

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

MATHEUS LUIZ BOARETTO

MEMORIAL DE COMPOSIÇÃO DE MÚSICA INSTRUMENTAL:  
*ASFALTO* DE MATHEUS BOARETTO

CURITIBA

2021

MATHEUS LUIZ BOARETTO

GRR:20143704

MEMORIAL DE COMPOSIÇÃO DE MÚSICA INSTRUMENTAL:

*ASFALTO* DE MATHEUS BOARETTO

Monografia apresentada à disciplina OA027 - Trabalho de Conclusão de Curso Bacharelado como requisito parcial à conclusão do Curso de Bacharelado em Música, Departamento de Artes, SACOD, Universidade Federal do Paraná.

Orientadora: Roseane Yampolschi

CURITIBA

2021

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço, em primeiro lugar, a minha família, que sempre me apoiou imensamente, em especial a meu pai Neury Boaretto, minha mãe Leonilda Boaretto e a minha namorada Ana Caroline.

A minha orientadora Roseane, por todos ensinamentos, conselhos e toda dedicação, atenção e apoio que me deu durante a pesquisa.

Aos professores que fizeram parte de minha caminhada, em especial Indionei, Zélia, Dottori, Danilo, Francisco, Gava, Norton e Hugo.

## RESUMO

A inspiração para a composição de *Asfalto* (2021) se baseia, em parte, em materiais musicais que parecem ter um papel recorrente em gêneros e/ou subgêneros da música *pop*, como jazz, rock progressivo e música instrumental brasileira. O meu objetivo maior é refletir criticamente sobre a minha experiência prática, a partir do conceito de “hibridismo”, de modo a aprofundar a minha experiência reflexiva, tendo por base a minha experiência artística em andamento. A partir de uma perspectiva global, o conceito de hibridismo musical, apresentado pelo compositor Acácio Piedade, oferece uma visão qualitativa da inter-relação entre gêneros. Assim, um dos objetivos desta pesquisa é identificar os gêneros musicais que aparentemente apresentam uma função em *Asfalto* e como eles se relacionam do ponto de vista do hibridismo musical. A análise dos elementos da forma, instrumentação, ritmo, escalas melódicas e harmônicas, dentre outras características, serão relevantes para apontar como que o hibridismo desses materiais estão presentes em *Asfalto*.

Palavras-chave: Composição. Hibridismo. Jazz. Rock Progressivo. Música Instrumental.

## ABSTRACT

The inspiration for the composition of *Asfalto* (2021) is based, in part, on musical materials that seem to have a recurring role in genres and / or subgenres of pop music, such as jazz, progressive rock and Brazilian instrumental music. My main objective is to reflect critically on my practical experience, from the concept of “hybridism”, in order to deepen my reflective experience, based on my ongoing artistic experience. From a global perspective, the concept of musical hybridism, presented by the composer Acácio Piedade, offers a qualitative view of the interrelationship between genres. Thus, one of the objectives of this research is to identify the musical genres that apparently have a function in *Asfalto* and how they relate to each other from the point of view of musical hybridity. The analysis of the elements of form, instrumentation, rhythm, melodic and harmonic scales, among other characteristics, will be relevant to point out how the hybridism of these materials are present in *Asfalto*.

Keywords: Composition. Hybridism. Jazz. Progressive Rock. Instrumental Music.

## SUMÁRIO

	<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>1</b>
<b>1</b>	<b>HIBRIDISMO.....</b>	<b>3</b>
<b>2</b>	<b>GÊNEROS QUE COMPÕEM O HÍBRIDO EM ASFALTO.....</b>	<b>8</b>
2.1	DEFININDO O JAZZ.....	8
2.2	A MUSICA INSTRUMENTAL E O USO DA VOZ.....	10
2.3	O ROCK PROGRESSIVO.....	11
<b>3</b>	<b>PARTITURA.....</b>	<b>14</b>
<b>4</b>	<b>MEMORIAL DE COMPOSIÇÃO.....</b>	<b>27</b>
4.1	PROCESSO COMPOSICIONAL: FORMA GERAL.....	28
4.2	PROCESSO COMPOSICIONAL: CONFLUÊNCIA E SEP. DE GÊNEROS.....	30
4.2.1	HARMONIA MODAL.....	30
4.2.2	USO DA VOZ COM FUNÇÃO INSTRUMENTAL.....	32
4.2.3	FIGURAS RÍTMICAS / MÉTRICAS DA BATERIA.....	33
4.3	HIBRIDISMO EM <i>ASFALTO</i> .....	36
	<b>CONCLUSÃO.....</b>	<b>38</b>
	<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>40</b>

## INTRODUÇÃO

Este trabalho trata da análise do processo composicional da música *Asfalto*, de minha autoria, que possui diferentes gêneros e subgêneros musicais envolvidos como inspiração. A peça é para piano, baixo, bateria, saxofone soprano, trompete e duas vozes femininas. O conceito de hibridismo, muito relevante para a análise estrutural da música, é um conceito muito discutido no meio acadêmico, apesar de possuir diferentes significados dependendo da área de pesquisa. Neste trabalho, apresento uma pesquisa bibliográfica que traz alguns dos fundamentos e contradições do conceito de hibridismo e sua aplicação na música, de modo a poder definir este conceito e entender como o utilizei nesta peça.

O hibridismo é um conceito que aflorou particularmente no século passado, a partir de estudos pós-coloniais, na filosofia e nas artes. O seu uso diz respeito aos compartilhamentos que ocorrem entre pessoas ou grupos de formação cultural mais ampla, e a partir dos quais são observadas influências e modificações variadas, nas diversas atividades humanas, de maneira mais ou menos fixa ou transitória. No início do século XX, o avanço das novas tecnologias digitais propiciou o acesso individual e coletivo a outras culturas em nossa sociedade de formas mais diretas e por vezes hostil, gerando contradições e conflitos. Porém, em uma perspectiva mais ampla, na história da música, é possível dizer que o processo de hibridismo, de certo modo, sempre ocorreu, no sentido de que há um constante processo de fusão e fricção de estilos, possibilitando a criação de novos gêneros musicais.

Durante minha graduação, concluí diversas matérias que fazem parte da área de conhecimento da composição musical e sempre tive como desafio aliar esse conhecimento à minha vivência musical e às minhas preferências de gêneros e subgêneros musicais. O conceito de gênero é usado neste contexto de acordo com Fabri (2017). Segundo o autor, os gêneros representam um conjunto de eventos musicais reconhecidos a partir de certas regras instituídas socialmente. Assim, o processo de apreciação musical de músicos como Bruno Pernadas e Snarky Puppy me mostrou a possibilidade de uma música híbrida, em que esses músicos se apropriam de diversas linguagens e conhecimentos técnicos para a criação de uma música inspirada em elementos de diversos gêneros musicais.

Particularmente, em meu trabalho eu busquei formas de expressão musical que parecem ter uma relação com recursos já usados tradicionalmente no jazz contemporâneo, rock progressivo e música instrumental brasileira. Desse modo, a partir do reconhecimento dessas formas em *Asfalto*, pretendo destacar a relevância que o hibridismo apresenta na composição desta obra. Nesse sentido, a investigação de características musicais poderá apontar, com mais clareza, o papel desses materiais e as suas inter-relações sob uma

perspectiva híbrida, composta de elementos emergentes, do ponto de vista estrutural, e contrastivos.

Em *Asfalto*, são relevantes as ferramentas composicionais que aprendi no decorrer do curso de bacharelado em criação musical e a aproximação desses conhecimentos à minha vivência e gostos musicais. São parte dessas experiências os grupos musicais já citados Bruno Pernadas e Snarky Puppy, além de Kamasi Washington, Os Mutantes, Casa das Máquinas, Jacob Collier, dentre outros. Assim, buscar entender como essas inspirações se relacionam em *Asfalto* é importante para eu conhecer com mais profundidade o meu processo composicional e ampliar a minha capacidade de observação e crítica musicais.

Além da discussão sobre o conceito de hibridismo, o projeto apresenta uma pesquisa bibliográfica relativa aos gêneros/subgêneros musicais, e uma investigação prática e reflexiva, respectivamente, de criação musical e de elaboração do memorial. Para a investigação prática, o objetivo é, principalmente, a identificação dos materiais musicais, como instrumentação, ritmo, escalas melódicas e harmônicas, e os recursos artísticos de expressão contrastivos que geram uma perspectiva híbrida. Estas etapas de elaboração do projeto estão sendo realizadas concomitantemente, de modo a que os seus resultados possam servir como motivação e conhecimento para aprofundar as atividades envolvidas neste projeto, como um todo.

Nesta pesquisa, busco compreender os gêneros musicais e sua relação com o hibridismo musical presente na peça *Asfalto*, pesquisando sobre os gêneros musicais que me influenciaram no processo de composição; e discutir os processos utilizados para elaborar esses materiais. Há neste trabalho três capítulos. No primeiro capítulo, está em jogo o conceito de hibridismo. A partir dos pontos de vista de Burke (2003), Kern (2004) e Piedade (2005/2011), foi possível compreender e sintetizar ideias que serão relevantes para embasar este trabalho, como um todo. No segundo capítulo, apresento uma análise dos dois gêneros musicais que considero os mais relevantes para o trabalho de composição: rock progressivo e jazz. Nestes estudos, destacam-se variantes métricas, ritmos particulares, o uso de modos particulares e o uso da voz, como parte de um contexto instrumental presente na música brasileira. No terceiro capítulo, há o memorial de *Asfalto*, com foco no processo composicional e na posterior síntese desse processo em relação aos gêneros musicais apresentados no segundo capítulo.

## 1 HIBRIDISMO

Na discussão recente sobre a pós-modernidade, o historiador Peter Burke, em seu livro *Hibridismo Cultural* (2003, p. 13) apresenta uma citação do historiador Perry Anderson, em que ele descreve a tendência do período atual de ‘celebrar o *crossover*, o híbrido, o *pot-pourri*.’ A esta citação, Burke responde, no entanto, que o híbrido é parte de um processo histórico e político mais abrangente, parte de um contexto de globalizações, em que a inclusão e interação entre culturas a partir de suas trocas e experiências, não é aceita por todos.

A discussão do emprego do termo para se referir a este processo de compartilhamento global, a partir de experiências vivas e criativas, por parte de seus participantes, se baseia em Burke. Neste livro, o autor apresenta e compara o uso de conceitos já apropriados em outras áreas de estudos, como na Antropologia e Literatura, por exemplo. Por meio de sua análise, ele conclui que os termos usados, como “tradução cultural”, “crioulização”, esse referente à emergência de novas formas culturais a partir de formas mais antigas, nem sempre correspondem à realidade dos fatos. Quanto ao termo hibridismo, a sua objeção diz respeito ao fato de que o conceito pode evocar uma posição neutra, de observador da natureza. A partir de seus argumentos, Burke infere que todos os termos apresentados podem colaborar para esclarecer determinadas situações de trocas culturais em sociedades diversas, apontando características que lhes são próprias, referentes às relações, condições, valores e contextos em questão (2003, p. 54-63).

Para os gregos antigos, a *Hybris* nomeava algo que violava ou transformava as leis naturais que se acreditava na época. Piedade (2011, p. 103) assim traduz o termo como um comportamento de provocação aos deuses e à ordem estabelecida. Com o tempo, o termo é filtrado e transformado, primeiro pelos romanos e depois pela sociedade europeia, explica Piedade, passando por diversas ressignificações, até alcançar a palavra “híbrido”. Este conceito, por sua vez, foi consolidado por Gregor Mendel (1822-1884), biólogo que o utilizou para nomear organismos criados artificialmente a partir do cruzamento de espécies naturais, criando um novo corpo, um novo DNA (PIEADADE, 2011, p. 113).

De um ponto de vista político, em um contexto de discussões pós-coloniais,<sup>1</sup> Daniela Kern, em seu artigo “O conceito de hibridismo hoje: ruptura e contato” (2004), chama a atenção para o fato de que o conceito de hibridismo foi um dos temas desenvolvidos por Charles Darwin, no século XIX, em seu livro *A Origem das Espécies* (1859), no qual ele constata a existência de seres híbridos dentro da natureza. Kern explica que o biólogo

<sup>1</sup> Segundo Kern (2004, p.55), os estudos pós-coloniais dos anos 80 estudavam os efeitos políticos, sociais, filosóficos, artísticos e literários deixados pelo colonialismo, tanto em países colonizados como em países colonizadores.

considerava essa variedade de seres híbridos quase que majoritariamente infértil. No entanto, contemporâneos seus, cientistas, argumentavam, de modo radical, que essa infertilidade nos seres híbridos era um artifício da natureza para a manutenção de espécies “puras” — aparentemente uma forma de qualificar as espécies híbridas como formas degenerativas, excludentes de toda concepção científica que embasava os critérios científicos de classificação em vigor. Kern argumenta que Darwin, ao discordar desta ideia, defendia o ponto de vista de que devemos desistir da crença da esterilidade universal de espécies híbridas, pois nem todas são completamente estéreis. Para Kern, não obstante a visão de Darwin, que se oponha a esta radicalidade, a conduta de exclusão das espécies híbridas em prol das “puras”, foi erroneamente normalizada pelas ciências sociais do século XIX — não mais aplicadas, então, aos animais e plantas, e sim ao humano e suas “raças” — seguindo o conceito dos contemporâneos de Darwin de “vontade de pureza” da natureza (KERN, 2004, p. 53-55).

Atualmente, estamos distantes do sentido antigo de *Hybris*. E sem discordar de Kern, ao compreender que o conceito de hibridismo, hoje, levanta questões de julgamento étnico e político-social, podemos constatar, por outro lado, que vivemos em um mundo globalizado, mediado por redes de alta velocidade que transformam e normalizam as informações e experiências vividas, em geral, em um curto período de tempo. Burke (2003), ao dedicar o seu livro à análise desse conceito, em uma perspectiva histórica de compartilhamentos e trocas culturais, compreende que o híbrido perpassa transversalmente toda a nossa cultura, abarcando desde os objetos manufaturados, como peças de mobília, arquitetura e imagens — objetos físicos e manipuláveis, quanto as nossas práticas sociais e artísticas, como a religião, os esportes, as festividades e, por fim, nosso objeto de estudo, a música. Em suas palavras: “Este processo é particularmente óbvio no campo musical no caso de formas e gêneros híbridos, como o *jazz*, o *reggae*, a *salsa* ou o *rock afro-celta* mais recentemente.”<sup>2</sup> Novas tecnologias, inclusive a mesa de mixagem, obviamente facilitaram este tipo de hibridização.” (BURKE, 2003, p.15).

Assim, Burke (2003) assinala, em seu livro, que há uma preocupação maior entre os historiadores, em nossos dias, de estudar os processos culturais geradores de encontro, contato, interação, troca e hibridização em diversas esferas da sociedade moderna. Ele compreende que o conceito de híbrido, do ponto de vista da globalização, pertence a um domínio criativo de manifestações culturais de nosso espírito “moderno”. Perante esse ponto de vista, ele afirma, então, que toda inovação é uma espécie de adaptação de elementos já

---

<sup>2</sup> Burke remete os seus leitores ao livro *Western Music and its Others*, de Georgina Born and David Hesmondhalgh (Eds.). (Berkeley and Los Angeles, 2000).

criados; e que encontros culturais encorajam a criatividade. O processo de hibridização é, desta forma, congênito ao mundo moderno (2003, p. 104).

Já para Kern (2004), o conceito de hibridismo apresenta duas características, “facetadas”, como ela se refere: uma política, outra estética (2004, p. 56). Neste sentido, Kern considera que o hibridismo se configura tanto como um modo de agir (politicamente, sendo pela ação ou pelo discurso) quanto um modo de construir e criar (esteticamente, resultando nos objetos que consumimos). Desse modo, no que diz respeito, por exemplo, à dimensão estética do conceito de hibridismo nas artes, a mistura de técnicas, materiais e gêneros artísticos diferentes são entendidas pela autora como contestadoras e provocadoras das normas da cultura hegemônica. Kern, neste sentido, adiciona ao conceito, talvez, uma leitura mais radicalmente política do que Burke, em relação aos processos e resultados culturais obtidos na prática e reflexão artística compartilhada.

Por sua vez, a hibridização é vista, aos olhos de Teixeira Coelho, teórico da cultura e crítico de arte, como uma mescla que renova a cultura e produz “novos sentidos”.

A hibridização refere-se ao modo pelo qual modos culturais ou partes desses modos se separam de seus contextos de origem e se recombinaem com outros modos ou partes de modos de outra origem, configurando, no processo, novas práticas. [...] A hibridização não é mero fenômeno de superfície que consiste na mesclagem, por mútua exposição, de modos culturais distintos ou antagônicos. Produz-se de fato, primordialmente, em sua expressão radical, graças à mediação de elementos híbridos (orientados ao mesmo tempo para o racional e o afetivo, o lógico e o alógico, o eidético e o biótipo, o latente e o patente) que, por transdução, constituem os novos sentidos num processo dinâmico e continuado. (COELHO, 1997, p.125-126)

A revolução tecnológica que vem acontecendo nos últimos séculos ajuda na evolução rápida desses acontecimentos, originando e acelerando o contato de diversas culturas no mundo inteiro. De modo geral, estes avanços tecnológicos alavancam a velocidade dos processos de interação entre culturas (GANC, 2017, p. 147). Nesse contexto, na música, o hibridismo acontece de forma intensa, modificando-se e eventualmente gerando novos gêneros musicais.

Segundo Piedade (2005), o conceito de hibridismo deve ser compreendido a partir do conceito de “sistema interétnico”, conceito este baseado na teoria da fricção interétnica do antropólogo Roberto Cardoso de Oliveira (1972). Segundo Oliveira, tal sistema começa a se constituir quando “se cria uma certa interdependência entre os grupos étnicos em contato e se cristaliza quando tal interdependência se torna irreversível.” Essa cristalização, no entanto, não significa uma fusão dos elementos culturais, como um todo, dentro desse sistema. Muito pelo contrário, enfatiza Cardoso. Mesmo sem antagonismos ou fricções aparentes entre esses grupos, a fricção interétnica permanece em estado latente, ocorrendo de maneira episódica

(1972, p. 3).<sup>3</sup> Também Kern (2004) e Bastos e Fernandes, (2014, p. 105), com objetivos de aprofundar a compreensão deste termo, enfatizam a necessidade de nos ater não somente à identificação e classificação de elementos que entram no compósito híbrido, mas também às questões sociais, ideológicas e políticas que compõem tal conceito.

No entanto, Piedade, em outro artigo (2005), se utiliza de tal conceito sociológico para focar na tensão que existe entre a música instrumental brasileira com o jazz norte-americano. Embora haja alguns pesquisadores que compreendem esta tensão a partir do ponto de vista da fusão e sincretismo, Piedade argumenta que, à luz daquele conceito, o novo gênero, apesar de absorver influências do jazz norte-americano, mantém algumas de suas características. O “jazz brasileiro”, pois, apropria-se de uma linguagem norte-americana visando o global e se utiliza, entre outras coisas, de material temático regional, de raiz (Piedade, 2005, p. 201). Piedade pontua as seguintes questões:

O corpo híbrido traz em si elementos divergentes que, uma vez incorporados, pacificam-se mutuamente? Se não há uma paz, haveria ao menos uma lei social necessária para regular os elementos hibridizados, e então será que o corpo híbrido é regulado por um terceiro, que coloniza os elementos no processo de hibridização? (PIEADADE, 2011, p. 104).

Nesse contexto, Piedade (2005) propõe em seu texto dois tipos de hibridismos possíveis na música: o hibridismo homeostático, que pressupõe o total equilíbrio entre o gênero musical A e o gênero musical B, criando assim um novo gênero C. Nessa modalidade de hibridismo, ocorre a real fusão dos gêneros e não há contraste entre A e B, pois entendemos a música como um novo gênero C. No outro tipo de hibridismo, o hibridismo contrastivo, não há fusão nem equilíbrio. A não deixa de ser A e B não deixa de ser B. Daí temos o gênero AB, em que necessariamente A afirma-se A perante B e vice-versa; o importante dessa modalidade é justamente a dualidade entre os gêneros musicais (2011, p. 104).

Do ponto de vista de Piedade, na música popular, a ideia de hibridismo associada à constituição e a mudanças em gêneros e linguagens musicais é frequente. Para o pesquisador, (2005, p. 104), na maioria dos casos, o contexto em que o hibridismo aparece nas músicas é o contexto de fricções ou tensões — desse modo, o hibridismo contrastivo. Um motivo A, por exemplo, está ali para ser ouvido enquanto A; e outro motivo B está ali para ser ouvido

---

<sup>3</sup> Piedade explica que “Cardoso de Oliveira desenvolveu este conceito a partir dos anos 60, para dar conta da relação entre sociedades indígenas e a sociedade brasileira, que ele via como conflituosa. O conflito, inerente à situação de fricção interétnica, se explica pelos interesses diversos das sociedades em contato, sua vinculação irreversível e interdependência, e pela situação de domínio e submissão ali engendrada.” (2005, p. 201). O seu enfoque é o de uma interação continuada entre duas sociedades, que formam um sistema intersocietário que exhibe, em seu cerne, uma desigualdade.

enquanto B. Piedade explica que os dois têm o seu papel na música e ambos estão ali para serem reconhecidos.<sup>4</sup>

Porém, o conceito de hibridismo, tal como o compreende Piedade, se ajusta a uma visão mais abrangente, que se refere às mudanças que ocorrem no decurso do tempo. Nesse sentido, Piedade propõe uma forma de equilíbrio entre o hibridismo contrastivo e o homeostático. O hibridismo contrastivo, então, se refere a um período transitório que tende à construção e estabilidade de um novo gênero. Tal gênero, por exemplo, poderia desencadear uma série de mudanças próprias e, ao longo do tempo, reiniciar um novo ciclo a partir de sua fricção com um outro gênero. Para Piedade, esta fricção pode ser vista, por exemplo, como uma fase de um processo que levaria a um estado de homeostase — uma “fusão de musicalidades” (2011, p. 115). Na história da música, afirma o autor, há um constante processo de fricção e fusão de estilos, criando novos gêneros que, conseqüentemente entrarão em fricção novamente e repetirão esse processo.

No jazz brasileiro, por exemplo, conseguimos ouvir diversas relações com o jazz norte-americano, em que pode ser encontrado, ao mesmo tempo, elementos de tensão e síntese, de aproximação e de distanciamento como o uso, ao mesmo tempo, de escalas naturalmente jazzísticas e o uso de ritmos nordestinos. Do ponto de vista da forma musical, Piedade (2011, p. 105) argumenta que o jazz brasileiro apresenta características de um hibridismo contrastivo, já que nele aparentemente encontramos elementos A e B bem demarcados, em contraste, como improvisações utilizando escalas jazzísticas em uma música com ritmo nascido no Brasil, desse modo criando uma fricção de gêneros que não estão em perfeita fusão musical. Já os gêneros como o choro, o samba e a bossa-nova, que hoje são vistos como algo de procedência nacional, ou seja, têm como inspiração apenas música brasileira, são resultados de um processo de hibridismo contrastivo em que os seus elementos foram sendo consolidados, como um todo, em um novo gênero.

---

<sup>4</sup> Piedade usa “os termos A e B para representar motivos, frases específicas, progressões harmônicas padronizadas, ritmos padronizados, timbres denotativos e combinações de tudo isso em pequenas frases.” (PIEADADE, 2011, p. 104)

## 2. GÊNEROS QUE COMPÕEM O HÍBRIDO EM *ASFALTO*

Nesse capítulo, investigarei algumas das características que estão presentes nos gêneros musicais do jazz, rock progressivo e na música instrumental brasileira, gêneros que influenciaram a composição *Asfalto*. Piedade (2011, p. 105) destaca em seu artigo que, quando se fala de influência, trata-se de encontrar musicalidades que constituem certo estilo que resulta da análise de elementos evidentes e contrastivos.

Assim, o estudo da forma, instrumentação, ritmo, escalas melódicas e harmônicas, por exemplo, serão apresentados a seguir, de modo a apontar parcialmente os seus elementos evidentes e contrastivos. Este estudo inclui procedimentos ou características no uso da voz, que se destaca em *Asfalto* pela sua função instrumental.

### 2.1 DEFININDO O JAZZ

Segundo Hobsbawm (1999, p. 41), não existe uma forma de definir precisamente o que é o jazz, a não ser em termos não musicais e genéricos. O jazz não é um estilo fixo e imutável que se encontra da mesma forma desde que foi criado. Assim, a forma de descrever o jazz de 1924 seria totalmente diferente da forma de descrever o jazz de 1950 e isso se aplica também ao jazz atual, que sofreu diversas hibridizações e intervenções de diversos gêneros musicais.

O jazz como o conhecemos hoje, segundo Hobsbawm (1999, p. 53), nasceu por volta de 1900, em Nova Orleans (EUA). Dentre as tradições musicais que os negros trouxeram da África estavam a complexidade rítmica, escalas como a pentatônica, e certos padrões musicais como o canto e a resposta, muito utilizado no blues. Os únicos instrumentos trazidos por eles foram os rítmicos e suas vozes, porém, os timbres e inflexões característicos da voz africana afetaram todos os instrumentos de jazz.

O jazz é a hibridização entre elementos da música negra e elementos da música europeia da época, principalmente da música espanhola, francesa e anglo-saxônica, produzindo um certo tipo de hibridismo musical afro-americano característico: latino-americano, caribenho, francês e várias formas de música anglo-saxã, dentre elas e as mais importantes, o gospel e o blues (Hobsbawm, 1999, p. 53).

Segundo Ted Gioia (1997, p. 15), essa habilidade da performance africana de transformar a música europeia enquanto assimila alguns de seus elementos é talvez uma das mais importantes forças evolucionárias da história da música moderna. Diversos gêneros musicais carregam essa característica, dentre eles o próprio jazz, blues, samba, rock, rap,

reggae, salsa, cumbia, gospel, soul o funk e diversos outros gêneros. A história do jazz está ligada a muitos desses gêneros híbridos e traçar todas essas ligações pode ser uma tarefa muito difícil. Ted Gioia (1997, p. 16) entende que a característica mais importante da música africana é a riqueza extraordinária de conteúdo rítmico e, conseqüentemente, é nessa característica que se encontra a maior herança que a música africana trouxe ao jazz.

Muitas foram as linguagens e hibridizações do jazz, passando por diversas fases e mutações que acompanhamos até hoje. Hobsbawm (1999, p. 63) divide essas fases da seguinte forma: cerca de 1900 a 1917, o jazz se tornou a linguagem musical popular negra dos Estados Unidos; de 1917 a 1929, se difundiu muito pouco, porém evoluiu rapidamente e se tornou uma linguagem dominante na dança ocidental e nas canções populares; de 1929 a 1941, quando começou a conquistar um público europeu e um estilo do jazz, o swing, entrou na música *pop* de maneira permanente; e a partir de 1941, quando o jazz realmente adentra a música *pop*, dando margem para a criação do jazz moderno, o blues country e o gospel.

A título de orientação, Hobsbawm (1999, p. 42-46) cita cinco características que formaram e desenvolveram o jazz como o conhecemos hoje. Músicas *pop* ou gêneros derivados podem ter duas ou três características em comum com o jazz, ou ter até as cinco, mas de forma bem diluída:

1. Escalas originadas na África Ocidental. O hibridismo entre sonoridades africanas e da música europeia é uma prática muito comum no jazz.

2. Ritmo de inspiração afro-americana, não necessariamente sendo idêntico ao ritmo originário africano. A riqueza rítmica inspirada na música africana é vital para o jazz.

3. O jazz emprega cores instrumentais e vocais próprias, que surgem da técnica peculiar e não convencional com que os instrumentos são tocados e que se desenvolveu dessa forma pois os primeiros músicos de jazz eram, geralmente, autodidatas.

4. Forma musical específica e repertório específico para a prática do jazz, que são inspirados principalmente pelo blues e pelas baladas da época — ambas transformadas em standards que são comuns em concertos de jazz.

5. Foco na interpretação particular de cada músico. Sendo uma música majoritariamente improvisada.

A improvisação coletiva ou individual é um elemento crucial no gênero, mas o jazz não é necessariamente apenas música improvisada e não escrita. Hobsbawm (1999, p. 47) argumenta a respeito de sua definição da seguinte forma:

Não proponho discutir as tentativas já feitas de definir jazz em termos mais estreitos; por exemplo, a que diz que jazz é improvisação coletiva, e que qualquer coisa que não possua essa característica “não é jazz”. Tais definições são geralmente manifestos a respeito do que o jazz deveria ser, não descrições do que realmente é (Hobsbawm, 1999, p.47).

De acordo com Hobsbawm, concluímos que a definição de jazz é inclusiva. Ela abarca todas as modalidades de expressão jazzística que se autodenominam jazz ou cujos materiais, como aqueles que foram apresentados, são suficientemente impregnados pela linguagem de tal gênero.

## 2.2 A MÚSICA INSTRUMENTAL E O USO DA VOZ

Segundo Beraldo (2006, p. 931), o termo música instrumental se refere à música exclusivamente instrumental, sem a utilização de letra ou de algum texto. A música instrumental não exclui a utilização da voz na música, pois a mesma pode ser utilizada de forma a funcionar como um instrumento melódico ou harmônico em conjunto com outras vozes. Há vários músicos que se utilizam desse aparato em suas composições como Hermeto Pascoal, João Donato e compositores mais atuais, como Bruno Pernadas e Kamasi Washington. Desse modo, a canção se caracteriza por uma composição musical para a voz humana, normalmente sobre um texto e acompanhada por instrumentistas; já a música instrumental se diferencia por ser exclusivamente composta para instrumentos, não excluindo a voz humana

Sob esta perspectiva, é possível considerar que a música instrumental gera caminhos para uma fuga da hierarquia que existe entre cantor e banda, em um grupo musical, mas como já dito, não deixa de lado o uso da voz. A utilização de uma linha vocal na música instrumental geralmente está ligada à melodia, geralmente sendo dobrada por outro instrumento melódico, como contracanto ou como parte da base harmônica; o que faz o canto entrar no mesmo patamar dos instrumentistas, acabando com a hierarquia preestabelecida pelo foco de atenção que a palavra pode trazer. A diferença mais marcante na diferença do uso da voz entre a canção e a música instrumental está no texto que acompanha a melodia. Mas mesmo nessa regra, há exceções. Cantores como Dori Caymmi, Rosa Passos, Flora Purim e Joyce utilizam a voz de maneira instrumental. Esses artistas transitam entre a música instrumental e a canção, imersos em características da música instrumental como improvisação, dobra de melodias com o instrumental, arranjos que utilizam técnicas e formas derivadas do jazz etc.

Segundo Beraldo (2006, p. 932), em geral, a letra de uma canção dá à música uma condição de significação mais direta do que quando a voz é usada na música instrumental sem

letra. Esse significado direto é um privilégio que a canção tem sobre a música instrumental, chamando mais atenção para o cantor do que para o grupo que o acompanha, servindo muitas vezes apenas como base para a música (algo que os músicos instrumentais buscam fugir). Portanto, o uso dos recursos da voz, no universo da música instrumental alarga o seu universo, tornando-o mais complexo e heterogêneo.

### 2.3 O ROCK PROGRESSIVO

O rock progressivo é um subgênero do rock, nascido e consolidado no Reino Unido na segunda metade dos anos 1960 por conta de um complexo processo de mudanças e revoluções musicais, sociais e políticas vivenciados na época. O estilo tem suas raízes no rock psicodélico da metade dos anos 1960, onde diversas bandas de rock abandonaram suas influências da tradição *pop* de forma, instrumentação e composição em favor de técnicas composicionais mais frequentemente associadas ao jazz, folk ou à música de concerto. Carlos Henrique Rodrigues de Moraes (2018, p. 1) faz a seguinte afirmação sobre esse gênero musical:

Ao longo de sua história, podemos encontrar diferentes épocas ao longo das quais o rock progressivo passou por adversidades, assim como algumas fases de transformação em sua sonoridade, mas sempre foi fonte de um tipo de música experimental e provocativa, expandindo e rompendo os limites do próprio gênero.

Com o avançar da década de 1960, os Beatles, banda de rock britânica de maior sucesso *pop* da época, foram tornando a sua música cada vez mais experimental. Brito explica que, ao abandonarem os palcos e dedicarem seu tempo à gravação de música em estúdio, os Beatles conseguiram explorar todas as capacidades oferecidas pelos estúdios, na época, bem como as crescentes evoluções tecnológicas dos mesmos (Brito, 2018, p. 23). O grupo começou a incluir diversas influências musicais de outros gêneros como música erudita, música indiana e jazz; e fundou, em conjunto com outras bandas do período, com seu caráter experimental, o gênero rock psicodélico no lançamento de seu álbum *Sgt. Peppers Lonely Hearts Club Band* em 1967. Este álbum foi resultado de uma série de experimentações que só puderam ser realizadas pelo interesse das bandas e por conta da capacidade oferecida pelos estúdios, como manipulação de samples, utilização de vários instrumentos que seriam impossíveis de tocar apenas com os quatro integrantes da banda ao vivo e a utilização de sintetizadores, como o Mellotron, que permitia criar sons novos e simular sons de outros instrumentos. Este disco, e outros lançados no mesmo período, como o *Pet Sounds* da banda The Beach Boys de 1966, vieram revolucionar a forma como se fazia música na época,

mostrando a inexistência de limites na experimentação e hibridismo de gêneros musicais no rock (Brito, 2018, p. 23).

Brito ainda argumenta que, apesar da utilização do termo rock progressivo já no final dos anos 60, para bandas como Pink Floyd, The Move, The Nice, Moody Blues, dentre outras, o gênero ainda não estava consolidado (Brito, 2018, p. 27).

O rock progressivo é um subgênero do rock, de que normalmente começa a se falar no final da década de 60, como uma espécie de derivação do rock psicodélico. O álbum que normalmente é considerado o primeiro possuidor do rock progressivo é o *In The Court Of The Crimson King* do King Crimson, porque marca uma ruptura estética do rock psicodélico (Brito, 2018, p. 27).

A sonoridade de *In The Court Of The Crimson King* — que mistura componentes musicais do rock, do jazz e da música de concerto, o uso de sintetizadores, composições longas que não eram comuns no mundo do rock e o seu caráter intelectual — proporciona, segundo aquele pesquisador, o surgimento de novos grupos enquadrados nesse novo gênero musical, o rock progressivo. É nesse contexto que músicos, mesmo antes do rock psicodélico se concretizar como um gênero *pop*, voltam sua atenção criativa para uma proposição de ideias musicais alternativas. Bandas como Genesis, Pink Floyd, Emerson, Lake & Palmer, Yes, Gentle Giant, dentre outras, ajudaram a consolidar essas ideias e práticas em um novo gênero (Brito, 2018).

O rock progressivo é um gênero variado e baseado na fusão de diversos estilos musicais sendo a música de concerto um estilo importante para a sua formação, dado que alguns grupos musicais de rock progressivo referenciavam músicas desse gênero e até as arranjavam em formato de rock, como o grupo Emerson, Lake & Palmer no seu álbum *Pictures at an Exhibition* baseado na obra de Mussorgsky e Ravel. O minimalismo, gênero musical que emergiu na mesma época que o rock psicodélico, faz parte das inspirações do rock progressivo. Como estilo, segundo Macan (1997, p.138), o minimalismo se caracteriza pelo uso de ostinatos, muitas vezes modais, que são repetidos com mudanças graduais e pouco dramáticas, resultando em progressões simples e com aspecto meditativo. Os principais compositores, Steve Reich, Philip Glass, Terry Riley e LaMonte Young, empreenderam um estudo de músicas das partes orientais do planeta, especialmente música indiana, criando certas semelhanças estruturais em relação à música oriental.

Edward Macan cita no decorrer do seu livro *Rocking The Classics: English Progressive Rock and the Counterculture*, algumas características importantes do rock progressivo:

1. Composições longas em relação ao rock tradicional, podendo alcançar até 20 minutos, o tempo de um álbum inteiro, com longos solos de diversos instrumentos.
2. Composições com harmonias, melodias e ritmos mais complexos do que os já utilizados no rock, em compassos compostos e irregulares, sendo mudanças métricas algo comum.
3. O uso da voz de maneira não tradicional, como partes faladas e o uso de harmonias vocais, como no grupo Gentle Giant.
4. Uso de instrumentos eletrônicos, como sintetizadores Moog, Hammond e Mellotron junto com a combinação convencional de guitarra, baixo e bateria.
5. Utilização de instrumentos pouco convencionais no rock, como trompete, flauta, sitar, violoncelo, bandolim dentre outros instrumentos “emprestados” de outros gêneros musicais.

A análise desses gêneros musicais apresentada reflete-se diretamente no entendimento do processo composicional da música *Asfalto* e no questionamento dos materiais trabalhados na composição. A partir desta pesquisa, de características específicas dos gêneros musicais jazz e rock progressivo, busco detalhar esses recursos materiais para aprofundar e revigorar a minha pesquisa criativa. Ao mesmo tempo, a compreensão e a percepção desta prática colaboram para ampliar o meu projeto de investigação sobre o hibridismo e mais particularmente, como ele ocorre em *Asfalto*.

## 3. PARTITURA

## Asfalto

M. Boaretto

♩ = 125

Sax Soprano

Trompete em B $\flat$

Bateria

Baixo Elétrico

Piano

Duas Vozes

S. Sx.

B $\flat$  Tpt.

Bateria

B.E.

Pno.

2 Vozes

©

2 Asfalto

The musical score is for a piece titled "Asfalto" and is marked with a "2" at the beginning. It is written for a band and two vocalists. The instruments and parts are: S. Sax. (Soprano Saxophone), B. Tpt. (Baritone Trumpet), Bateria (Drums), B.E. (Bass), Pno. (Piano), and 2 Vozes (Two Voices). The score is in 4/4 time and features several dynamic markings: *f* (forte), *mp* (mezzo-piano), and *mf* (mezzo-forte). The piece starts with a *f* dynamic and includes a section with a 5/4 time signature change. The vocal parts are mostly rests, indicating that the vocalists are not singing in this section.

Asfalto

3

22

S. Sx.

B. Tpt.

Bateria

B.E.

Pno.

2 Vozes

28

S. Sx.

B. Tpt.

Bateria

B.E.

Pno.

2 Vozes

Duas vozes femininas

fʰ uh

4 Asfalto

34

S. Sx.

B. Tpt.

Bateria

B.E.

Pno.

2 Vozes

39

S. Sx.

B. Tpt.

Bateria

B.E.

Pno.

2 Vozes

Asfalto

5

44

S. Sax. *mp*

B. Tpt. *mp*

Bateria

B.E. *mp*

Pno. *mp*

2 Vozes

50

S. Sax.

B. Tpt.

Bateria

B.E.

Pno.

2 Vozes *mp*

6 Asfalto

57

S. Sax.

57

B. Tpt.

57

Bateria

57

B.E. *mp*

57

Pno.

57

2 Vozes

64

S. Sax.

64

B. Tpt.

64

Bateria

64

B.E.

64

Pno.

64

2 Vozes



8 Asfalto

83

S. Sx.  
B. Tpt.  
Bateria  
B.E.  
Pno.  
2 Vozes

This system contains measures 83 through 88. It features six staves: Soprano Saxophone (S. Sx.), Baritone Trumpet (B. Tpt.), Drums (Bateria), Bass (B.E.), Piano (Pno.), and Two Voices (2 Vozes). The key signature is one flat (B-flat major/D minor). The S. Sx. and B. Tpt. parts play a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Bateria part has a consistent rhythmic pattern of eighth notes. The B.E. part plays a simple bass line. The Pno. part has a complex accompaniment with sixteenth notes in both hands. The 2 Vozes part is currently silent.

89

S. Sx.  
B. Tpt.  
Bateria  
B.E.  
Pno.  
2 Vozes

This system contains measures 89 through 94. It features the same six staves as the previous system. The key signature changes to two sharps (D major/B minor). The S. Sx. and B. Tpt. parts continue their melodic lines. The Bateria part maintains its rhythmic pattern. The B.E. part plays a bass line with some rests. The Pno. part continues its accompaniment. The 2 Vozes part remains silent.

Asfalto

9

95

S. Sax.

B. Tpt.

Bateria

B.E.

Pno.

2 Vozes

101

S. Sax.

B. Tpt.

Bateria

B.E.

Pno.

2 Vozes

10 Asfalto

106

S. Sx.

B. Tpt.

Bateria

B.E.

Pno.

2 Vozes

112

S. Sx.

B. Tpt.

Bateria

B.E.

Pno.

2 Vozes

*mp*

Asfalto

Musical score for the piece "Asfalto". The score is arranged for six parts: S. Sax., B. Tpt., Bateria, B.E., Pno., and 2 Vozes. The score is divided into two systems. The first system starts at measure 118 and ends at measure 123. The second system starts at measure 124 and ends at measure 129. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as rests, notes, stems, beams, and dynamic markings like *mf* and *f*. The Bateria part features a complex rhythmic pattern with accents. The Pno. part has a steady accompaniment in both hands. The B.E. part has a melodic line with some grace notes. The S. Sax. and B. Tpt. parts have melodic lines that enter in the second system. The 2 Vozes part has a simple melodic line that enters in the second system.

12 Asfalto

129

S. Sx.

B. Tpt.

Bateria

B.E.

Pno.

2 Vozes

134

*mp* *f*

*mp* *f*

*mp* *mf*

*mp* *mf*

134

2 Vozes

Detailed description: This is a page of a musical score for a piece titled "Asfalto". The page number "12" is at the top left, and the title "Asfalto" is at the top center. The score begins at measure 129. It features six staves: S. Sx. (Soprano Saxophone), B. Tpt. (Baritone Trumpet), Bateria (Drums), B.E. (Bassoon/Euphonium), Pno. (Piano), and 2 Vozes (Two Voices). The music is in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The S. Sx. and B. Tpt. parts have a rhythmic pattern of eighth notes. The Bateria part shows a complex drum pattern with various note values and rests. The B.E. part has a melodic line with eighth notes. The Pno. part has a steady accompaniment with eighth notes in both hands. The 2 Vozes part has a simple melodic line. Dynamic markings include *mp* (mezzo-piano) and *f* (forte). The score continues to measure 134, where the dynamics change to *mf* (mezzo-forte). The page ends at measure 134.

Asfalto

138

S. Sx.

B. Tpt.

Bateria

B.E.

Pno.

2 Vozes

144

S. Sx.

B. Tpt.

Bateria

B.E.

Pno.

2 Vozes

*ff*

*ff*

*ff*

*ff*

*ff*

#### 4. MEMORIAL DE COMPOSIÇÃO

A composição *Asfalto* foi composta para saxofone soprano, trompete, bateria, baixo elétrico, piano, voz soprano e voz tenor. Para nomear a peça, decidi pôr o nome *Asfalto* por conta da lembrança do caos e da instabilidade das estradas urbanas que a atmosfera da música me proporcionou. Essa formação instrumental da peça é muito comum em bandas tradicionais do funk norte-americano, com exceção do uso da voz sem letra. Diversas bandas de jazz e música instrumental atual já exploraram formações parecidas com essa, como Kamasi Washington, Snarky Puppy e Bruno Pernadas.<sup>5</sup> Particularmente, optei pelo uso da instrumentação pois o piano e o baixo elétrico geram função harmônica e rítmica; e a bateria, a base rítmica. Esta é uma formação tradicional, inspirada pela instrumentação dos trios de jazz; já o saxofone soprano e o trompete apresentam função melódica; e o uso da voz humana pode ser usada tanto para a linha melódica, em dobra com os instrumentos de sopro, quanto para complementar a parte harmônica.

Uma de minhas principais inspirações para a composição de *Asfalto* foi Bruno Pernadas, compositor e guitarrista que aparentemente mistura jazz, rock progressivo, pop, afrobeat, folk e música eletrônica. Outro grupo importante para esse trabalho é Snarky Puppy, conjunto instrumental liderado por Michael League que também combina diversos idiomas do jazz, rock, funk e música folk. Além deles, muitos outros grupos musicais de jazz e rock progressivo fizeram parte da inspiração para o processo de criação. A escuta desses dois gêneros musicais, jazz e rock progressivo, foi particularmente importante para o processo de criação da música *Asfalto*. Elementos do rock progressivo, como mudanças métricas, a utilização de modos e harmonias vocais; e elementos do jazz, como ritmos de influência africana, a instrumentação e a própria estética da música instrumental do jazz me inspiraram na criação dos elementos da composição — mesmo que em alguns materiais usados essas características de gênero não possam ser encontradas tão distintivamente.

No processo de composição de *Asfalto*, não houve, a princípio, o objetivo de fazê-la pertencer a um gênero musical específico. Houve um processo orgânico de criação, inspirado em peças de diversos grupos instrumentais que apontam para um modo de criação híbrido. À medida que a peça foi sendo criada, comecei a perceber que ela apresentava materiais, como instrumentação, ritmo, harmonia, que, em conjunto, criavam uma atmosfera híbrida; ou seja,

---

<sup>5</sup> No contexto deste trabalho, a relevância dessas bandas é que, aparentemente, elas utilizam o jazz de forma híbrida nas suas músicas. Kamasi Washington (2000) é um saxofonista de jazz. Talvez seja, dentre esses músicos quem utilize o jazz de forma mais tradicional. Snarky Puppy (2004) já usa o jazz em conjunto com outros estilos musicais, como o funk, rock e world music; e Bruno Pernadas (2014), por sua vez, utiliza o jazz com diversos gêneros também, como o folk, indie, rock progressivo, eletrônica e hip-hop.

que os seus elementos apontavam para um contexto em que os materiais ali se dispunham, em boa parte, de forma híbrida. Desse modo, foi instigante pesquisar as possíveis relações existentes entre esses materiais e apontar, nesses casos, as influências que surgem em sua concepção.

#### 4.1 PROCESSO COMPOSICIONAL: FORMA GERAL

Em *Asfalto*, foi utilizado como base na criação da composição um ostinato de piano, com movimento paralelo, a duas vozes, ascendente e descendente. A partir deste arpejo, explorei nesta peça os modos lícrio em mi e dórico em dó — o modo lícrio pouco utilizado na música popular. A utilização de um ostinato sem mudanças dramáticas pode ser visto como uma inspiração indireta do minimalismo no rock progressivo. Durante a fase de composição, houve a apreciação de diversas bandas de rock progressivo, jazz e música instrumental, permitindo que muitas inspirações, a partir desses três gêneros musicais, fossem agregadas à composição. De modo geral, os elementos que mais me chamaram atenção nesses gêneros foram a utilização de compassos assimétricos, mudanças métricas, convenções e mudanças de dinâmica e atmosfera entre os temas, elementos que me orientaram na exploração da composição.

A forma da peça não foi planejada anteriormente, mas sim descoberta no decorrer do processo de composição. Esta forma foi construída de forma linear, do início ao fim. *Asfalto* tem a forma A (lícrio) B, C, D (dórico) e A'(lícrio). A música começa com uma breve introdução de 8 compassos, com base naquele ostinato de arpejo do piano, presente em toda a peça. O tema A aparece após um deslocamento métrico de figuras em andamento paralelo, em 5/4, em movimento ascendente, cromático, no saxofone e trompete (compasso 9). Esta passagem cromática retorna nos compassos 126, em 6/4, e 133, em 7/4, acompanhando a complexidade de materiais que vão sendo apresentados ao longo da peça. Em boa parte, este material tem uma função de transição.

O tema A aparece, então, no compasso 10. Acompanhado pelo ostinato no piano, em modo lícrio, ele é reapresentado no final da peça (compasso 127), com mudanças métricas e adensamento em sua textura. Os sopros em *stacatto* se destacam das demais vozes, marcando, em contracanto, o sentido rítmico do tema. Boa parte dos materiais trabalhados em *Asfalto* se originam do tema A e daquela passagem cromática em movimento ascendente.

Figura 1– mudanças métricas entre os compassos, no Tema A

The image shows a musical score for Saxophone (S. Sx.) and B♭ Trumpet (B♭ Tpt.). It consists of two systems of staves. The first system covers measures 11 to 16, and the second system covers measures 17 to 22. The time signature starts as 4/4 in the first system and changes to 3/4 at measure 17 in the second system, returning to 4/4 at measure 20. The music is marked with a forte (f) dynamic. The notation includes various rhythmic patterns such as eighth and sixteenth notes, and rests.

Fonte: partitura editada pelo autor

O tema B, elaborado no modo dórico (compasso 29), é apresentado pelo saxofone e trompete, com acompanhamento em arpejo (Cm7). Esta diferença entre os modos apresentados, do ponto de vista significativo, tende a gerar novas expectativas na peça; e, ao mesmo tempo, colabora para a percepção de um sentido de continuidade. A sua figura principal, curta e com contornos melódicos, é repetida e transposta ao longo da passagem. Nesse sentido, o uso do saxofone e do trompete na melodia principal dá mais expressividade à peça, preparando a sua ambiência para a entrada do tema C, também no modo dórico, que começa no compasso 48.

A entrada do tema C se distingue dos demais por uma alteração métrica, de 4/4 para 3/4, por meio do ostinato. A sua estrutura é predominantemente harmônica e sustentada, do ponto de vista da disposição das vozes. E o tema D, apresentado no compasso 78, apresenta a mesma instrumentação já ouvida, pelo sax e trompete, porém sob o compasso 3/4. Este tema tem a função de preparar o conjunto para a volta do compasso quaternário na introdução do tema A, no compasso 117. De modo geral, nessas duas passagens, sobressaem-se as transposições realizadas no ostinato realizadas no piano. No compasso 78, por exemplo, a música está em Ab Dórico e no compasso 82 ocorre uma modulação para Bb Dórico. Essas transposições sempre são feitas com intervalo de 1 tom entre os acordes utilizados em sequência. *Asfalto* tem em média 4 minutos de duração.

Vale ressaltar que o modo lícrio e a experimentação de mudanças métricas são dois elementos muito utilizados no rock progressivo. Bandas de rock, como The Strokes, com a música *Juicebox*; e Rush, com a música *YYZ*, já haviam explorado o modo lícrio. Segue um exemplo do uso do modo lícrio no rock e no rock progressivo:

Figura 2 – trecho inicial da obra *Juicebox*

**Juicebox**

The Strokes

♩ = 150

Bass Guitar

Voice

Ev-'ry-'bo-'dy sees me but it's not that ea - sy stan-ding in the light field

Fonte: partitura editada pelo autor

*Asfalto* foi composta com a ideia de transmitir contraste entre suas atmosferas musicais. Desse modo, eu optei por usar duas ideias harmônicas diferentes, com base nos modos lícrio e dórico. Apesar de que não há alterações constantes entre esses modos, a peça, construída a partir do acorde de Em7b5, tende a gerar, perceptivelmente, um sentido de tensão e ansiedade. Assim, os sopros apresentam um papel especial, pois embora eles apoiem a frase melódica em *staccato*, ao mesmo tempo destacam-se dos demais instrumentos; e a transposição frequente das figuras encontradas na peça e a sobreposição de vozes com métricas variadas adicionam ao contexto variedade e cor.

## 4.2 PROCESSO COMPOSICIONAL: CONFLUÊNCIA E SEPARAÇÃO DE GÊNEROS

### 4.2.1 Harmonia modal

Meu objetivo inicial com a criação dessa música foi a utilização do modo lícrio e a experimentação de mudanças métricas no decorrer da música, dois elementos muito utilizados no rock progressivo. Como já mencionado anteriormente, bandas de rock, como The Strokes e Rush já exploraram o modo lícrio. Assim, *Asfalto* foi fundamentada a partir da criação do ostinato no piano mostrado na figura 1. A partir deste material, foi possível gerar ambiência e produzir outros materiais.

Figura 3 – ostinato no piano

Fonte: partitura

Este arpejo ascendente e descendente do acorde de Emb5(7) foi a primeira figura criada na composição. Presente na música do começo ao fim, ela se desenvolve e muda a sua natureza harmônica no decorrer da composição. Sua disposição ao longo da peça colabora não somente para produzir a harmonia, mas também, de modo relevante, para dar movimento e delimitar a fórmula de compasso de acordo com as suas mudanças métricas — em sua maior parte, baseadas na subdivisão rítmica. Neste sentido, esta figura apresenta um papel relevante na caracterização de aspectos que apontam para a questão conceitual apresentada: o hibridismo na composição.

Este ostinato sofre diversas variações no decorrer da música, passando para outros acordes de modos diferentes e sofrendo mudanças métricas, como na figura 2, compasso 46, onde é realizado em 3/4; ou na figura 3, compasso 36, onde ele tem uma breve variação para 5/4. Essas variações apontam para a inspiração em rock progressivo que tem como característica a utilização de mudanças métricas e compassos irregulares. Em *Asfalto*, o uso desta figura também tem a função de preparação de momentos distintos, de transformações rítmicas e harmônicas, principalmente — os quais apontam para materiais já usados em outros gêneros.

Figura 4 – ostinato em 3/4



Fonte: partitura

Figura 5 – ostinato em 5/4



Fonte: partitura

#### 4.2.2 Uso da voz com função instrumental

Outro elemento importante de hibridismo musical na peça é a utilização de vozes em música instrumental, característica comum em músicas de jazz e de rock progressivo. Apesar de ser uma música instrumental, decidi usar a voz como elemento melódico de dobra com os sopros, no tema B, característica utilizada em músicas de compositores de jazz como *São Jorge* de Hermeto Paschoal e *A Rã* de João Donato; e também utilizada no rock progressivo, como em *Hocus Pocus*, da banda Focus. Esta dobra aparece, também, no final da música, dando mais densidade e brilho ao conjunto. A voz apresenta uma função importante a partir do compasso 54, no tema C, em que assume a forma de complemento harmônico (Figura 6). Para este uso da voz, há referências em músicas, por exemplo, em *Feel*, de Jacob Collier e *Galaxy*, de Bruno Pernadas, dois compositores que possuem músicas de gênero híbrido, flertando com o jazz e o rock progressivo (Figura 7).

Figura 6 – uso da voz como complemento harmônico

The musical score for Figure 6 consists of six staves. From top to bottom: S. Sx. (Soprano Saxophone), B. Tpt. (Bass Trombone), D. S. (Drum Set), E.B. (Electric Bass), Pno. (Piano), and Vox. (Voice). The score is in 4/4 time and features a key signature of one flat. The voice part (Vox.) begins at measure 50 with a melodic line that serves as a harmonic complement to the instrumental parts. The piano part (Pno.) features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes. The voice part is marked with 'mp' (mezzo-piano) and includes a melodic line that complements the instrumental parts.

Fonte: partitura

Figura 7 – *Feel*, de Jacob Collier

The musical score for Figure 7 consists of three staves. From top to bottom: L. V. (Lead Voice), Vo. (Voice), and D. Set (Drum Set). The score is in 4/4 time and features a key signature of three sharps. The voice part (Vo.) begins at measure 17 with a melodic line that serves as a harmonic complement to the instrumental parts. The lead voice part (L. V.) features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes. The voice part is marked with 'mp' (mezzo-piano) and includes a melodic line that complements the instrumental parts.

Fonte: Transcrição de Jason Fielner

#### 4.2.3 Figuras rítmicas / métricas da bateria

Estas figuras passam por três momentos rítmicos bem diferentes. O primeiro começa no compasso 11 e vai até o compasso 44. Nesse momento, a bateria que está em 4/4 tem inspiração no ritmo do baião, fazendo uma figura rítmica tradicional utilizada na zabumba e no pandeiro. O ritmo, preparado anteriormente, é deslocado pela métrica em 5/4, no compasso 10; e, em seguida, no compasso 11, é rerepresentado com outras camadas de sons, gerando impulso e certa instabilidade (Figura 8). O baião é um ritmo frequentemente utilizado por grupos de jazz de forma estilizada. Hermeto Pascoal, com a música *São Jorge* (Figura 9) e Egberto Gismonti, com a música *Loro*, são dois exemplos do uso do ritmo do baião por compositores de jazz. A escolha do baião como material para a composição foi inspirada na música brasileira tradicional. Durante o processo de construção da peça, senti falta de um ritmo brasileiro para gerar contraste com a sonoridade mais inspirada em gêneros musicais norte-americanos do resto do instrumental.

Figura 8 – uso do ritmo do baião

The musical score for Figure 8 is written in 4/4 time and consists of six staves. The top two staves, S. Sax. and B♭ Tpt., are marked with a forte (f) dynamic and feature a complex rhythmic pattern. The D. S. (Drum Set) part features a steady bass line with accents. The E. B. (Electric Bass) part features a steady bass line with accents. The Pno. (Piano) part features a steady bass line with accents. The Vox. (Vocal) part is empty.

Fonte: partitura

Figura 9 – São Jorge

The image shows a musical score for the piece 'São Jorge'. It consists of two systems of staves. The first system has three staves: the top staff is for Flute (Intro), the middle for Acoustic Guitar and Electric Piano, and the bottom for Flute and Male Vocals. The second system has two staves: the top for Flute and the bottom for Acoustic Guitar and Electric Piano. Chords such as 'Asus/D' and 'D' are written above the treble clef staves. A box labeled 'A' is placed above the first staff of the second system.

Fonte: Transcrição de Cesar Leandro Miguel

O segundo momento inicia no compasso 62, após a mudança métrica para 3/4 e vai até o compasso 78. Nesse momento a bateria tem inspiração no ritmo de rock tradicional, tendo o bumbo no primeiro tempo, caixa no terceiro e o chimbau “contando o pulso” com as semínimas. Nesse momento, acontece uma polimetria, que é o uso simultâneo de mais de uma métrica, entre a bateria e o resto do instrumental, em 3/4. A entrada do ritmo ternário, desde o compasso 46 até 61, assim como no caso anterior, pode ser percebida como uma preparação para o ritmo de rock. A música *Kashmir*, da banda Led Zeppelin, utiliza essa mesma polimetria. Na imagem abaixo, podemos ver a bateria fazendo o ritmo em 4/4, enquanto o piano e o baixo continuam em 3/4.

Figura 10 – polimetria

The image displays a musical score illustrating polimetry. It features four staves. The top staff is a drum part with 'x' marks above notes, representing a 4/4 rhythm. The bottom three staves are for piano and bass, showing a 3/4 rhythm. The piano part has a melodic line, and the bass part has a steady eighth-note accompaniment. Fingerings (1, 2, 3) are indicated for the piano and bass parts.

Fonte: partitura

O terceiro momento inicia no compasso 78 e finaliza no compasso 113. Nesse momento, a bateria continua a figura do rock, mas agora no contexto de uma polimetria em 3/4 (Figura 11). Esta figura sincroniza seu ritmo com o resto do instrumental, porém gerando maior densidade. Toda essa superposição de camadas leva a música ao seu ponto de maior tensão, a partir do qual a figura emparelhada, em um uníssono rítmico, reverbera em 2/4, levando à volta da peça ao tema inicial (Figura 12).

Figura 11 – polimetria em 3/4

D. S.

E. B.

Pno.

Vox.

Fonte: Partitura

Figura 12 – clímax e preparação para retorno ao tema A

S. Sax.

B. Tpt.

D. S.

E. B.

Pno.

Vox.

Fonte: partitura

A utilização desses diversos ritmos e, especificamente, suas mudanças métricas, é parte do processo de inspiração que provém do rock progressivo; porém, houve também uma busca intencional — ou seja, em parte, tive o objetivo de aproximar essas características de gênero na minha peça. O uso do baião estilizado no primeiro momento da bateria veio com a intenção de trazer, na música, uma sonoridade regional brasileira. Apesar de o baião não fazer parte dos gêneros musicais utilizados como referência, como já citado, o jazz brasileiro apropria-se da linguagem norte-americana e se utiliza de material temático regional, como o baião.

#### 4.3 Hibridismo em *Asfalto*

Em *Asfalto*, acredito que essas características de gênero encontradas tendem a se distinguir como contrastivas. Isso significa que, em boa parte dos materiais apresentados, não há uma fusão, do ponto de vista perceptivo, mas sim, apropriações de elementos de diversos gêneros que se afirmam sobre si mesmos. Relembrando o que escrevi na página seis, Piedade (2005) propõe em seu texto que há dois tipos de hibridismos possíveis na música: o hibridismo homeostático, que pressupõe o total equilíbrio entre o gênero musical A e o gênero musical B, criando assim um novo gênero C e o hibridismo contrastivo, em que não há fusão nem equilíbrio — A não deixa de ser A e B não deixa de ser B, criando o gênero AB, que tem como importância justamente essa dualidade entre os gêneros musicais.

Nesse contexto, vejo os elementos de *Asfalto*, em sua maior parte, como contrastivos. Suas diversas características de gêneros musicais estão ali para reafirmar este ou aquele gênero específico. Entendendo os gêneros e dividindo a composição em partes importantes percebo que, nas partes em que uso elementos do rock progressivo, por exemplo, apesar do contexto variado de camadas e ritmos apresentados, o sentido que emerge desse contexto aponta para esses elementos; da mesma forma, quando uso materiais que se referem ao baião, eles se distinguem como elementos de construção de tal gênero. Desse modo, no primeiro tema da música, os materiais apresentam características do jazz e do rock progressivo, como mudanças métricas e a instrumentação; porém, a bateria está fazendo a figura do baião, que está ali para ser ouvida como baião — em contraste ou tensão com as demais vozes. Desta forma, o hibridismo contrastivo ocorre em *Asfalto*. Isso implica em um contexto não harmonicamente elaborado, em que a escuta gera sentidos de concordância ou fusão entre as partes.

Assim, o hibridismo aparece de diversas formas no decorrer da música. As características do rock progressivo, por exemplo, como mudanças métricas, mudanças no estilo da bateria e o uso de harmonias vocais; características do jazz e da música brasileira, como o uso do baião de forma estilizada e a escolha da instrumentação; e o uso da voz em música instrumental e a harmonia modal (ambas ocorrem nesses gêneros). Além disso, os dois principais gêneros musicais que serviram de inspiração para *Asfalto* também apresentam características semelhantes entre eles — chamando a atenção para o próprio conceito de gênero e as trocas culturais entre eles; o rock progressivo tem influências do jazz e as bandas de jazz que utilizo como inspiração, como Kamasi Washington e Snarky Puppy, também têm características do rock progressivo.

E para finalizar, vale destacar que o conceito de hibridismo, tal como o compreende Piedade, se ajusta a uma visão mais abrangente no que se refere às mudanças de percepção e sensibilidades que ocorrem no decorrer do tempo. A sua proposta é a de que há uma forma de equilíbrio entre o hibridismo contrastivo e o hibridismo homeostático. Nesse sentido, o hibridismo contrastivo pode ser considerado como parte de um período transitório que tende a estabilidade de um novo gênero. Como afirma Piedade, na história da música há um constante processo de hibridismo de gêneros musicais, criando novos gêneros que poderão entrar novamente em fricção e repetirão esse processo.

## CONCLUSÃO

Como estudos acadêmicos na área de música popular ainda são muito recentes em comparação a outras áreas da musicologia, artigos como o de Piedade e Bastos e Fernandes tornam-se importantes referenciais teóricos para esta área. Considerando que o Brasil é um país que foi alvo de diversos fluxos migratórios em sua história e vive uma junção de diversas culturas, este projeto é pertinente, desde o estudo do hibridismo como uma prática artística realizada de modo complementar.

Não há como esquecer que o termo hibridismo, em sua origem na biologia do século XIX, envolve a mescla de duas espécies diferentes e aparentemente incompatíveis (Kern, 2004, p. 66). O resultado, pelos cientistas, dificilmente era visto como harmonioso: ou os seres híbridos eram compreendidos como estéreis, no caso da biologia, ou degenerados, no caso de uma apropriação preconceituosa, contextualmente racista, do ponto de vista das ciências sociais. Segundo Piedade (2011), no entanto, apesar do caráter ideológico do conceito de hibridismo, na música, é possível se dissociar desta herança, pelo menos no que se refere aos estudos culturais de gêneros, para ampliar a compreensão das diversidades e tensões que são produtivas na criação musical.

Talvez seja possível afirmar que o hibridismo na composição pode ser compreendido como um processo cada vez mais presente no mundo contemporâneo, se nos apoiarmos nas ideias de Burke, que levam em consideração o aspecto globalizado do mundo e a capacidade humana de criar como processo de transgressão de experiências mundanas, do dia a dia. Nesse sentido, acredito ser muito difícil criar música sem se deixar contaminar por diversos gêneros musicais, sendo que esses próprios gêneros musicais já passaram por um processo de hibridização anterior para se estabelecerem como um gênero musical concretizado. Piedade (2011) afirma que toda tradição musical é entendida como uma realidade homeostática, e que o contraste de elementos culturais de origem foi, de algum modo, ultrapassado, esquecido. As realidades culturais, portanto, são em boa parte contrastivas. Porém, como argumenta Piedade, se não houvesse esquecimento desse contraste inicial, a humanidade não conseguiria ouvir música, pois toda a multiplicidade imemorial de gêneros e elementos que fundam as músicas se exporia aos nossos ouvidos.

No processo de composição da música *Asfalto*, pude utilizar toda a minha vivência musical, aliando-a ao conhecimento sobre composição, teoria musical e performance adquirido na universidade. As bandas que ouço serviram de inspiração para a peça, assim como os conhecimentos musicais conquistados no curso serviram como ferramenta para a concretização da composição. A peça surgiu da interação entre todas essas expressões

musicais, meu estudo sobre o piano popular brasileiro e o jazz e todos ensinamentos da faculdade de música.

Por outro lado, o estudo do conceito de hibridismo serviu como material de entendimento do processo composicional, à medida que proporcionou uma ferramenta importante para a minha compreensão da música. O hibridismo musical em *Asfalto* concretiza-se nos seguintes elementos: utilização da voz em música instrumental e uso da harmonia modal (características do rock progressivo e do jazz); elementos comuns no rock progressivo, como mudanças métricas e harmonias vocais; e elementos do jazz e do jazz brasileiro, como a escolha da instrumentação e a utilização do ritmo do baião de forma estilizada. A junção desses aspectos musicais colabora para gerar uma sonoridade que parece única — uma forma de elementos que colidem parcialmente entre si, que se superpõem em camadas; uma forma de misturas que não se harmonizam completamente, gerando inquietação e tensões não resolvidas.

Assim, ao analisar *Asfalto*, isolando as características dos gêneros musicais que acredito terem feito parte da inspiração da composição, pude chegar à conclusão que essas características geram um hibridismo contrastivo na peça. As características de gêneros musicais ali dispostas geram tensões, em sua maior parte. Assim, as características de rock progressivo, poderão ser percebidas como rock progressivo; de mesmo modo, os elementos de jazz e jazz brasileiro, como partes dessa composição.

No processo de composição da peça, não tive a pretensão de relacioná-la a um movimento musical específico. O processo de criação ocorreu, em parte, de modo intuitivo e orgânico. Tentei realizá-la de forma com que harmonias, melodias e ritmos diferentes colidissem e formassem novas combinações, sem a obrigação de pertencimento a um gênero musical. No entanto, como afirma Piedade, a tradição cultural tem o seu papel de alterar a nossa percepção no decurso do tempo, colaborando para suavizar as tensões entre os materiais trabalhados — em suas origens, culturalmente divergentes.

## REFERÊNCIAS

- BASTOS, Everson Ribeiro; FERNANDES, Adriana. **Marta Saré de Edu Lobo: memórias híbridas**. Per Musi, Belo Horizonte, n. 30, p. 145–158, 2014. Disponível em: [https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1517-75992014000200017&script=sci\\_abstract&tlng=pt](https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1517-75992014000200017&script=sci_abstract&tlng=pt).
- BERALDO, Marina. **O desenvolvimento histórico da música instrumental, o jazz brasileiro**. In: XVI CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA. Anais... Brasília: ANPPOM, 2006. Disponível em: [https://antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso\\_anppom\\_2006/CDROM/POSTERES/09\\_Pos\\_Etno/09POS\\_Etno\\_02-223.pdf](https://antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2006/CDROM/POSTERES/09_Pos_Etno/09POS_Etno_02-223.pdf).
- BRITO, Bruno. **O rock progressivo em Portugal: 1967-1981**. Dissertação (Mestrado em História) ISCTE – Instituto Universitário de Lisboa, Lisboa, 2018.
- BURKE, Peter. **Hibridismo Cultural**. 3.ed. São Leopoldo: Unisinos, 2003.
- FABBRI, Franco. Uma teoria dos gêneros musicais: duas aplicações. Trad. Marcio Giacomini Pinho. **Revista Vórtex**, Curitiba, v. 5, n. 3, p. 1-31, 2017. Disponível em: <http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/vortex/article/view/2161>.
- GANC, David. Fricção e hibridismo na obra de Nivaldo Ornelas. SIMPOM: Teoria e prática da execução musical. **Anais...** Rio de Janeiro, UNIRIO, p. 1017–1028, 2014. <http://www.seer.unirio.br/index.php/simpom/article/viewFile/4702/4193>
- GIOIA, Ted. **The history of jazz**. Nova Iorque. Oxford University Press, 1997.
- HOBBSAWM, Eric. **História social do jazz**. Rio de Janeiro. Paz e Terra, 1989.
- KERN, Daniela. **O conceito de hibridismo ontem e hoje: ruptura e contato**. Méti: história & cultura, v.3, n. 6, julho-dezembro, 2004. Disponível em: <http://www.uces.br/etc/revistas/index.php/metis/article/viewArticle/1158>
- MACAN, EDWARD. **Rocking the classics**. Nova Iorque. Oxford University Press, 1997.
- MORAES, Carlos. **O rock progressivo depois de 1990**. Dissertação (Mestrado em Artes). IARTE – Universidade Federal de Uberlândia, 2018. Disponível em: <https://repositorio.ufu.br/bitstream/123456789/24883/1/RockProgressivo1990.pdf>
- OLIVEIRA, Roberto Cardoso. **Povos Indígenas e mudança sociocultural na Amazônia**. Brasília, 1972 (Série Antropologia 1). Disponível em: <http://www.dan.unb.br/images/doc/Serie001empdf.pdf>.
- PIEADADE, Acácio Tadeu de Camargo. **Jazz, Música Brasileira e Fricção de musicalidades**. OPUS, v. 11, 2005. Disponível em: <https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/528>.
- PIEADADE, Acácio Tadeu de Camargo. **Perseguindo fios da meada: pensamentos sobre hibridismo, musicalidade e tópicos**. Per Musi, Belo Horizonte, n. 23, p. 103-112, 2011. Disponível em: <https://core.ac.uk/download/pdf/193836118.pdf>.