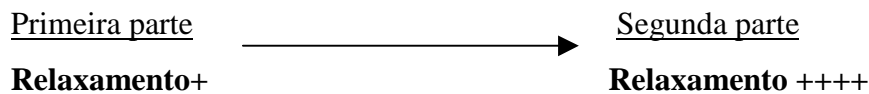
É certo que os timbres mudam a todo instante na música de Hermeto, mas as mudanças são tantas vezes tão sutis, tal como ocorre nos temas melódicos, que parecem não criar efeitos tensivos e nem transformações nos estados de euforia. De outra maneira, podemos dizer que as tensões, ou excitações decorrentes, podem ocorrer em diferentes graus, dependendo do grau da surpresa, ou melhor, dependendo do grau de ruptura e do contraste ocorrido.

Os instrumentos cavaquinho, flauta e violão possuem os seguintes atributos de timbre:

Cavaquinho	brilhante++++	metálico++++	duro+++	agudo+++
Flauta	brilhante++	doce++++	suave+++	agudo+++
Violão (ovation)	opaco+	doce anasalado ++	suave +	médio agudo +

Embora os três instrumentos tenham sonoridades absolutamente distintas, guardam entre si muitas características em comum, fazendo com que as transições entre eles sejam suaves, na descontinuidade pouco acentuada que apresentam. A ruptura é branda, a surpresa é pouca e a mudança dos timbres não provoca nenhum susto: a tensão é mínima.

Talvez devêssemos, para o caso das discontinuidades mais suaves, pensar numa certa quantificação de tensão e relaxamento, tal como sugerimos fazer com os timbres. Apenas do ponto de vista das sonoridades que fazem a melodia, na primeira parte de andamento lento de *Sorrindo*, quando os timbres se sucedem, há um efeito de tensão muito leve, ou quem sabe, um pequeno relaxamento. Na segunda parte, quando os timbres se fundem, um efeito de relaxamento mais acentuado. Encontramos, assim, uma orientação do sentido tímbrístico que determina o sentido da tensão:



Podemos repensar as questões das discontinuidades suaves e delicadas na música não mais em termos de tensão e relaxamento, mas simplesmente, em termos de movimento e transformação, questões que devem ficar para uma outra oportunidade mais propícia.

Densidade Sonora e Sentido Timbrístico

A grande variedade de timbres ocupando uma larga faixa do espectro sonoro de frequências fala de algo para além dos timbres propriamente ditos. O plano de expressão musical, na obra que analisamos, sob o ponto de vista dos timbres, sugere a construção de um sentido construído sobre a oposição semântica entre os termos *identidade e alteridade*. Uma peça para piano solo constrói o sentido de *identidade timbrística* uma vez que, na sucessão temporal, instante após instante, o timbre mantém-se o mesmo, sempre reconhecível, idêntico a ele mesmo. Uma composição onde diferentes timbres de instrumentos se sucedem, um sentido de alteridade é criado, já que no instante seguinte, a timbragem já é uma outra.

Será que podemos pensar no fundamento de uma categoria que organize a manifestação dos timbres musicais, assim como ocorre no estudo da semiótica plástica, onde as cores são definidas segunda a categoria *monocromática vrs policromática* ?

Talvez possamos assumir, ao invés de *identidade e alteridade*, termos mais interessantes para a descrição da música, como *monotimbre* e *politimbre* (muito feio), ou unidade timbrística e multiplicidade tímbrística, ou simplesmente *unidade e multiplicidade*. Os termos que escolhermos não importam muito no momento, mas se optarmos pela última sugestão, podemos dizer que a música de Hermeto Paschoal, em função das muitas cores que compõe sua orquestração, é construída na afirmação do termo *multiplicidade*, integrante da categoria *unidade vrs multiplicidade*.

Unidade vrs. Multiplicidade

A afirmação da multiplicidade, da diversidade timbrística, corresponde, em artes plásticas, à afirmação do policromatismo, quando a diversidade de cores está presente. (Não é à toa que dizemos, muito naturalmente, que o timbre é a cor do som, e também dizemos que uma cor é gritante, quando seu aspecto é por demais brilhante e carregada). Na multiplicidade dos timbres, o compositor fala do mundo que ele vê, que ele sente e que vive, também múltiplo e cheio de cor. Além do mais, fala de um mundo intensamente colorido, intenso tal como as timbragens brilhantes, e muitas vezes, “gritantes” de sua música.

Suíte Mundo Grande

Há uma composição que resume o assunto e condensa, com muita propriedade, logo no título, seu ponto de vista, sobre a relação entre a música e a riqueza do mundo que o envolve. *Suíte Mundo Grande* (Só Não Toca Quem Não Quer, 1987) é uma composição que lembra uma colcha de retalhos, um verdadeiro trabalho de bricolagem, formado por várias sessões muito variadas, onde acontece de tudo e muitos processos estão presentes. Não nos cabe, aqui, analisar a peça, mas somente chamar a atenção para a variedade dos motivos rítmicos, melódicos, formais e, especialmente, de timbre. Estão aí presentes grandes quantidades de instrumentos rítmicos, sopros, ruídos e voz humana.

Suíte Mundo Grande (Só Não Toca Quem Não Quer, 1987)

Instrumental:

Bateria / Percussões / Apitos

Baixo / Piano acústico / Sanfonas

Saxofone Barítono / Sax Tenor / Sax Alto

Declamação / Canto

Ronco com voz humana / Zurro de jumento / Zumbido de abelhas

Timbristicamente, muitas outras composições de Hermeto Paschoal são igualmente densas e variadas, no entanto, a relação sincrética entre a multiplicidade de todos os elementos musicais manifestos e o nome dado ao tema, *Suíte Mundo Grande*, sintetiza aquilo que se pode dizer de seu estilo na quase totalidade de sua obra.

Encontramos também invenções mais experimentais e despojadas, que procuram explorar certas propriedades sonoras, certos valores musicais ou descobrir novas relações entre universos sonoros aparentemente afastados. *Cannon* (Missa dos Escravos, 1977), por exemplo, é uma composição experimental construída sobre uma pulsação constante, cuja frase rítmica grave imita o batimento cardíaco e prolonga-se por toda a composição acompanhando a palavra falada de Hermeto. Ao fundo, a voz humana, distorcida em fita magnética, é transformada em ruído e dialoga em contraponto livre com uma flauta improvisada. Em *Cannon*, a textura é transparente, de uma densidade muito mais rarefeita do que normalmente a encontrada na obra de Hermeto Paschoal.

Em seus discos, podemos escutar composições para piano solo, como *Escuta Meu Piano*, também do disco “Missa dos Escravos”, que embora seja uma composição para um só instrumento, também é de uma textura densa, porque assim é o estilo de Hermeto Paschoal ao tocar piano, com seus acordes coloridos e cheios.

Há algumas outras poucas composições mais leves e de textura mais transparente, assim como há, em várias composições, transformações de densidade, muitas vezes de densidade crescente, ou de densidades variadas entre as sessões da composição. No entanto, a grande maioria da obra de Hermeto é construída sobre texturas mais densas, formadas de uma grande variedade de timbres que ocupam uma grande extensão do espectro frequencial.

Tal como pudemos verificar no estudo dos ritmos, cujas características de aceleração, descontinuidade e assimetria são responsáveis pelo efeito de sentido de uma alta tensão, podemos afirmar que as características timbrísticas também determinam uma alta taxa de tensividade no conjunto de sua obra. Em Hermeto, tensão não se relaciona, necessariamente, a estados passionais de angústia, medo, ou coisas parecidas. Muito pelo contrário, a tensão, em Hermeto, é pura euforia, é a expressão de um estado de conjunção com valores que podem ser desvendados de diversas maneiras em suas composições. O estado de conjunção e intensa euforia não se manifesta apenas nas características timbrísticas, mas também, rítmicas, melódicas, harmônicas, formais e, especialmente, na grande quantidade de textos declamados que se encontram em todos os seus discos.

Sons Animais

A questão dos sons animais na música de Hermeto Paschoal parece ser colocada, emblematicamente, pelo próprio compositor no tema "O Tocador Quer Beber", do disco *Brasil Universo (1985)*, quando no meio do improviso da sanfona, na cronometragem 2:26 min, ele comenta, em tom irônico, o jeito moderno do sanfoneiro, ele mesmo, tocar: “isso é um sanfoneiro metido a besta, querendo tocar “muderno”. Ó a mão esquerda dele... Sanfoneiro muito besta”. Terminado o comentário, a improvisação melódica da sanfona é reiniciada, desenvolvendo seu fraseado de complexidade e “modernidade” crescentes, ao mesmo tempo em que, na sincronicidade, um bando de galinhas cacarejando passa a soar num contraponto inusitado com a melodia do instrumento.

Os sons das galinhas criam um efeito de sentido de ironia, muito mais acentuada do que a própria fala de Hermeto, na medida em que aproxima dois universos que, ao menos teoricamente e tradicionalmente, não deveriam se tocar. O primitivo da natureza, a animalidade, contra uma pretensão de complexidade, sofisticação e modernidade. Lembremos a análise realizada em *São Jorge*, sobre a presença do som do cavalo, e sobre as considerações dos sons animais na música de Hermeto Paschoal. Em função da relevância para o assunto que desenvolvemos no momento, transcrevemos, abaixo, o texto localizado na pág. 110, no capítulo *São Jorge*:

“O som do cavalo, longe de uma abstração sem referência no mundo concreto, é significativa na medida em que coloca em discurso não somente a figura do cavalo, mas coloca, também em discurso, um lugar, ou alguns lugares possíveis. Que sentido é criado na enunciação de um som animal? A pergunta se faz necessária, especialmente para o caso da música de Hermeto Paschoal, pois tal procedimento é recorrente.

Os efeitos de sentido produzidos pelos sons recorrentes dos bichos na obra de Hermeto devem ser examinados caso a caso, mas em São Jorge, o som presentifica não apenas um animal, mas algumas possibilidades de um ambiente. Ao ouvirmos a gravação, não os encontramos, certamente, no estúdio de gravação, ou num teatro. Podemos situar o ambiente onde a música é executada, somente no espaço onde encontramos o animal. Há uma intenção muito clara no sentido de circunscrever o ambiente e aproximar os elementos puramente musicais, como os timbres dos instrumentos, melodia, harmonia, composição, da natureza. Não somente a promoção de um encontro com os animais, mas também com os seus possíveis habitats e os espaços abertos, quintais, veredas ou espaços onde possam estar estes animais.

A enunciação de um som do cavalo, uma figura do mundo, na relação com os outros sons, cria um sentido que não é simplesmente musical e sonoro, particular do plano de expressão musical, mas também, um sentido semântico. Se toda a estrutura musical, na forma dos timbres, dos ritmos, da composição e do arranjo, são produtos da cultura humana, a presença dos sons do cavalo, em simultaneidade com todos os outros elementos, cria o efeito de sentido de aproximação dos dois mundos: da cultura e da natureza.

Embora trabalhemos com a música instrumental de Hermeto Paschoal, e reconhecemos, desde o início do trabalho, a dificuldade de encontramos as relações e correspondências entre o plano de expressão e o plano de conteúdo nessa linguagem, somos obrigados a considerar a

significação, no nível fundamental do percurso gerativo do sentido, gerada a partir da oposição entre os termos da categoria fundamental natureza vrs cultura.

Em Hermeto, os valores da cultura e os valores da natureza são revestidos pelos elementos sonoros do plano de expressão musical, na busca de uma discursividade que procura afirmar a integração e coexistência dos dois mundos.

Ainda que possamos reconhecer os valores de natureza investidos sobre o animal cavalo, devemos também reconhecer nisso uma redução, pois se considerarmos outro elemento com os quais se relacionou o animal enunciado, veremos se tratar de um animal doméstico e não de um cavalo selvagem.”

Em *O Tocador Quer Beber*, da oposição entre natureza e cultura, um efeito de sentido de ironia é criado. Na composição, o termo cultura é identificado como elaboração intelectual da música, sofisticação e modernidade, e a galinha, podemos até arriscar dizer, é identificada à musicalidade mais grosseira possível, afinal, a galinha é reconhecida como o mais parvo dos animais domésticos do terreiro.

O efeito de sentido de ironia criado na relação entre a sanfona e as galinhas, conforme observado, não é, necessariamente, o efeito de sentido resultante dos demais encontros entre instrumentos tradicionais de sons animais, que podemos ouvir em muitas outras de suas composições. Cada uma das figuras animais enunciadas musicalmente é valorizada segundo suas características musicais, criadoras de um sentido que podemos verificar.

Quando Hermeto integra os sons do mundo natural às suas criações, esses sons nunca surgem como detalhes, curiosidades ou como invenções gratuitas. A sensação que se tem é de que esses elementos sonoros não poderiam deixar de estar ali presentes, e mais do que isso, cada composição parece ter nascido da inspiração desses timbres. Isso é evidente em temas como *Fazenda Nova* (Festa dos Deuses, 1992), quando a frase rítmica de um porco serve de motivo para a construção da música, ou quando da frase ritmo-melódica de um papagaio nasce o tema *Papagaio Alegre* (Lagoa da Canôa - Município de

Arapiraca, 1984); em *Cores* (Hermeto Paschoal & Grupo, 1982), parece-nos que a composição toda surgiu somente para que o belíssimo timbre da cigarra tivesse uma oportunidade de existir entre as demais timbragens da composição; um outro sentido muito distinto pode ser flagrado no uso dos sons animais em *Suíte Mundo Grande* (Só Não Toca Quem Não Quer, 1987), quando o barulho de difícil reconhecimento dos zurros de jumento, unidos de abelhas, ronco de seres humanos, promove uma tremenda zuada, que no meio de todas as demais sonoridades transformam-se em violentos ruídos.

Vejamos, brevemente, a variedade de sentidos criados, na análise dos exemplos abaixo:

Fazenda Nova (Festa dos Deuses, 1992) : da sonoridade do porco, é criado um efeito de sentido rítmico, enquadrado no compasso 7/4, chamando a atenção para a música "moderna" que até mesmo um porquinho é capaz de cantar, na fazenda nova, lugar onde a música nova encontra.

Papagaio Alegre (Lagoa da Canôa - Município de Arapiraca, 1984): o motivo rítmico e entoativo da frase papagaio aparece em várias sessões, no diálogo travado com piano e alguns dos instrumentos do grupo. No tema do papagaio, é flagrada a beleza do ritmo sincopado, tão vivo em praticamente todos os gêneros da música popular brasileira. Em outras sessões, surge o cantar, ou a fala, descontínua do bichinho, na função de um ruído no plano de fundo, interferindo com os outros elementos musicais contínuos, criando uma espécie de atrito no contraste entre as sonoridades.

Cores (Hermeto Paschoal & Grupo, 1982): a função do som da cigarra é timbrística e harmônica. O encontro entre o som animal e os demais timbres e frequências provenientes dos instrumentos tradicionais, como o sax soprano, a flauta baixo, o bombardino, o violão ovation e o piano acústico, resulta em grande beleza.

Suíte Mundo Grande (Só Não Toca Quem Não Quer, 1987): a composição tem como característica mais marcante a grande tensão que envolve todos os elementos musicais. A música é pura tensão na harmonia, na melodia, no ritmo, na estrutura formal descontínua, e

como não poderia deixar de ser, na composição dos timbres. Os barulhos de voz humana, o zumbido de abelhas e o zurros dos burros são quase irreconhecíveis, tendo a função de inflar a densidade sonora na forma de ruídos gritantes. Os sons animais, enquanto ruído, somados aos demais instrumentos e elementos musicais, promovem uma grande tensão, uma tremenda zuada, promovem o caos. E é dessa forma que termina o *Mundo Grande* de Hermeto Paschoal: no caos.

Independente do efeito de sentido musical resultante de cada som animal enunciado, o projeto mais profundo do compositor, aquele que define a construção do efeito de sentido de estilo de criação, parece ser o de colocar a música já pronta e viva do mundo natural em relação de proximidade com toda a elaboração musical que é capaz de desenvolver e criar. Em seu projeto de elaboração musical, Hermeto quer nos chamar a atenção, o tempo todo, para a poesia e complexidade intrínseca da música que o mundo ao nosso redor canta, com seus valores rítmicos, entoativos e timbrísticos. No entanto, esse "mundo ao nosso redor" não é "todo" o mundo, mas sim, o mundo circunscrito a alguns elementos. Como já sugerido mais acima, a natureza que o compositor inclui é restrita aos animais domésticos. A natureza é a que existe do lado de fora da casa, no quintal ou no terreiro. Ali é onde encontramos a galinha, o papagaio, os cachorros e também a cigarra.

Hermeto Paschoal, em seu projeto de incluir o "mundo ao nosso redor", sem nada ficar de fora, descobrindo e revelando sua poesia, inclui o seu mundo, que é o mundo simples e cotidiano que todos os seus sentidos podem alcançar. Seus braços e olhos, quase cegos, alcançam a chaleira, o copo d'água, a mesa, o pano de um prato, o tamanco, o papel de bala, o tacho, a panela; seus ouvidos alcançam a bicharada toda no quintal ou na varanda, a locução de um jogo de futebol pelo rádio, bem como as vozes de seus amigos e companheiros de som (daí a razão de sua música "instrumental" ser inundada dos timbres da voz humana e da fala).

Seu projeto é mais ousado do que, simplesmente, integrar natureza e cultura. Sua bruxaria é revelar a magia da simplicidade do mundo cotidiano que o cerca, para o qual todos os outros ouvidos estão surdos.

Conclusão

Diante da imensidão de eventos sonoros e recursos musicais que fazem a música de Hermeto Paschoal, terminamos nosso trabalho com a sensação de que apenas tocamos uma parte diminuta das possibilidades de investigação. Ao mesmo tempo, sentimos que um caminho tenha sido construído a partir das sugestões levantadas, dos problemas propostos e de algumas idéias implantadas, ao longo de toda a dissertação.

O propósito de estudar a complexa música de Hermeto por meio da Teoria Semiótica surgia, no início, como uma tarefa imprevisível e angustiante. Afinal, tratamos de música intrincada e cheia de desafios para qualquer ouvido musical e para qualquer mente analítica. Além do mais, contamos com estruturas teóricas que funcionam muito bem para se estudar as linguagens verbais, as canções, os trabalhos com as artes visuais.

Desde o princípio da pesquisa, procuramos nos orientar pela questão mais simples possível, que sempre foi o interesse pela compreensão da música do compositor Hermeto. Mas compreender a música instrumental sob o ponto de vista da Teoria Semiótica é um dos meios mais repletos de dificuldades conceituais, teóricas e técnicas que poderíamos encontrar.

Análises sociais, estéticas, ou puramente musicais podem ser realizadas sob o suporte de teorias mais consolidadas, enquanto que há muito para ser desenvolvido na Teoria Semiótica, no que diz respeito aos estudos voltados para o plano de expressão, para a linguagem musical, assim como para outras linguagens abstratas.

Se todas as incertezas dificultavam o andamento do trabalho, a convicção de que toda linguagem, por mais abstrata que seja, *faz sentido*, sustenta a continuidade do mesmo. Uma convicção simplista, ou mesmo ingênua, não de quem parte da Teoria Semiótica para se convencer, mas de alguém que ouve música e estuda a matéria há algum tempo. Nossa convicção, diante de tanta incerteza, é de que a experiência da escuta afirma que os sons nos dizem coisas, que de alguma forma compreendemos.

A semiótica tem seu objeto de investigação muito bem definido no processo da *significação*, processo de construção do *sentido*, o que torna a abordagem completamente diferente de todas as outras possibilidades teóricas de análise, fazendo com que a compreensão do objeto que estudamos tenha que ser, necessariamente, uma novidade.

A escuta minuciosa e atenta na procura pelos sentidos manifestos nos conduziu a uma interessante perda da ingenuidade em relação aos processos criativos e a manifestação de todos os elementos musicais significativos. Queremos dizer que podemos verificar a forma como todo evento sonoro, por mínimo que seja, não existe gratuitamente, todo evento cria um efeito de sentido, tendo seu lugar preciso em um discurso musical. O fato parece simples e evidente, mas nem tanto.

Iniciamos o trabalho questionando o estatuto semiótico da música experimental, não sabendo, sequer, da possibilidade de um *sentido da expressão musical*. Em seguida, consideramos o *sentido*, puramente sonoro, restrito ao plano de expressão e construído a partir dos valores sonoros, fora da possibilidade de serem relacionados a sentidos semânticos. Finalmente, estamos dizendo que não há sequer um grão de som que não faça *sentido*. Como tudo isso é possível ?

Não podemos dar respostas satisfatórias, agora que nos encontramos na conclusão da pesquisa, mas podemos afirmar que a visão de que o mínimo dado sonoro constrói o *sentido*, o que constitui nossa perda de ingenuidade, nasceu como resultado do trabalho prático de análise musical e da curiosidade de compreender aquilo que era ouvido na música que estudávamos.

A idéia de um *sentido* delimitado ao *plano de expressão* chega a parecer uma grande obviedade: há um *sentido* definido na orientação da transformação das intensidades fraca para forte, das frequências grave para a aguda, do timbre opaco para o brilhante, etc, nos textos musicais, tal como propomos na dissertação. É mais que óbvio que estão ali manifestos, se transformando, se relacionando, o grave o agudo, opaco e brilhante, o forte e o fraco. Ocorre que os elementos, quando concretizados no processo da linguagem e da comunicação, dizem infinitamente mais. Todos aqueles que ouvem música simplesmente sabem disso. E o que dizem os elementos musicais? O que diz a música puramente

instrumental? Essa é a questão fundamental que colocamos e mantemos aberta em nosso trabalho, sustentados, porém, na convicção de que a música instrumental “diz”.

A Semiótica Tensiva foi nossa maior aliada, cuja estrutura teórica parece ser a mais adequada para o estudo da música. Quando aplicada às outras linguagens, ela chega a parecer um tanto hermética, reservada aos círculos fechados de semioticistas, mas quando aplicada à música, ela cabe muito tranqüilamente, como se tivesse sido originada das mais antigas teorias musicais.

A partir da idéia do sentido musical e das idéias da Semiótica Tensiva, procuramos a discursividade dos sons, voltando-nos para as relações internas entre elementos sonoros, e os efeitos de sentido tensivo decorrentes, sempre tendo em vista a abstração da linguagem em estudo. Entretanto, no estudo de Hermeto Paschoal, não podemos deixar de notar que a abstração da linguagem é traída pela manifestação reiterada de sons de objetos, da palavra declamada e, especialmente, dos sons dos animais. Claro que nada há de abstrato nos sons dos bichos, figuras muito bem identificadas no mundo concreto.

Assim, pudemos verificar não só os sentidos construídos na manifestação dos elementos internos e estruturais dentro do processo discursivo do compositor, mas também, pudemos verificar a identificação de algumas sonoridades com figuras concretas do mundo. A evidência nos despertou para o fato de que não há dado sonoro sem referência no mundo concreto, intimamente relacionado a valores culturais, a tempos históricos e lugares geográficos distintos.

São instrumentos musicais, são escalas, harmonias, ritmos, formas, que possuem alguma referência no mundo concreto da mesma forma que o cacarejar da galinha. Ouvimos a galinha e sabemos do que se trata, assim como sabemos de uma escala nordestina, do ritmo do pulso, da sonoridade de um cravo ou de uma guitarra distorcida.

Em várias ocasiões ao longo da dissertação, prometemos que desenvolveríamos um estudo nesse sentido, no entanto, nos vimos impedidos de levar adiante tal análise. E não foi esse o único assunto do qual gostaríamos de tratar. No capítulo em que analisamos a composição *São Jorge*, sugerimos maneiras de investigar aspectos melódicos e harmônicos com a finalidade de desenvolvermos um estudo mais abrangente sobre o assunto em outros

capítulos. Tais aspectos talvez sejam os mais ricos e interessantes na música do compositor que estudamos e devem ser pesquisados somente em trabalhos futuros.

Como já foi dito no início, a dissertação que apresentamos vem a ser uma introdução à música de Hermeto Paschoal e à proposta de um desenvolvimento da Teoria da Semiótica voltada ao estudo da linguagem musical e aos problemas relativos ao Plano da Expressão. Pelo que podemos notar, tudo ainda está para ser aprofundado a respeito de todos esses aspectos, mas também é evidente que muita coisa pode ser estudada a partir de tudo o que foi proposto e realizado neste trabalho.

Bibliografia

- BARROS, Diana Luz Pessoa de (1990). Teoria semiótica do texto. São Paulo, Ática.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de (2001). Teoria do discurso. Fundamentos semióticos. São Paulo, Humanitas.
- _____ e FIORIN, J. L. (1994). Dialogismo, polifonia e enunciação. São Paulo, EDUSP.
- _____ (1989). Elementos de análise do discurso. São Paulo, Contexto/EDUSP.
- _____ e outros. (2002). _____ Introdução à lingüística / Objetos teóricos. São Paulo, Contexto.
- BARRAUD, Henry (1975). Para Compreender as Músicas de Hoje. São Paulo, Perspectiva.
- BENVENISTE, Emile (1976). Problemas de Lingüística Geral. São Paulo, Companhia Editora Nacional/EDUSP.
- BERTRAND, D. (2003) Caminhos da semiótica literária, Bauru, Edusc.
- COURTES, Joseph (1991). Analyse sémiotique du discours: de l'énoncé à l'énonciation. Paris, Hachette.
- FIORIN, José Luiz (1996). As astúcias da enunciação. São Paulo, Ática.
- FIORIN, J. L. (1988). Linguagem e ideologia. São Paulo, Ática.
- FLOCH, J. M. (1985). Petites mythologie de l'oeil et de l'esprit. Hadès-Benjamins
- FLOCH, J. M. (1995). Identités visuelles. Paris, PUF.
- FLOCH, J. M. (1997). Une lecture de Tintin au Tibet. Paris, PUF.
- FONTANILLE, Jacques (1998). Sémiotique du discours. Limoges, Pulim.
- FONTANILLE, Jacques e ZILBERBERG, Claude (2001). Tensão e significação. São Paulo/ Discurso Editorial.
- GOLDSTEIN, Gil Jazz Composer's Companion.
- GREIMAS, Algirdas Julien (1973). Semântica estrutural. São Paulo, Cultrix.
- GREIMAS, Algirdas Julien (1975). Sobre o sentido: ensaios semióticos. Petrópolis, Vozes.
- GREIMAS, A. J. & FONTANILLE, J. (1993) Semiótica das paixões. São Paulo, Ática.
- GREIMAS, A.J. & COURTÉS, J. (s.d.) Dicionário de semiótica. São Paulo, Cultrix.
- HINDEMITH, P (1988). Treinamento Elementar para Músicos. São Paulo , Ricordi

- HJELMSLEV, L. (1975) Prolegômenos a uma teoria da linguagem. São Paulo, Perspectiva.
- HJELMSLEV, L. (1991) Ensaios lingüísticos. São Paulo, Perspectiva.
- HJELMSLEV, Luís (1991). Ensaios lingüísticos. São Paulo, Perspectiva.
- HJELMSLEV, Luís (1995). Nouveaux essais. Paris, PUF.
- HOWARD, John (1991). Aprendendo a Compor. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor.
- LACERDA, Osvaldo (1961). Teoria Elementar da Música. São Paulo, Ricordi.
- LANDOWSKI, E. & OLIVEIRA, A.C.-orgs- (1995) Do inteligível ao sensível. São Paulo, EDUC.
- LANDOWSKI, Eric (2002). Presenças do outro. São Paulo, Perspectiva.
- LANDOWSKI, Eric e FIORIN, José Luiz (1997). O gosto da gente, o gosto das coisas. São Paulo, EDUC.
- LEVI-STRAUSS, C. (1989). O pensamento selvagem. Campinas, Papirus.
- MAINGUENEAU, D. (1997). Novas tendências em análise do discurso. Campinas, Pontes.
- MENEZES, FLO (2003). A Acústica Musical em Palavras e Sons. Cotia-SP, Ateliê Editorial.
- PIETROFORTE, A. V. (2004). Semiótica Visual – Os Percursos do Olhar. São Paulo, Contexto.
- PROPP, Vladimir (1983). A morfologia do conto. Lisboa, Vega.
- SAUSSURE, F. (1973) Curso de lingüística geral. São Paulo, Cultrix.
- SCHAFER, R. Murray (1997). A Afiinação do Mundo. São Paulo, Editora UNESP.
- SCHAFER, R. Murray (1992). O Ouvido Pensante. São Paulo, Editora UNESP.
- SHOENBERG, Arnold (1999). Harmonia. São Paulo, Editora UNESP.
- SHOENBERG, Arnold (1993). Fundamentos da Composição Musical. São Paulo, Editora UNESP.
- TATIT, L. (1994) Semiótica da canção: melodia e letra. São Paulo, Escuta.
- TATIT, L. (1996) O cancionista: composição de canções no Brasil. São Paulo, EDUSP.
- TATIT, L. (1997) Musicando a semiótica: ensaios. São Paulo, AnnaBlume.
- TATIT, Luiz (2001). Análise semiótica através das letras. São Paulo, Ateliê Editorial.
- WISNIK, J. M. (1989) O som e o sentido. São Paulo, Companhia das Letras.
- ZILBERBERG, C. (2001) Tensão e significação, São Paulo, Humanitas / Discurso Editorial.

ZILBERBERG, C. (2000) Ensayos sobre semiótica tensiva. Lima, Universidad de Lima e Fondo de Cultura Económica.

ZILBERBERG, Cl. (1988) Raison et poétique du sens. Paris, Presses Universitaires de France, 227.

Revistas Eletrônicas:

brasil-brasil.com, página: <http://brasil-brasil.com/content/view/219/66/>

pagina.de.musica.com.br/,

página:<http://www.paginadamusica.com.br/edanteriores/julho02/hermetopascoal.htm>

<http://www.jungledrums.org/>

[poppycorn.com.br](http://www.poppycorn.com.br) , página: <http://www.poppycorn.com.br/artigo.php?tid=256>).

[revista.agulha.nom.br](http://www.revista.agulha.nom.br). página: <http://www.revista.agulha.nom.br/ag42discos.htm>).

[paginadamusica.com.br](http://www.paginadamusica.com.br) , página:

<http://www.paginadamusica.com.br/edanteriores/julho02/hermetopascoal.htm>)

[sescsp.org.br](http://www.sescsp.org.br) , página:

http://www.sescsp.org.br/sesc/revistas/revistas_link.cfm?Edicao_Id=128&Artigo_ID=1681&IDCategoria=1762&reftype=2)

Discografia

Hermeto (1970). Buddah Records

A Música Livre de Hermeto Paschoal (1973). Sinter/Phonogram

Missa dos Escravos (1976). WEA

Zabumbê-bum-á (1979). WEA

Hermeto Pascoal ao vivo – Montreux (1979). Warner

Cérebro Magnético (1980). Warner

Hermeto Pascoal & Grupo (1982). Som da Gente

Lagoa da Canoa Município de Arapiraca (1984), Som da Gente

Brasil Universo (1985), Som da Gente

Só Não Toca Quem Não Quer (1987). Som da Gente

Por Diferentes Caminhos: Piano acústico (1988). Som da Gente

Mundo Verde Esperança (2002).Selo Rádio Mec

Festa dos Deuses (1992). PolyGram

Eu e Eles (1999). Selo Rádio Mec

