

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO  
CENTRO DE LETRAS E ARTES - INSTITUTO VILLA-LOBOS  
LICENCIATURA EM MÚSICA

**MUSICALIZAÇÃO A PARTIR DA OBRA DE HERMETO PASCOAL**

MÁRCIO FÁBREGAS DE PAIVA

RIO DE JANEIRO  
2008

# MUSICALIZAÇÃO A PARTIR DA OBRA DE HERMETO PASCOAL

por:

MÁRCIO FÁBREGAS DE PAIVA

Monografia apresentada para conclusão do curso de Licenciatura em Educação Artística - Habilitação em Música do Instituto Villa-Lobos, Centro de Letras e Artes da UNIRIO, sob a orientação do Professor Roberto Gnattali.

Rio de Janeiro, 2008

## **AGRADECIMENTOS**

A Roberto Gnattali pela paciência, dedicação e insistência.

A Luiz Otávio pela ajuda e compreensão.

A Mônica Duarte pelos toques e falas que me nortearam.

A José Nunes pelas poucas palavras que se tornaram muitas.

A Uni-Rio.

À minha esposa Ingrid pela paciência, cumplicidade, incentivos e “puxões de orelha”.

À minha família que estará aumentando em breve, o meu motivo maior para continuar.

PAIVA, Márcio Fábregas. *Musicalização a partir da obra de Hermeto Pascoal*. 2008. Monografia (Licenciatura Plena em Educação Artística – Habilitação em Música) – Instituto Villa-Lobos, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

### **RESUMO**

Esta monografia visa identificar e ressaltar os aspectos didáticos e musicais na obra de Hermeto Pascoal, para ampliar as alternativas de musicalização de alunos do ensino fundamental das escolas regulares, aumentando as possibilidades de entendimentos de prática de ensino e ferramentas materiais. Para tanto, recorreu-se a uma parte da obra do compositor, o CD *Eu e Eles*, fazendo-se a análise de três músicas: *Parquinho do passado, presente e futuro*, *Mercosom* e *Fauna Universal*. Levantou-se também aspectos da sua biografia e metodologia de ensaio para uma melhor compreensão do seu mecanismo de criação e relacionamento.

Palavras-chave: Musicalização – Hermeto Pascoal

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Processo educativo musical por Swanwick.-----	8
Figura 2 - Quadro demonstrativo das etapas do compor.-----	9
Figura 3 - <i>Parquinho do presente, passado e futuro</i> , panorama geral.-----	22
Figura 4 - Discurso e ambientação de <i>Parquinho do presente, passado e futuro</i> .-----	24
Figura 5 - Análise Harmônica de um trecho de <i>Parquinho do passado, presente e futuro</i> .-----	25
Figura 6 - Instrumentação melódica de <i>Parquinho do presente, passado e futuro</i> .-----	25
Figura 7 - Acompanhamento Rítmico de <i>Parquinho do passado, presente e futuro</i> .-----	26
Figura 8 - Representação Rítmica - corporal de <i>Mercosom</i> .-----	27
Figura 9 - Trecho de <i>Mercosom</i> .-----	28
Figura 10- Representação do Modo Dórico.-----	29
Figura 11 - Análise da Cadência Harmônica em <i>Mercosom</i> .-----	29
Figura 12 - Primeiros compassos de <i>Fauna Universal</i> .-----	31
Figura 13 - Trecho onde todos os instrumentos atuam em <i>Fauna universal</i> .-----	32

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	1
Capítulo 1: DISCURSO TEÓRICO.....	4
<b>1.1 Objetivos do ensino musical</b>	
1.1.1 Música como discurso	
1.1.2 O discurso musical dos alunos	
1.1.3 Fluência no início e no final	
Capítulo 2: HERMETO PASCOAL: SUA VIDA, SUA MÚSICA, SEUS ENSINAMENTOS .....	10
<b>2.1 Pequena biografia musical</b>	
<b>2.2 A metodologia de ensaio da formação <i>Hermeto pascoal e Grupo</i></b>	
<b>2.3 Considerações finais da metodologia do mestre Hermeto</b>	
Capítulo 3: MAPEAMENTO E ESTRUTURAÇÃO DO REPERTÓRIO.....	19
<b>3.1 Análise e aplicação do repertório</b>	
3.1.1 <i>Parquinho do passado presente e futuro.</i>	
3.1.2 <i>Mercosom</i>	
3.1.3 <i>Fauna Universal</i>	
<b>3.2 Musicalizando com Hermeto.</b>	
CONCLUSÃO.....	35
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	38
ANEXO.....	40

## INTRODUÇÃO

A transformação constante de nossa sociedade, a imposição cultural realizada pelos meios de comunicação, a realidade social contrastante e o despreparo dos profissionais de educação musical, recém-formados, frente à realidade educacional brasileira, são fatores preponderantes para a realização deste trabalho de pesquisa.

A falta de estrutura da instituição de ensino formal somada ao não conhecimento da realidade social dos seus alunos, agravam a situação do profissional de educação musical recém-formado diante do desafio da educação. Por mais estes motivos, pretendemos neste trabalho, ampliar as possibilidades destes profissionais, enriquecendo o conteúdo didático-musical brasileiro.

Embora o músico brasileiro seja reconhecido por sua versatilidade, criatividade e capacidade de adaptação à área de atuação, essas qualidades não são adquiridas em instituições que promovem o ensino de música. Contrariamente o que se observa é um modelo de ensino calcado em valores não condizentes com nossa cultura e realidade, o que fada o ensino musical a um futuro fracasso em sua total responsabilidade social.

“... O mais interessante, ou melhor, o mais preocupante, é que a escola desconhece tais fatos, promovendo um ensino musical vinculado unicamente à tradição musical européia (tradicionalismo), mesmo sem recursos humanos e materiais, caindo assim numa pura teorização e, quando muito, incluindo folclore e /ou a música popular”.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> José Nunes Fernandes em *Beethoven, Funk ou Bumba-meu-boi? Por uma teoria contextualista da educação musical*. Texto contido em *Raízes e Rumos* ano 3, nº 5, 1996. Neste texto o autor faz um questionamento a uma prática de ensino contextualizada nos dias atuais.

Em apresentações musicais, como as do instrumentista e compositor Hermeto Pascoal, é possível perceber uma infinidade de traços didáticos em suas experimentações instrumentais e vocais, que demonstram a “brasilidade” do nosso músico, fator, como dito anteriormente, desprezado por nossos profissionais de educação musical.

Calcado nessa percepção, procuramos explicitar a grande importância didático-musical da obra do referido compositor em sua maneira de tratar as possibilidades de som, novas possibilidades de execução de um determinado instrumento e o improvisado em qualquer experimentação instrumental. Buscamos também contribuir para a ampliação do conceito de aprendizagem musical, dando ao professor novas perspectivas e ferramentas que facilitem e ajudem este profissional a alcançar seus objetivos.

Inicia-se este trabalho com uma discussão teórica a respeito do ensino musical e princípios musicais, buscando embasamento para demonstrar a linha de raciocínio que norteia o entendimento deste trabalho.

A questão seguinte a ser levantada trata da apresentação de um resumo da vida musical de Hermeto Pascoal, o que será importante para entendermos como os elementos que ele utiliza em suas composições foram incorporados em sua vivência. Ainda neste primeiro momento, será feita uma incursão nos ensaios e dinâmica de trabalho em grupo do compositor, que datou de 1981 a 1993, passo que será imprescindível para que através do entendimento de sua metodologia de criação e arranjo; obtenha-se uma referência para um planejamento de aula em conjunto.

Nesta ordem de idéias não se pode prescindir do mapeamento de um segmento da obra de Hermeto Pascoal, sendo este três músicas do CD *Eu e Eles*, lançado em 1999, são elas: *Parquinho do passado, presente e futuro, Mercosom e Fauna Universal*. O principal motivo que levou à escolha deste repertório é a maneira singular em que o compositor trata seu instrumental, criando assim um novo horizonte para a produção musical, justificando um mapeamento que

propõe extrair e formatar elementos para utilização na musicalização. Ainda neste capítulo destacaremos os elementos didático-musicais retirados de suas composições e metodologia de ensaio, para assim, acrescentar novas possibilidades de aula e postura profissional. O que se pretende neste terceiro e último capítulo é conceder alternativas práticas para a confecção do trabalho de musicalização, atendendo as necessidades enfrentadas no ensino musical, ampliando as ferramentas utilizadas pelo professor frente aos alunos.

Não há aqui a pretensão de desvendar uma fórmula solucionadora de todos os problemas, referentes ao tema abordado, enfrentados hodiernamente, mas sim ampliar as possibilidades de entendimento musical, práticas instrumentais, experimentações, possibilidades que estão disponíveis na obra deste grande compositor.

## Capítulo 1

### DISCURSO TEÓRICO

Para darmos início a este trabalho, é necessário entender algumas questões relacionadas ao ensino musical para uma melhor compreensão de como podemos utilizar os exemplos que serão descritos nos capítulos posteriores como alternativas educacionais para um ensino musical mais interessante e eficaz. Para tanto, faremos um levantamento dos princípios da educação musical, para que se possa entender o papel da música dentro do cenário educacional.

“Onde tem criança é como onde tem passarinho. E todos nós somos crianças. Não penso no corpo, penso no espírito. Espírito não tem idade”. (HERMETO, 2006)

#### 1.1 Objetivos do ensino musical

É importante perceber neste ponto, que uma atitude realizada sem objetivo, sem foco pelo profissional de educação musical, pode ser uma atitude prejudicial na formação de idéias, conceitos, laços afetivos e respostas criativas realizadas pelos alunos. Neste último caso, nos referimos ao *feedback* idealizado no objetivo educacional. É nesse momento que se encontram vários profissionais da educação musical, vivendo posturas e currículos ultrapassados, um modelo de educação de transmissão e repetição que não contribui para o crescimento do aluno

como cidadão. Para tanto é necessário definir os propósitos do ensino musical, sua importância na sociedade e qual o papel do educador quando assume esta missão.

O primeiro ponto a ser discutido é o objetivo da educação musical e seus benefícios para o indivíduo como cidadão. Segue um breve discurso onde buscamos respaldo para justificar mais à frente a importância deste compositor e sua obra para o ensino musical em sala de aula.

Entendemos a arte como um forte aliado no processo educativo na formação de cidadãos conscientes, criativos e mais humanos. Para Koellreuter (1994), a arte é o “... instrumento de um sistema cultural que enlaça todos os setores desse mundo.” (p. 10-11). Nunes (2000), completa dizendo que ela atua no “desenvolvimento de fatores importantíssimos para a formação global do indivíduo.” (p.19). Seguindo essa ordem de idéias, Swanwick (2003), cita Peter Abbs no discurso *O estético e o artístico*: “todas as artes criam formas expressivas de vida.” (p.19). A arte também promove a “sensibilização ao meio ambiente, implicando uma consciência crítica” (Nunes, 2000); é o “meio de preservação e fortalecimento da comunicação pessoa a pessoa...” (Koellreuter,1994). Nunes e Koellreuter referem-se ao uso das artes como função de desenvolvimento da personalidade; o primeiro acrescenta que isto é alcançado através da auto-expressão e o segundo completa que este objetivo deve ser buscado em primazia. Finalizando, Nunes (2000) refere-se ao processo estético como “Alfabetização estética”, um acesso ao seu patrimônio e ao patrimônio cultural da humanidade, completado por Koellreuter(1994), que se reporta à estética como fator preponderante de humanização do processo civilizador.

Neste ponto, nos sentimos à vontade para trazer à tona questões relacionadas à educação musical. Acreditamos numa educação libertadora e transformadora, o que Paulo Freire (1974) definiria como “Educação da transformação”. Shafer (1991), completa quando se refere à música dentro do processo educativo: a música “... transporta-nos de um estado vegetativo para uma vida vibrante”. Nunes (2000) defende um ensino desvinculado do tradicional, partindo da atualidade,

“do aqui e agora”. Uma prática que instiga o aluno à pesquisa, mantendo sempre vivo o instinto exploratório para um fazer criativo, às hipóteses, proporcionando direções para a criação de novas concepções e idéias, um processo auditivo a fim de “ouvir”, produzir, distinguir e classificar, admitir manipular qualquer tipo de som, o que Koellreuter (1994) vai chamar de “Ensino pré-figurativo”, completando que esses quesitos estimulam o aluno a “lançar-se na aventura da descoberta do desconhecido”.

Após a definição descrita acima, podemos organizar e definir melhor nosso plano de ação. Tomamos por base o que Swanwick (2003) classifica como “Princípios da educação musical”, para entendermos em um sentido prático, uma ação mais eficiente no ensino musical. O autor subdivide estes princípios em três: O primeiro, “Considerar a música como discurso”; o segundo, “Considerar o discurso musical dos alunos” e por último, “Fluência no início e no final”.

### **1.1.1 Música como discurso**

É o momento em que o foco de toda atitude e técnica está voltada para o fazer musical. As ciências que envolvem este processo funcionam como portas em encontros musicais específicos. Completa Swanwick (2003) que apenas nesses encontros “que as possibilidades existem para transformar sons em melodias, melodias em formas e formas em eventos significativos de vida” (p.58).

O som por si próprio é o início desse foco, no momento que é apresentado como novidade e examinado intuitivamente. É preciso aproveitar toda a paisagem sonora (Schafer, 1991), pois ela intervém em qualquer obra.

É importante estar atento às várias “camadas” que o discurso musical apresenta (Swanwick, 2003), desprezando os “rótulos”, “esquemas analíticos”, que engessam todo o processo vivo do fazer musical.

### **1.1.2 O discurso musical dos alunos**

Em primazia, discurso musical tem a ver com conversação e esta segue o pressuposto que existem expressões pessoais sendo expostas, completando e modificando o sentido musical, dando características novas e em muitos momentos proporcionando o inesperado.

Faz-se necessário entender em um segundo momento, que somos socialmente diferentes, que temos uma bagagem cultural que é passada de forma informal gerando uma percepção de mundo em suas formas e relações diferenciadas. Esta funciona como elemento de diversidade e singularidade dentro do grupo. Quando este fato é respeitado e utilizado no processo de criação, temos o enriquecimento maior da obra.

Acrescendo o desenvolvimento das idéias, deve-se proporcionar o espaço para que os alunos tomem suas decisões, para que, eles tornem-se co-autores dessa obra. Compor e improvisar tornam-se ferramentas valiosas nas mãos deles acrescentando “sotaques” pessoais à peça. É a valorização total do aluno no processo de decisão.

### 1.1.3 Fluência no início e no final

No momento em que o Swanwick defende a música como uma forma de discurso, ele equipara o processo de aquisição da linguagem musical com o da linguagem verbal, onde este é adquirido com o passar do tempo pela vivência auditiva e oral com outras pessoas que falam. Assim, para o desenvolvimento do discurso musical, é necessário o engajamento com pessoas que fazem música ou apreciam antes de qualquer teoria ou texto escrito. É a fluência musical precedendo a leitura e a escrita musical. É preciso deixar pra trás toda metodologia que não parta do fazer.

É dever aguçar o ouvido, criar meios de ampliação da memória e estímulo à criação coletiva. Neste ponto o som precede à escrita. Neste princípio não existe nenhum questionamento da eficácia da escrita no processo de aprendizado musical. Ela está presente apenas como um processo de simbolismo.

Para concluir esta etapa do trabalho, podemos sintetizar as etapas do processo educativo em um esquema proposto por Swawinck (2003) que segue abaixo:



Figura 1 – Processo educativo musical por Swanwick.

Porém é importante notar que acreditamos que o processo de “compor” deve apresentar duas etapas antes propostas por Schafer (1991), no esquema a seguir:

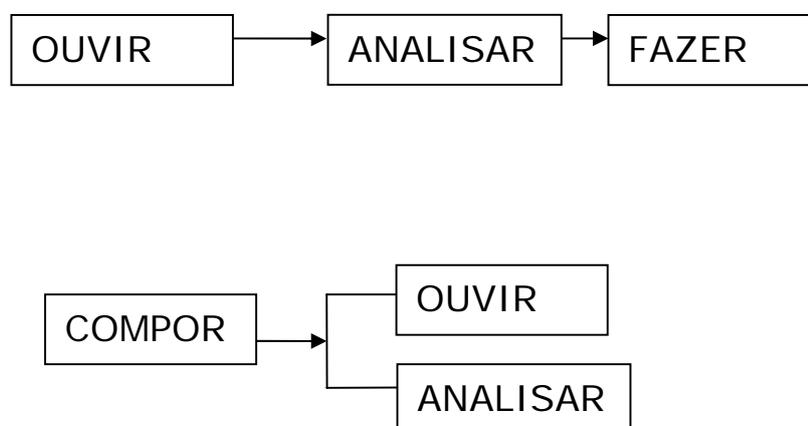


Figura 2 – Quadro demonstrativo das etapas do compor.

Desta forma, nos sentimos embasados e nos apropriamos destes princípios discutidos anteriormente para desenvolvermos os próximos capítulos, falando de forma coerente e objetiva, para melhor evidenciar os benefícios encontrados na obra do compositor.

## **Capítulo 2**

### **HERMETO PASCOAL: SUA VIDA, SUA MÚSICA, SEUS**

#### **ENSINAMENTOS**

Para poder entender o processo de criação de Hermeto Pascoal, é necessário descobrir suas origens e os acontecimentos que influenciaram sua maneira de pensar e compor. Um dos fatores importantes é perceber a influência da transição da paisagem rural quando criança e ainda adolescente para a paisagem urbana e compreender a mescla destas “paisagens sonoras” (Schafer, 1977) em suas composições e instrumentações.

#### **2.1 Pequena biografia musical**

Hermeto Pascoal nasceu no dia 22 de junho de 1936 no pequeno município de Lagoa da Canoa, cerca de duas horas da capital alagoana, que para ele foi seu primeiro momento musical:

“Foi no dia 22 de junho de 1936. Eu estou com 66 anos. Eu acho que o primeiro som que eu fiz foi na hora em que eu estava nascendo. A minha mãe Maria, minha parteira, me pegou em casa. Nasci em casa, estava chovendo muito à noite e eu me lembro.” (Entrevista cedida a Página da Música, ao responder a pergunta “Com quantos anos o senhor começou a tocar?” realizada por Rita Abreu)

Por ser albino, escapou do trabalho na enxada devido ao fato de não poder ficar exposto ao sol. Talvez este fator tenha contribuído para o seu interesse pela música. Por causa de sua pouca visão, decorrente do albinismo, Hermeto esteve impedido de estudar escrita musical e também de ter acesso a escolas e professores; em contrapartida desenvolveu uma audição bastante aguçada, um contato mais intenso com a música através da compensação dos sentidos, e a criação de concepção e linguagens próprias. A partir da afirmação que ele não se inspira apenas em sons da natureza, sons do cotidiano e na própria música, mas também tem como fonte de inspiração as imagens, pode-se esclarecer muito sobre sua concepção musical quando a atribuímos às “características, algo difusas, das imagens percebidas por sua visão” (Costa Lima Neto, Luiz, 1999).

“...Quando meu pai me levava para a roça, no carro de boi, eu tratava de fazer uma flautinha para tocar com os passarinhos. E quando voltava, via a árvore cheia de aves. Até hoje quando toco num lugar que tenha passarinho, consigo me comunicar com eles.” (HERMETO, O Globo, 1998)

O compositor teve como uma de suas primeiras experiências musicais a utilização do pífano, feito pelo próprio Hermeto, que aos sete anos, juntava canos de mamona para a confecção de tal instrumento. Nos seu oito anos de idade, aproximadamente, começa a tocar sanfona de oito baixos, a *pé-de-bode*, e a partir dos doze anos a sanfona de 32 baixos. Para um melhor entendimento, segue a explicação do sistema da *pé-de-bode*: São duas colunas de botões, onde a primeira coluna tem “oito” baixos que produzem um pequeno número de acordes maiores, menores e dominantes, para acompanhamento, e a segunda contém notas isoladas para a melodia. Esta sanfona não é cromática. Talvez venha daí a combinação que Hermeto faz entre as tríades, as notas isoladas e elementos inarmônicos da natureza ou artefatos inanimados.

Seu primeiro parceiro musical foi o irmão mais velho José Neto, tocando nos bailes de *pé-de-pau*, realizados ao ar livre, sob as árvores, comuns naquela época. Além disso, os dois irmãos mostravam seu talento em batizados e casamentos. Em 1950 a família mudou-se para Recife, onde Hermeto e José Neto começaram a tocar acordeon nas rádios Tamandaré e Jornal do Comércio.

Quando eu tocava oito baixos, Zé Neto tocava pandeiro e vice-versa, por isso que eu toco, modéstia parte, muito bem pandeiro. A gente tocava nos bailes, em Palmeira dos Índios, com nossos professores, a professora Zélia Gaia, que era minha professora, lá em Palmeira dos Índios e em todos os anos a gente tocava no São João, convidados pelas professoras. O Zé Neto morava no mesmo bairro que eu, ele já se foi há uns três anos. Mas ele era muito bom pianista, tocava bem acordeão, foi um grande músico também. Baile era com ele... era a dupla. Povo chamava "Ô! Chama os galego aí pra tocar!" Os galego era eu e Zé Neto. (entrevista concedida a **Christiane Duarte, Daniel Lima e Oswaldo Schlickmann Filho para a conclusão do curso de Jornalismo**)

Hermeto começa a tocar piano ainda em Recife estimulado por seu amigo Heraldo do Monte, o qual já percebia um potencial técnico que faria superar as dificuldades do instrumento em pouco tempo. Nas boates de Recife, Hermeto tocava os mais diversos estilos e o *jazz* fazia parte desse repertório, na Rádio tocava choro, seresta e também música nordestina acompanhando famosos calouros com seu acordeon. Esta experiência obrigou Hermeto a se desenvolver harmonicamente. Mesmo assim com o contrato da Rádio terminado, Hermeto é dispensado com o argumento de “incompetência”, o que faz o instrumentista sentir a necessidade de se desenvolver teoricamente, resolvendo estudar leitura e teoria musical por conta própria, fato este que recebeu negativa de muitos colegas e professores devido à sua deficiência visual. Por esta razão, Hermeto aprende noções teóricas básicas e resolve completá-las por sua vivência intensa como instrumentista. Neste momento já está constatado o ouvido absoluto do músico.

Ainda como resultado de sua demissão por “incompetência”, Hermeto sente uma profunda repulsa por seus patrões, donos de casas noturnas e boates, impulsionando-o à sua emancipação musical, criando uma linguagem ímpar, sem escolas, sem padrão, um território de limites não estáticos.

No ano de 1958 foi para Paraíba, tocar na Rádio Tabajara, em João Pessoa, como integrante da Orquestra do Maestro Gomes. Hermeto passou pouco tempo na Paraíba. Nesse mesmo ano mudou-se para o Rio de Janeiro, levado pelo seu irmão, José Neto, para tocar na Rádio Mauá onde começou a se interessar pelo piano. Hermeto chegava com horas de antecedência para estudar e sentir as teclas. Mas foi tocando nas boates do Rio que se tornou realmente um pianista. Com isso mudou-se para São Paulo e tornou-se o pianista da Boate Chicote, em 1961. Mas em pouco tempo a casa fechou e ele ficou desempregado. Em 1962, após deixar seu lugar no piano da Boate *La Vie en Rose*, Hermeto entrou para o *Som Quatro*. Dois anos depois formou o *Sambrasa Trio* (com Claiber, no baixo e Airto Moreira, na bateria). Em 1964 foi tocar piano na Boate *Stardust* e começou seu interesse pela flauta. Para praticar o instrumento, Hermeto se trancava no banheiro da boate ou ia para a Igreja da Consolação durante o intervalo das apresentações, chegando a dominar o instrumento em apenas um mês. Logo recebeu um convite do cantor Walter Santos para participar da gravação do seu LP *Caminho*, como flautista, lançado em 1965.

No ano seguinte, entrou para o Trio Novo (Théo de Barros, Airto Moreira e Heraldo), que se transformou em Quarteto Novo. Em 1967 o quarteto lançou seu único disco *Quarteto Novo*, pela Odeon, que segundo a crítica, foi uma valiosa experiência musical com ritmos nordestinos. Nele encontra-se a primeira música de Hermeto a ser gravada: *O Ovo*. Em 1969 o grupo se desfez e Hermeto passou a tocar com Edu Lobo. Já Airto Moreira foi para os Estados

Unidos, integrar a banda de Miles Davis e sempre chamava Hermeto para tocar com eles, até que um dia, Hermeto foi para os EUA como arranjador de um disco de Airto. Nesta viagem conheceu Miles Davis e logo gravou com o músico americano, que colocou o carinhoso apelido de "Albino Crazy". Nesse LP, *Miles Davis Live*, o pistonista incluiu duas músicas de autoria de Hermeto, *Igrejinha* e *Nenhum Talvez*. Neste momento, Hermeto tem contato e toca com jazzistas de renome como Chick Corea, Herbie Hancock, Joe Zawinul, Wayne Shorter, entre outros, o que aumenta ainda mais as possibilidades musicais desta nova linguagem gerada por ele.

“Hoje, aquele doido chato que incomodava os feirantes da feira livre de Arapiraca, fazendo uns barulhos estranhos, que espantavam a freguesia, escreve partituras para a Sinfônica da Alemanha; é aplaudido de pé em festivais internacionais de música, como o de Montreaux, na Suíça”. (Maira Ezequiel, 1997)<sup>2</sup>

No ano de 1977, Hermeto foi ao EUA gravar um dos seus discos mais famosos, o *Slave Mass (Missa dos Escravos)*. Este disco é considerado um marco na música instrumental, também lançado no Brasil e aplaudido pela crítica, onde ele utiliza animais em suas composições, Hermeto insere um Duo de porcos. Lançou alguns CDs depois, onde se evidenciava o seu lado multi-instrumentista até formar o Hermeto Pascoal e Grupo, o qual irá marcar sua carreira por uma nova concepção em sua criação, fase esta que será evidenciada e estudada no próximo tópico, ressaltando sua metodologia. No disco *Lagoa da Canoa, município de Arapiraca*,

---

<sup>2</sup> Publicado em setembro de 1997, na revista laboratório *Cenário*, por alunos do curso de Jornalismo, da Universidade Federal de Alagoas.

Hermeto apresenta as mais imprevistas formas musicais, como latidos, falas de papagaio, gargalhadas, recitativos e até narrações esportivas, para ele a música está em todo lugar.

Nesta altura, pode-se perceber em Hermeto um músico que consegue juntar o ritmo do coco, o samba, a harmonia e improviso do jazz, os sons da natureza, os improvisos dos trovadores, o ritmo da embolada, os ruídos, tudo em função da intenção musical, sem limites, sem fronteiras, sem preconceitos.

## **2.2 A metodologia de ensaio da formação *Hermeto Pascoal e Grupo*.**

Esta etapa da pesquisa apresenta uma forte relevância, pois é neste momento que se pretende evidenciar a importância da criação, do improviso, da percepção, do ensino musical em uma visão de conjunto em uma profunda imersão na linguagem musical, de forma lúdica e prazerosa.

A rotina de ensaio deste grupo consistia em duas etapas: a primeira na parte da manhã, onde cada músico estudava sua parte separadamente, e outra à tarde quando juntavam seus conteúdos e tocavam juntos a mesma música estudada pela manhã. Para Luiz Costa Lima Neto, (1999), é importante ressaltar que a figura de Hermeto é vista por todos integrantes do grupo com muita admiração e amizade, gerando assim uma intimidade entre ele e seus componentes, fato facilitador do desenvolvimento musical dos músicos regidos por sua linguagem, transformando cada composição em um estudo técnico-pessoal. Este carisma somado às capacidades de um grande professor fez Hermeto desenvolver a seguinte metodologia:

Em vias gerais, os estudos individuais se justificavam em um sentido prático na medida em que eram diários; havia a presença constante do Hermeto como orientador, criando para e com eles, juntamente com as apresentações e discos, sempre levando a uma recompensa, muito mais associada ao prazer do que à própria apresentação; a criação, ensaios e arranjos de novas músicas coabitavam o mesmo espaço; repertório com um vasto número de músicas; a improvisação é o começo e o fim de toda criação dentro desta metodologia.

Este processo sofre transformações com o passar do tempo, não em sua estrutura, mas sim em uma evolução didática, em que o professor, Hermeto pascoal, percebe a desenvoltura e amadurecimento musical de seus alunos, permitindo assim, novos estágios na criação-execução do repertório. Para tanto ficam bem definidas duas fases na ordem cronológica dos ensaios deste grupo:

Luiz Costa Lima Neto (1999) narra que num primeiro momento os músicos reproduzem aquilo que tinha acabado de ser criado por Hermeto para cada instrumento, individualmente, tornando desta maneira uma criação em tempo real, que podia ter ou não uma idéia pré-estabelecida, justificando uma criação improvisada. Ao ser registrada pelos músicos esta inicial improvisação passa a ser uma composição, cuja estrutura está como base para um novo improviso. O registro deste inicial improviso causa uma formalidade, oferecendo agora uma opção de manipulação, a liberdade de modificações e improvisos. É uma tendência constante e consciente ao inesperado e à surpresa. Para Hermeto a improvisação é um “ato de coragem muito maior que a utilização de escalas e de acordes”, é um mergulho no desconhecido, fazendo assim um criador solto. (HERMETO, Jornal Catacumba, 1992).

No segundo estágio, talvez esteja contido o segredo de todo o prazer e envolvimento dos músicos no processo de ensaio e criação: O convite para o intérprete participar como co-criador, pois para Hermeto seus músicos não poderiam apenas reproduzir sua idéia inicial, sem personalidade, sem identidade, todavia pretendia o mestre despertar em cada músico a criação de seu próprio estilo, sua própria linguagem, sua própria identidade musical, uma descoberta estilística individual, performance. Esta etapa é conquistada a partir de uma maturidade dentro do método, um espaço conquistado lentamente, sem patamares verticais. Gerando uma profunda importância dos músicos, que dão sua contribuição individual para a música. A liberdade na notação fortifica esta intervenção individual de cada músico.

### **2.3 Considerações finais da metodologia do mestre Hermeto**

Fica bem estabelecido, que esta metodologia não se detinha apenas ao crescimento técnico e instrumental dos músicos envolvidos, mas sim, uma associação entre a técnica e a criatividade, à formação de improvisadores e criadores, o que se aproxima do conceito de “Professor-animador” e “artista-criativo” proposto por Koellreuter<sup>3</sup>. Esta combinação proporcionou para cada músico a independência instrumental, tendo acesso a esta linguagem abrangente de Hermeto, além de se tornarem compositores e arranjadores. Pode-se traçar um paralelo desta metodologia e seus frutos com o papel do professor em uma sala de aula, proporcionando desde o primeiro momento o fazer musical, a expressão individual, o

---

<sup>3</sup> Em seu texto *O Humano: objetivo de estudos musicais na escola moderna*, H.J. Koellreuter sugere a substituição do professor-informador pelo professor-animador, que cultiva o diálogo e o debate entre os alunos, que entende e busca soluções mesmo que discorde da opção escolhida por seu aluno.

desenvolvimento artístico da criança, conceito de segurança adquirido com o decorrer do processo, domínio técnico, a alimentação do “processo percepção-expressão” (Renate Lizana Weiland, 2006)<sup>4</sup>. É importante também ressaltar que o fato de Hermeto ser um músico profissional e dos melhores, influencie nesta postura, fato este enaltecido por Schafer<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> Beyer (1988) citado por Renate Lizana Weiland (2006) em sua Dissertação *Aspectos figurativos e operativos da aprendizagem musical de crianças e pré-adolescentes, por meio do ensino da flauta doce*, explica o binômio percepção-expressão, onde um retroalimenta o outro para os processos sucessivos na música, isto acontece no período *operatório concreto*(p.34).

<sup>5</sup> Shafer, R. Murray, descreve em seu livro *O ouvido pensante*, acreditar que a educação musical seria muito mais eficiente se exercida por músicos, algo que nem mesmo a educação universitária seria capaz de produzir.

### Capítulo 3

#### MAPEAMENTO E ESTRUTURAÇÃO DO REPERTÓRIO

Neste momento, procuramos extrair da obra do compositor, elementos que possam contribuir para a estruturação de um plano de trabalho, tais como ritmo, melodia, harmonia e improvisação. Estes quesitos serão ressaltados e mapeados para uma melhor compreensão de sua concepção, como um processo evolutivo e transformador traçando uma discussão a respeito dos tópicos a serem trabalhados. O desafio principal será dispor ao professor um “arsenal” de alternativas, enquanto opções que lhe possibilitem um ajuste e flexibilidade de materiais e formas em suas práticas de ensino de acordo com a realidade enfrentada, fator este que é observado com total consciência pelo compositor através de seu relato abaixo:

“Foi engraçado que no começo eu preparei uns arranjos escritos, mas os dias vão mudando as coisas. Eu não sou de escrever muito e sair gravando tudo. Escrevo bastante para ter bastante material sempre sobrando, o que me dá tranquilidade e opções. Faço um disco e sempre sobram dois”. (HERMETO, 1999)

Para dar o início a este assunto, é preciso voltar à sua Biografia para esclarecermos a escolha instrumental e seu papel dentro do discurso musical. É necessário ressaltar que o compositor vivenciou “paisagens sonoras” diferentes (Schafer,1977) no decorrer de sua trajetória, sua dificuldade de acesso aos estudos teóricos por conta de sua pouca visão e seu apuradíssimo ouvido, contribuíram para que Hermeto desenvolvesse uma nova percepção para a música, tornando-se única.

Alguns profissionais utilizam como forma de trabalho a simulação de timbres como recurso em suas aulas, sendo assim, temos instrumentos como bateria de Lata, violões com materiais recicláveis, etc., onde a busca é representar o recurso instrumental não disponível. Para Hermeto, existe um tratamento especial para cada som, cada timbre é explorado evidenciando sua linguagem característica. O compositor acredita que se podem retirar aspectos musicais a partir de qualquer som produzido: como o som do vento, da chuva, do trovão, dos galhos de árvore, dos bichos, da fala humana, dos sons de nosso corpo; cada um tem importância musical ímpar no momento em que é inserido no processo de criação. É importante ressaltar que Hermeto escolhe cada som e atribui funções dentro da música a partir de uma análise e entendimento de seu timbre, sua duração, intensidade, caráter melódico, harmônico ou rítmico-percussivo.

A escolha desse repertório, como foco deflagrador desta monografia, deve-se a instrumentação utilizada pelo compositor e sua maneira de compreender a música. Estes fatores estão diretamente associados ao desenvolvimento intelectual da criança e sua capacidade de entendimento e reação. Os arranjos das músicas a serem tratados trazem uma nova perspectiva de conceitos musicais que podem proporcionar uma educação lúdica e prazerosa para o aluno.

### **3.1 Análise e aplicação do repertório**

#### **3.1.1 Parquinho do passado, presente e futuro.**

Esta música apresenta em seu corpo um instrumental muito peculiar, próprio das concepções de Hermeto. O primeiro ponto a ser ressaltado é a combinação dos instrumentos convencionais com outros artefatos que Hermeto considera musicais. Pode-se então eleger um

novo perfil de instrumentos musicais quando nos deparamos com esta peça, o que será evidenciado ao dividirmos em instrumentos convencionais e instrumentos do Hermeto:

- Instrumentos convencionais: bombardino, tuba e *flugelhorn*

- Instrumentos do Hermeto: frascos de higiene bucal <sup>6</sup>, bonecos, buzinas, apito de boneco de plástico, máquina de costura, chaleira com água e pato tuba (talo de abóbora).

“Eu não faço os instrumentos, eles já estão prontos. Apenas os transformo em instrumentos musicais que ninguém imagina, tais como apitos de bonecos, bomba de encher bola de aniversário, a própria água, etc.” (HERMETO, 1999).

Esta concepção instrumental não é usada ao acaso, sem parâmetros. É necessário lembrar que Hermeto já em sua infância misturava o som da sanfona com o som de ferros percutidos, resultando em um emaranhado de idéias. No caso de *Parquinho do passado, presente e futuro*, o compositor faz um entrelace de todos os instrumentos, cada um com uma idéia a ser definida, todos juntos em uma organização de banda, havendo assim um complemento e respeito de idéias executadas por cada instrumento. O timbre é um fator fundamental na escolha do instrumento, pois é a partir dele que Hermeto irá designar-lhe funções percussivas, harmônicas ou melódicas, dentro da peça.

---

<sup>6</sup> Frascos de solução bucal como Cepacol, Listerine, etc...

## "Parquinho do presente, passado e futuro"

Improviso livre

\* Apito de boneco de plástico

\* Apito de boneco de plástico 2

Chaleira com água

Pato tuba (talo de abóbora)

Frascos de higiene bucal

Mov do pedal

Máquina de costura

bem ligado

\* Melodia aproximada devido à afinação do instrumento

Figura 3 – *Parquinho do presente, passado e futuro*, panorama geral.

Como podem ser observados no exemplo acima, instrumentos como apito de boneco de plástico, chaleira com água e pato tuba (talo de abóbora) assumem papel melódico, onde a chaleira desenvolve o tema de fundo, os bonecos improvisam e realizam um tema e o pato realiza a função da tuba em uma banda. Os demais instrumentos: máquina de costura e frascos de

higiene bucal desenvolvem papel rítmico-percussivo. Esta maneira de tratar os instrumentos faz a criança vislumbrar uma nova perspectiva de entendimento do mundo, aguçando seu imaginário. Toda esta atividade exige dela a superação de etapas qualitativas para a consecução, no momento em que ela analisa, critica, percebe e constrói este novo universo sonoro. A ação de construir está fortemente associada à transformação de parâmetros estético-musicais, ampliando assim sua visão de mundo e maneira como ela interage com a música, construindo e transformando.

Outro ponto importante a ser ressaltado nesta peça é a relação sinestésica que Hermeto tem com a música. Para tanto se define sinestesia como a condição na qual um estímulo de um sentido provoca automaticamente a percepção correspondente em outro. Esta relação sinestésica é mais comum na infância do que na idade adulta (Lawrence), por isso justifica-se a importância deste fator para a análise. *Parquinho do passado, presente e futuro* é o retrato de uma lembrança da infância do compositor, uma representação musical de um painel de sua vida.

“Neste disco tem uma música, ‘Parquinho do passado, presente e futuro’, imaginando quando eu era criança. Os coretos, as crianças do meu tempo e as crianças de hoje.(...) Toco o tema com um desses apitos de bonecos, como se fosse aquele menino desinibido que quer sempre se sobressair mais da conta, no meio de outras crianças e do povo em geral, no parque.”(HERMETO, 1999)

A música neste momento passa a ter um papel descritivo demonstrando dois planos: o primeiro, toda a ambientação e visualização do local e tempo, o outro, o relacionamento realizado entre o menino situado por Hermeto e o mundo ao seu redor.

DISCURSO ENTRE O MENINO E SEU REDOR

AMBIENTAÇÃO E LOCALIZAÇÃO TEMPORAL E FÍSICA

\* Melodia aproximada devido à afinação do instrumento

Figura 4 – Discurso e ambientação de *Parquinho do presente, passado e futuro*.

A música torna-se uma maneira lúdica de expressão e descrição de um momento, história, paisagem, evidenciando uma nova forma de interpretação e comunicação realizada pela criança. Porém, é importante ressaltar que a utilização desse recurso de maneira desapropriada e descomprometida, pode ocasionar uma “confusão dos sentidos” e uma “acumulação inútil dos sentidos” (Schafer, 1991), comprometendo o processo da acuidade e experiência sensorial.

Nem menos, nem mais importante que a outra, melodia e harmonia se apresentam nesta obra como complementos de estrutura musical totalmente adequados ao papel descritivo nela contida. Percebem-se em uma análise geral, cadências harmônicas que simulam toda atmosfera dos coretos e retretas que eram realizados nos tempos de criança do compositor.

F#                      D#m                      G#m                      C#

I                                  VIIm                      IIIm                      V

Figura 5 – Análise Harmônica de um trecho de *Parquinho do passado, presente e futuro*.

A melodia está estruturada de forma diatônica, e explorada em suas variações de intensidade, tessitura, ritmo e afinação. A aplicação de trinados também está presente no decorrer da melodia e a utilização de estruturas rítmicas simples, tais como pulso e divisão do mesmo em sua metade, descrevem o universo simples e infantil presente na peça.

Improviso livre

\* Apito de boneco de plástico

\* Apito de boneco de plástico 2

Chaleira com água

Pato tuba (talo de abóbora)

\* Representação gráfica aproximada devido à afinação do instrumento.

Figura 6 – Instrumentação melódica de *Parquinho do presente, passado e futuro*.

A parte de acompanhamento rítmico destina-se a ressaltar o universo físico do coreto e das pessoas no parque e dar suporte à música com o pulso marcante do Frasco de higiene bucal. A atmosfera gerada pode ser percebida pela Máquina de costura em seu movimento constante, podendo remeter as idéias de artefatos próprios a este ambiente como, por exemplo: Carrocinhas em movimento.



Figura 7 – Acompanhamento Rítmico de *Parquinho do passado, presente e futuro*.

### 3.1.2 Mercosom.

Dando continuação às idéias deste projeto, requer-se uma atenção para *Mercosom*. O compositor mantém a mesma idéia de conjunto empregada na peça anterior, melodia, harmonia e ritmo, apresentando particularmente nesta música uma nova possibilidade de exploração de timbre. Esta peça contém mais uma estrutura de mescla instrumental descrita a seguir:

- Instrumentos convencionais: **Sanfona** e **Sapho**<sup>7</sup>

<sup>7</sup> Instrumento de origem japonesa.

- Instrumentos do Hermeto: **Corpo** (Efeitos: mãos passando sobre o corpo; Ritmo: mãos batendo no corpo, pés batendo no chão); **Panela com água**.

Somada a concepção instrumental está o uso do corpo, não apenas como via de entendimento rítmico e internalização, mas também como uma nova possibilidade timbrística a ser explorada. Ele atribui duas funções a estes timbres percussivos, uma realizada com o papel de produzir efeitos e outra com o papel de executar o ritmo de um determinado gênero, explorando as variações de timbres encontrados, quando modifica a forma do toque ou local do corpo que será usado para fazer música.



Figura 8 – Representação Rítmica - corporal de *Mercosom*.

Existe uma grande variedade de timbres produzidos pelas mãos batendo no corpo, o que nos dá uma nova opção sonora a ser utilizada em sua criação. Estas explorações são mais uma maneira lúdica de descobrimento sonoro. Reconhecer em si, no seu corpo, uma nova possibilidade de expressão musical que não seja o canto ou a dança é uma maneira de ampliar os horizontes criativos e comunicativos da criança. Somado aos efeitos produzidos com as mãos

passando pela roupa no corpo, amplia-se a perspectiva de discurso musical, gerando neste caso, diferenciações no tocante à dinâmica e ao clímax. Fazendo a criança entender a abrangência da linguagem percussiva, agora expressa com seu corpo.

The image shows a musical score for a piece titled 'Mercosom'. It consists of three staves. The top staff is for the saxophone, labeled 'Sanfona', and contains a melodic line with chords Am, D7, Am, D7, and Am. The middle staff is for a percussive part, labeled 'Mãos passando pela roupa no corpo', and shows a rhythmic pattern with a 'rit.' marking. Below the score is a wavy line representing a percussive effect, labeled 'Mãos passando pela roupa de forma espalhada'.

(Logo a seguir temos dois planos de toque, agora mais ritmado e empregando um tom de dramaticidade com a dinâmica respeitada, retornando ao primeiro toque)

Figura 9 – Trecho de *Mercosom*.

Quanto à organização melódica, o compositor trata a peça como um improviso do início até o fim. Este improviso se constitui de um jogo de desafios onde parte a melódica desafia a parte rítmica, esta responde de acordo com a proposta da primeira. Há momentos na gravação em que o intérprete tem uma relação totalmente descomprometida com o ritmo e o andamento da música. Já outros trechos, exigem do percussionista, um acompanhamento rítmico preciso, tornando-se assim algo imprescindível e obrigatório. A percepção é o fator mais explorado, o

entendimento da dinâmica e sua importância no processo musical aparecem tecendo os elementos percussivos, harmônicos e melódicos.

Outros aspectos importantes a serem levantados são a improvisação e harmonização, que se apresentam calcadas no modo dórico, sendo este modo muito utilizado na música da região nordeste.



Figura 10 - Representação do Modo Dórico.

A harmonização, basicamente, acompanha a melodia ressaltando as sensações melódicas e evidenciando a sonoridade peculiar do seu forró, ritmo nordestino. O improviso gira em torno da cadência (Im – V7), com o recurso, em alguns momentos, de um baixo pedal realizado pela sanfona.



Figura 11 – Análise da Cadência Harmônica em *Mercosom*.

### 3.1.3 Fauna Universal.

Dando término a este mapeamento, levantamos a última análise: *Fauna Universal*. Esta peça guarda outra chance de expressão, improviso e criação. Toda essa expectativa está em torno do instrumento escolhido para ser o solista do tema: Um copo com água. Conta Hermeto em um show realizado no SESC São João de Meriti, que esta idéia surgiu quando ele era aguardado em uma casa de show européia para dar uma “canja”. Ele foi um dos últimos, pois creditavam nele uma grande expectativa. Quando chegou sua hora, ao invés de sentar ao piano, lugar que foi de pronto concedido a ele, resolveu tocar um copo de vinho, causando uma grande estranheza no ambiente. Esta música mantém seu perfil instrumental, sendo ele o seguinte:

-Instrumentos convencionais: Órgão, triângulo e campas<sup>8</sup>.

-Instrumentos do Hermeto: Copo com água, bomba de encher bola de gás, chaleira e garrafa plástica.

Neste caso, o copo com água desempenha o papel melódico da peça. É com este instrumento que o compositor realiza o tema e improviso, ressaltando assim, a descoberta de um novo timbre a ser explorado.

O novo está sempre presente e altamente ligado ao prazer da descoberta. Nesta peça não haverá uma análise mais rebuscada da melodia, pois esta apresenta estruturas mais complexas ao campo de uma improvisação infantil.

---

<sup>8</sup> Sino pequeno para sinais de aviso, Aurélio Buarque de Holanda Ferreira, Novo Dicionário de Língua Portuguesa, 1ª edição - 14ª impressão.

Varição de Campanela, conjunto de sino muito utilizado em músicas natalinas.

Porém, não existe nenhuma intenção em criar barreiras à criação, haverá sim, uma exemplificação através do tema proposto, de uma alternativa de composição com estes novos timbres usados.

É importante notar, que Hermeto mantém a estrutura de conjunto, onde cada músico tem um papel indispensável para a peça, mantendo assim o discurso entre os componentes cada vez mais vivo e interessante.

Bem livre

( Escrita aproximada da música )

(O som que é realizado pela garrafa, é o mesmo que percebemos no momento em que esta quase transborda quando enchemos com água)

Figura 12 – Primeiros compassos de *Fauna Universal*.

Na figura 12, em uma primeira análise, poderíamos pensar que o compositor coloca a melodia realizada pelo copo com água como elemento que direciona a atuação dos demais instrumentos, porém, ouvindo o trecho com mais atenção, percebemos que nesta peça o Órgão realiza o papel de direcionamento. Neste discurso, o órgão se propõe a realizar a harmonia,

aparecendo quase sempre de forma antecipada, gerando as sensações inesperadas onde será aguardado o improviso do instrumento melódico. É neste ponto que se intensifica o discurso, os demais instrumentos começam a se relacionar tanto com a sensação provocada pela harmonia, quanto à sensação deixada pela melodia. Mais à frente, os caminhos realizados pelo órgão vão ficando cada vez mais inusitados exigindo mais atenção e criatividade por parte dos componentes.

Existe um fator muito importante nesse ponto, que é o discurso inusitado realizado pela melodia a partir de cada sensação nova. Não podemos esquecer que cada componente do grupo terá uma reação, um entendimento pessoal ao estímulo, o que irá enriquecer cada vez mais esta prática enquanto proposta educativa. É interessante que notemos as várias relações interligadas e dependentes, algo que intensifica a importância do conjunto. É o ato de criação individual a serviço das necessidades do grupo.

Outras questões também serão abordadas, como a utilização da dinâmica e densidade de instrumentos que aparecem no decorrer da peça. Chaleira com água realiza respostas à melodia do copo com água, conforme a imagem que se segue na figura 13:

The image shows a musical score for seven instruments: Copo com água, Chaleira, Órgão, Bomba de encher bola de gás, garrafa, Triângulo, and Campas. The score is in 4/4 time and consists of three measures. The 'Copo com água' part has a melodic line. The 'Chaleira' part has a single note with a slur. The 'Órgão' part has chords with a 'ff' dynamic marking. The 'Bomba de encher bola de gás' part has a dense, rhythmic pattern. The 'garrafa' part has a wavy line. The 'Triângulo' part has a rhythmic pattern of eighth notes. The 'Campas' part has a wavy line.

(Partitura aproximada, devido à densidade sonora e afinação dos instrumentos)

Figura 13 – Trecho onde todos os instrumentos atuam em *Fauna universal*.

### **3.2 Musicalizando com Hermeto**

É importante destacar que nesta etapa do trabalho não se pretende elaborar nenhum roteiro ou esquema que possua passos rígidos ou etapas estipuladas a serem seguidas. Descrevemos este desfecho organizando um apanhado de características contidas nas três peças, visando ampliar a visão do músico enquanto educador dando a ele novas alternativas de tratar o som, novas concepções de instrumentos, ampliando sua visão musical, para um melhor desempenho com seus alunos. Para tanto, foi enumerada uma série de quesitos que possam amarrar todas as idéias discutidas nos capítulos relatados neste trabalho.

- Esta nova concepção traz em si como primazia, a descoberta do novo, a experimentação, a criação e improvisação a todo tempo;
- Nos conceitos descritos nos capítulos anteriores, no tocante à descoberta, está em questão a quebra de conceitos musicais já estabelecidos, o novo e o conhecido co-habitam o mesmo espaço, gerando uma nova forma inusitada de discurso musical;
- O desafio à auto-expressão, à criação de uma linguagem pessoal e única;
- O conjunto está sempre presente, com suas funções pré-definidas, gerando assim um respeito ao espaço e reflexão sobre a importância de cada componente, mas sempre com liberdade de se expor, criando e respondendo aos estímulos empregados;
- A possibilidade de um novo entendimento musical por parte dos alunos, de forma lúdica, estimulando sua imaginação e criatividade;
- Aumento da percepção, não apenas musical, mas de uma visão mais ampla do mundo entendendo, criticando e reproduzindo;

- O desenvolvimento e associação dos sentidos, trazendo em si a chance de uma percepção maior do universo musical.
- A escrita musical tem um papel simbólico e não é instituída como fim ou vias para a confecção de uma linguagem ou produção;
- O papel do professor que está presente na metodologia de Hermeto é o que “cria com”, tem um papel importante quando estimula o discurso dos alunos, respeitando e valorizando a criação coletiva.

## CONCLUSÃO

Diante do discurso realizado acima, fica claro que é possível a solução à problemática educacional que nos cerca. Com os levantamentos anteriores podemos perceber na obra de Hermeto Pascoal soluções de práticas musicais que estariam enriquecendo tanto o dia-a-dia do professor quanto o dos alunos. Isso se torna evidente quando o professor em primeiro passo entende seu papel, o que nos parece que bem claro diante da postura que Hermeto exerce quando à frente do seu grupo, e também quando este profissional consegue ver a música além de uma sistematização arcaica que nos é imposta em nossa formação profissional. Hermeto não se restringe, não tem medo da ousadia, consegue vislumbrar a música em todos seus aspectos e atos e por fim, a importância do agregado de informações que aumentam o arsenal a ser utilizado frente às aulas.

O primeiro ponto a ser ressaltado é o fato de que vemos em Hermeto uma preocupação em formar músicos que tenham liberdade de escolha, como mostra o texto do capítulo 2, músicos criativos e com personalidade. A rotina de ensinar é encarada com muita seriedade por Hermeto, porém, em nenhum momento isso se torna maçante ou desinteressante, existe sempre uma novidade, sempre um desafio a ser vencido. Os músicos, na condição de alunos, vão ganhando espaço e o que eles produzem têm grande relevância na composição. Outro fator que devemos ressaltar é a postura de amizade que Hermeto estabelece ao criar junto, mesmo com um conhecimento muito superior, não existe nesta prática uma hierarquia que deprecie ou julgue os atos dos componentes, todavia, o que vemos aqui é uma conscientização dos objetivos que o professor quer alcançar e a partir deste ponto um direcionamento de atitudes e procedimentos norteando todo o ato de criação.

A mistura músico-educador é vista neste trabalho como um fator enriquecedor para a educação musical. Entendemos que quando o músico está de frente do processo de educar, ele pensa em fazer música e não em desenvolver um discurso teórico que faltará em prática nas aulas, por isso Hermeto se torna um professor tão especial, um músico que entende os problemas a serem vencidos na formação musical. É importante ressaltar, que não descartamos a figura do educador que recebe a formação acadêmica e didática e nem estamos aqui generalizando os profissionais que não exercem esse contato com a música, mas sim, que a junção dessas formações se torna um fator de uma realização musical que tende ao sucesso.

Somado a isso, podemos perceber em Hermeto uma percepção musical única, e quando nos referimos ao termo “percepção musical”, queremos demonstrar de forma mais sintetizada todo o ato de pensar música, todas as possibilidades de se confeccionar a prática musical. É visto que esta forma de raciocínio se deve a um conjunto de acontecimentos vivenciados pelo compositor como vimos no capítulo 2 e que fica bem evidente em suas peças, em destaque as mencionadas neste trabalho no capítulo 3. Hermeto vê possibilidades de se realizar música em tudo, ele não se restringe ao convencional como verdade musical. Porém, nada é feito por acaso. Cada objeto é tratado levando em consideração seu som particular, não existe uma intenção de imitar outros instrumentos com o som destes objetos. Se soar de forma percussiva ele passa a realizar um papel percussivo na peça, se soar melodicamente passa a ser a melodia. Porém, nada acontece de forma estática, passiva, tem que haver a intervenção, transformação, para que aquilo se torne musical. A junção com o convencional enriquece ainda mais esta prática, trazendo um som único e inesperado.

Este conjunto de fatos é de suma importância quando nos deparamos com a falta de estrutura presente nas escolas, que além de nos dar possibilidades instrumentais para um discurso musical, aguça o imaginário dos alunos e amplia os conceitos musicais vistos por eles.

Ainda tratando das possibilidades estabelecidas aqui, não se pode suprimir a relação sinestésica que o compositor realiza em suas criações. Para Hermeto, a música pode estar associada a um acontecimento de forma descritiva, visto em *Parquinho do presente, passado e futuro*, quando ele demonstra toda uma lembrança de uma época vivida por ele. Sua imaginação está toda representada de forma musical: as crianças de seu tempo, os coretos, as carrocinhas, o movimento das pessoas,...

Completando estas possibilidades, Hermeto estabelece em seu trabalho diferentes jogos de improvisação, como já foi mencionado anteriormente, o improviso é o começo e fim de todo seu trabalho. É importante destacar que estes jogos permitem ações diferenciadas e instigantes em conjunto. Uma vez o improviso melódico ou percussivo está como foco para que se desenvolva um acompanhamento, outra, a base aparece estabelecendo os caminhos a serem seguidos por esta melodia, nos mais variados instrumentos que se possam criar, trabalhando os elementos musicais separadamente ou em conjunto. A criatividade e ousadia mais uma vez se tornam elementos preponderantes para a confecção desta prática.

Finalizando, entendemos este trabalho como uma ferramenta a mais para a atuação do professor em sala de aula. É importante ressaltar a necessidade de pesquisa por novas possibilidades, que podem ser encontradas no que há de mais particular de nossos compositores e músicos, fator este que só enriquece e torna o ensino musical mais contextualizado e interessante para nossos alunos.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

COSTA LIMA NETO, Luiz. *A música experimental de Hermeto Pascoal e Grupo (1981-1993): concepção e linguagem*. 1999. Dissertação (Mestrado em Música Brasileira) – Centro de Letras e artes, Universidade do Rio de Janeiro.

FERNANDES, José Nunes. *Oficinas de música no Brasil: História e metodologia*. 2.ed. Teresina: Fundação Monsenhor Chaves, 2000.

\_\_\_\_\_. *Educação musical e fazer musical: o som precede o símbolo*. 1º Prêmio Esther Scliar de Educação Musical. 1998 (3ª colocação). Secretaria de Cultura do estado do Rio de Janeiro / Escola de Música Villa-Lobos.

\_\_\_\_\_. Beethoven, funk ou bumba-meu-boi? Por uma teoria contextualizada da educação musical. *Opus – Raízes e rumos*, Pró reitoria pós-graduação, pesquisa e extensão, ano V, n. 5, p. 30-33, 1996.

GUEST, Ian. *Arranjo: Método prático*. 2º vol. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1996.

KOELLREUTER, H. J. O humano: objetivo de estudos musicais na escola moderna. In: III SIMPÓSIO PARANAENSE DE EDUCAÇÃO MUSICAL. 1994. Londrina, *Anais...* Rio de Janeiro: UNIRIO, 1994. p. 10-17.

PASCOAL, Hermeto. *Calendário do som*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, Instituto Itaú, 2000.

RENATE LIZANA WEILAND. *Aspectos figurativos e operativos da aprendizagem musical das crianças e pré-adolescentes, por meio do ensino da flauta doce*. 2006. Dissertação (Mestrado em Educação) – Curso de Pós-Graduação em Educação, Universidade federal do Paraná.

SANTOS, Regina Márcio Simão. “Melhoria de vida” ou “fazendo a vida vibrar”: o projeto social para dentro e fora da escola e o lugar da educação musical. *Revista*, v.10, ABEM, abril, 2004.

SCHAFER, R. Murray. *O ouvido pensante*. São Pulo: Fundação editora da UNESP, 1991.

\_\_\_\_\_. *Educação sonora: Projeto “O ouvido pensante”*. São Paulo. Instituto de artes – UNESP, 1992.

SWANWICK, Keith. *Ensinando música musicalmente*. São Paulo: Moderna, 2003

\_\_\_\_\_. Ensino Instrumental enquanto ensino de música In: *Cadernos de estudo: educação musical*. 4/5. 1994, p.7-14.

\_\_\_\_\_. Permanecendo fiel à música na educação musical. In: II ENCONTRO ANUAL DA ABEM. 1993. *Anais...* p. 19-32.

BAGUETTI, Werner Salles. *A Música Universal de Hermeto Pascoal*. In Zum-Plug Home Page. Disponível em <http://www.maceio.rei.br/zum-plug/hermet.htm> Acesso em 24 jul. 2007.

DUARTE,Christiane LIMA, Daniel e FILHO, Oswaldo Schlickmann. *Canto dos pássaros*. Disponível em <http://geocities.com/bourbonstreetsquare/4594/email.htm> Acesso em 25 jul. 2007

SYDOW, Evanize. “*O instrumento sou eu mesmo*”. In Página da Música Home Page. Disponível em <http://paginadamusica.com.br> Acesso em 25 jul. 2007.

*Biografia Hermeto pascoal*. In Clique Music UOL. Disponível em <file:///F:/entrevistas/Mat%C3%A9rias/hermeto-pascoal.asp.htm> Acesso em 24 jul. 2007.

HERMETO PASCOAL. *Eu e Eles*. Selo Rádio Mec, p1999. 1 CD (ca. 45 min). RM002.

## ANEXO

### Faixas analisadas.

1 – *Parquinho do presente, passado e futuro.*

2 – *Mercosom.*

3 – *Fauna Universal.*