

LÁ NA CASA DA MADAME EU VI: MODALISMO NORDESTINO E HARMONIZAÇÃO NÃO-FUNCIONAL EM UMA OBRA DE HERMETO PASCOAL

Renato Borghi (Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes)

Resumo

Este trabalho constitui uma reflexão sobre a etapa inicial da pesquisa que realizo atualmente no programa de Mestrado em Música da UNICAMP, sob a orientação do Prof. Dr. Paulo Tiné. Esta pesquisa busca entender a relação entre o modalismo melódico tradicional nordestino e a harmonização destas melodias, utilizando processos não-funcionais derivados da saturação de acordes provenientes do jazz pós-bebop das décadas de 1950 y 1960, para logo, partindo desta relação, buscar um entendimento da *mistura de tudo* que constitui a proposta estética de Hermeto Pascoal. Devido ao foco nas relações entre melodia e harmonia, o formato *leadsheet* foi escolhido como ideal para a realização da análise; para isso utilizamos os dois cadernos de partituras de Hermeto Pascoal editados por Jovino Santos Neto (SANTOS NETO, 2001 y 2006), sendo selecionadas as obras gravadas por Hermeto Pascoal e Grupo, permitindo assim a comparação do registro em partitura com o fonograma. Logo desta definição, iniciamos o processo de análise com a obra *Lá na casa da madame eu vi*, que consta do caderno de partituras *Hermeto Pascoal: 15 scores* (SANTOS NETO, 2006), gravada no disco *Hermeto Pascoal e Grupo* (PASCOAL, 1982).

Partindo da definição proposta por Paulo Tiné (TINÉ, 2008), pudemos reconhecer na melodia desta obra, além do uso do 5º modo diatônico (mixolídio) sobre a fundamental Re, tanto em sua forma pura como híbrida (mixolídio com 4ª aumentada), os traços cadenciais característicos dos procedimentos modalizadores, como o 6+1 (movimento ascendente da sexta à fundamental) ou 3-2-1 (movimento descendente por grau conjunto da terça à fundamental). Por outro lado, em sua harmonização observam-se sequências de acordes que, ainda que construídas por sobreposição de terças diatônicas, não correspondem à estrutura esperada por sua posição no campo harmônico, e tampouco seguem o movimento habitual na prática da música tonal (MASON, 2013: 23). Desta forma predominam acordes construídos sobre fundamentais pertencentes aos modos de Re maior, Re mixolídio e Re dórico, com o tipo de acorde transformado através do procedimento de afastamento definido como Picardia (TINÉ, 2014: 116), e são evitadas as relações tonalizantes de Dominante – Tônica com o uso da suspensão da terça (acordes sus4) nos acordes de sétima menor.

Propomos a leitura da convivência destes elementos de origens distintas na melodia e harmonia desta obra a partir do conceito de *fricção de musicalidades* (PIEIDADE, 2013: 5). Entendendo musicalidade como uma memória musical-cultural compartilhada por uma determinada comunidade, possibilitando a comunicação de seus integrantes através da música, consideramos que a trajetória profissional de Hermeto o levou a incorporar diversas musicalidades, elaborando sua estética a partir da *mistura* das mesmas sem por isso gerar uma fusão, ou seja, deixando clara a origem de seus elementos, como observado nas relações entre melodia e harmonia de *Lá na casa da madame eu vi*.

Palavras-chave: Modalismo – Harmonia não-funcional – Fricção de musicalidades – Musicologia popular – Hermeto Pascoal.

Apresentação da pesquisa

O presente texto constitui uma reflexão sobre a etapa inicial da pesquisa que estou realizando no programa de Mestrado em Música, dentro da linha Performance Musical e Estudos Instrumentais, orientada pelo Prof. Dr. Paulo Tiné. Este trabalho, que leva como título provisório *Nordestino e Universal: modalismo melódico e harmonia não-funcional na obra de Hermeto Pascoal*, tem como intuito buscar a relação estabelecida nas obras de

Hermeto Pascoal entre o modalismo melódico tradicional nordestino e a harmonização destas melodias utilizando processos não-funcionais derivados da saturação de acordes advindos do jazz pós-bebop das décadas de 1950 e 1960, e, a partir dessa relação, um entendimento da *mistura de tudo* que constitui a proposta estética de Hermeto Pascoal.

Hermeto Pascoal, em sua vasta obra – com mais de 1200 composições arquivadas por Jovino Santos Neto, pianista de seu grupo de 1977 até 1993 (COSTA-LIMA NETO, 1999, p. 14), acrescentadas das que compôs após esse período – constrói melodias com características modais com frequência, harmonizando-as de diversas formas: de tipo modal (TINÉ, 2008), seja sobre um acorde (seção A de *O ovo*), um baixo ostinato (*Arrasta-pé alagoano*) ou um *vamp* modal (*Forró Brasil*); harmonizações de tipo tonal (seção B de *O ovo*) ou híbrido tonal-modal (A de *Vale da Ribeira*) até uma tipologia que é definida de diversas formas por distintos autores, sendo considerada como polimodal não funcional ou poliacordal, de acordo com COSTA-LIMA NETO (1999), orientada à dissolução da direcionalidade harmônica de acordo com DEGANI (2012) ou ainda utilizando os conceitos de tonalidade expandida, flutuante e suspensa seguindo o pensamento harmônico schoenberguiano explicitado por COSTA (2006). Sobre este último tipo de harmonização se concentra esta pesquisa.

Porém, sobre esse critério para o recorte foi necessário definir um *corpus* sobre o qual realizar as análises. Dado que o foco da análise está na relação entre melodia e harmonia, decidimos trabalhar sobre o formato *leadsheet*, já que este condensa a informação melódica e harmônica de maneira simples e clara, e para isso contamos com a presença de dois cadernos de partituras de Hermeto editados por Jovino Santos Neto (SANTOS NETO, 2001 e 2006). Porém, devido às distintas possibilidades de realização dos acordes cifrados (e também para corroborar a correção dos mesmos), decidimos realizar as análises sobre as obras presentes nos citados cadernos de partituras que tenham sido gravadas por Hermeto Pascoal e seu grupo, cotejando a partitura em *leadsheet* com os fonogramas. A partir desta definição, iniciamos o processo de análise com a obra *Lá na casa da madame eu vi*, presente no caderno de partituras *Hermeto Pascoal: 15 scores* (SANTOS NETO, 2006) e gravada no disco *Hermeto Pascoal e Grupo* (PASCOAL, 1982).

O modalismo nordestino em *Lá na casa da madame eu vi*

A partir da definição proposta por Paulo Tiné em sua tese *Procedimentos modais na música brasileira: do campo étnico do Nordeste ao popular da década de 1960* (2008), fomos capazes de reconhecer na melodia desta obra, além do uso do 5º modo diatônico (mixolídio) construído sobre a fundamental Ré, tanto em sua forma pura como híbrida (mixolídio com 4ª aumentada ou lídio com 7ª menor), os traços cadenciais característicos dos procedimentos modalizadores, como o 6+1 (movimento ascendente da sexta à fundamental do modo) ou 3-2-1 (movimento descendente da terça à fundamental, passando pela segunda).

(...) podem-se definir alguns procedimentos que, por assim dizer, seriam “modalizadores”, ou seja, que efetivamente fazem uma melodia ser modal. O principal deles aqui seria o do traço cadencial apontados nos finais de frase aqui analisadas. São eles que, em última análise, apontam para uma centralidade diatônica (pura ou híbrida) que, nesse caso, não pode conter a sensível como tal. (TINÉ, 2008, p. 148)

A presença da sétima maior (Do#) nos compassos 7 e 15 não compromete, então, o caráter modal da melodia, já que não se realiza como sensível (resolvendo de maneira ascendente na fundamental), senão que sempre conduz à sexta do modo por grau conjunto descendente. O uso de arpejos da segunda (c. 7), fundamental (c. 18), quarta (c. 20) e sexta (c. 24-25), especialmente quando apresentam repetição de notas, são também característicos da linguagem modal nordestina, como no baião *Sebastiana*, de Rosil Cavalcanti, popularizado por Jackson do Pandeiro.

The image shows a musical score for a piece in 2/4 time. It consists of five staves of music. The first staff starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is written in a single line. Above the notes, there are red numbers indicating fingerings: 2, 3 4 5, 5 4+ 3, and 4+. The second staff continues the melody with fingerings 3 4+ 5, 7+ arpejo, 4+, 3 2 6 3, and 4+. The third staff has a first ending bracket over measures 11-12 and a second ending bracket over measures 13-14. Fingerings 2 1 6 1, 7+ 6, and 7 are shown. The fourth staff has fingerings 1 2 7 5, arpejo, 7 6 5 4, arpejo, and 7 6 3 5. The fifth staff has fingerings 4+, 1 3 2 1 3, arpejo 6 1, and 3 2 1.

Exemplo 1: Análise da melodia de *Lá na casa da madame eu vi*, ressaltando os finais cadenciais e arpejos característicos da linguagem melódica modal nordestina

Harmonização não-funcional e sua relação com a melodia

Na harmonização da obra nos encontramos com procedimentos que pertencem à tipologia não-funcional, com sequências de acordes que, ainda que construídos por sobreposição de terças diatônicas, não correspondem à estrutura esperada por sua posição no campo harmônico e tampouco seguem o movimento habitual de acordo com as práticas da música tonal (MASON, 2013). Podemos observar na seção A da obra a presença de baixos diatônicos do campo harmônico de Ré, incluídos aí o sétimo grau natural e abaixado (Do# e Do), o terceiro natural e abaixado (Fa# e Fa), além do segundo grau abaixado (Mib), de tipo napolitano. A presença das duas sétimas e terças no baixo aponta para um hibridismo da escala-mãe sobre a qual se constroem os acordes, utilizando os campos harmônicos de Ré maior, mixolídio e dórico. No entanto, o tipo de acorde construído sobre esses baixos muitas vezes não corresponde ao esperado pelo campo harmônico, correspondendo ao tipo de afastamento definido por Tiné (2014, p. 48) como Picardia, como nos casos do VI7M, V7M, II7M, VIIsus4, VI sus4 e IVsus4. No final da seção aparecem dois acordes construídos a partir da sobreposição de tríades não-diatônicas (TINÉ, 2014, p. 116) nos compassos 13 e 14, primeiramente com a tríade de Ré sobreposta à de Mi bemol (gerando um acorde que sugere o sexto modo da escala menor harmônica, lídio com nona aumentada) e logo com a tríade de Mi bemol com baixo em Ré, configurando uma terceira inversão do acorde napolitano (-II). A relação Dominante-Tônica parece ser evitada nesta harmonização, com a transformação dos tipos de acordes da única cadência tonal IV-V-I (IV e V sus, I/II-) evitando a aparição do trítone e sua resolução. É digno de nota como Hermeto harmoniza toda a seção A da obra com somente quatro tipos de acordes (maior com sétima maior, menor com sétima menor, de sétima com terça suspensa e sobreposição de tríades), sugerindo uma busca de harmonizações a partir de um repertório fixo de *voicings*, semelhante à técnica de harmonização jazzística do *grip* (MILLER, 1996, p. 50).

The musical score is divided into four systems, each with a treble and bass staff. The first system is labeled '(clavinet)' and '(bass + piano LH)'. The second system includes a box labeled 'A' and contains chords: VI (Bm7), -VII7M (C Maj7), I (D Maj7), -III7M (F Maj7), I (D Maj7), VIIsus (II/V) (C#7sus4), VI7M (B Maj7), and V7M (A Maj7). The third system contains chords: VI7M (B Maj7), V7M (A Maj7), I (D Maj7), -VII7M (C Maj7), I (D Maj7), II7M (E Maj7), IV (G Maj7), III (F#min7), and I (D Maj7). The fourth system contains chords: I (D Maj7), VIIsus (II/V) (C#7sus4), VI7M (B7sus4), IVsus (G7sus4), Vsus (A7sus4), D (E), I (D), -VII7M (C Maj7), Vm (A min7), I (D Maj7), and -VII7M (C Maj7). The score also includes various accidentals and fingerings.

Exemplo 2: Análise harmônica e da relação nota da melodia/baixo na seção A de *Lá na casa da madame eu vi*

Em relação à harmonização da melodia, podemos observar a predominância da escolha do intervalo de quinta entre nota da melodia e baixo, lembrando por vezes a sonoridade de quintas paralelas. A décima-terceira, sétima maior e terça maior lhe seguem em número de aparições. Essa relação, somada ao ritmo harmônico irregular, dá maior força à linha do baixo, sugerindo talvez uma relação contrapontística entre estes elementos, com a escolha do tipo de acorde construído sobre o baixo a partir do repertório definido de *grips* fixos.

A seção B tem características semelhantes à da seção A, com a inclusão do baixo em Si bemol, pertencente à escala de Ré eólico (c. 19) e a aparição de um novo tipo de acorde, o meio-diminuto (c. 24). As sobreposições da tríade de Lá com baixo em Si, Si bemol com baixo em Dó e Dó com baixo em Ré (c. 24-25) não representam a aparição de um novo tipo de sobreposição, correspondendo à tipologia de acorde de sétima com terça suspensa (sus4) já vista na seção A. Nesta seção vemos uma radicalização do processo de Picardia sobre baixos diatônicos, aparecendo acordes mais distantes do campo harmônico como Dó# com sétima maior (c. 22), através de movimentos paralelos de acordes do mesmo tipo (c. 20-22). Novamente a direcionalidade da harmonia é diluída pela supressão do trítone no acorde dominante e resolução inesperada do mesmo em acorde do mesmo tipo meio tom acima (c. 24-25), após uma cadência II-V.

The musical score consists of four systems of music, each with a treble and bass staff. The first system (measures 18-21) features chords: IV (G Maj7), -III7M (F Maj7), VI (B min7), -VI7M (Bb Maj7), Vm (A min7), IV (G Maj7), -II7M (Eb Maj7), and I (-II7M/VII) (D Maj7). The second system (measures 22-25) features: VII7M (C# Maj7), II7M (E Maj7), -VII7M (C Maj7), II (E min7), -III7M (F Maj7), II (F#m7(b5)), Vsus/II (A/B), -VIIsus (Bb/C), Isus (C/D), and VI (B min7). The third system (measures 26-29) features: IV (G Maj7), Vsus (A7sus4), I (D Maj7), V7M (A Maj7), -VII7M (C Maj7), -III7M (F Maj7), IV (G Maj7), Vsus (A7sus4), I* (Eb/D), -II* (D/Eb), -VII* (C), and Isus (D/C). The fourth system (measures 30-33) is a 'solos' section with chords: C, D/Eb, B/C, D/C, D/Eb, B/C, D/C, D/Eb, B/C, D/C, D/Eb, B/C, D/C, and D/Eb. A 'var. 1' section follows with chords: D/Eb, B/C, D/C, D/Eb, B/C, D/C.

Na situação mais claramente tonal da peça, o acorde do V grau novamente aparece com terceira suspensa, resolvendo primeiramente sobre I (c. 26) e logo sobre a terceira inversão do II- napolitano (c. 28), dando lugar ao *vamp* sobre o qual ocorre o improviso assoviado de Hermeto, que não analisaremos no presente trabalho. Este *vamp*, que também serve como breve introdução à obra, está construído sobre três acordes, dois pertencentes à mesma escala simétrica octatônica diminuta (Ré maior com baixo em Mi bemol e Si maior com baixo em Dó) e o último sendo o acorde da tônica da peça, Ré mixolídio, em sua configuração de sétima com terça suspensa (Dó maior com baixo em Ré).

Em quanto à relação entre notas da melodia e linha de baixo, nesta seção a predominância do intervalo de quinta diminui, ainda que se mantenha presente, e surgem novas configurações, como a relação de quarta aumentada (c. 18, 23, 27 e 28) sobre os baixos Fá e Dó (terça e sétima menores da escala) e décima-terceira menor (c. 24), com as sétimas e terças ainda frequentes.

Fricção de musicalidades na obra de Hermeto Pascoal

O conceito de fricção de musicalidades, desenvolvido por Acácio Piedade (2013), nos parece útil para entender certos aspectos da estética de Hermeto Pascoal presentes na obra aqui analisada. Seguindo a Luiz Costa-Lima Neto (1999) e a Lúcia Pompeu de Freitas Campos (2006), consideramos que a estética madura de Hermeto Pascoal é um resultado do acúmulo de suas vivências musicais desde sua infância até a maturidade, *misturados* de maneira a realizar uma síntese pessoal dessas vivências. De acordo com o próprio

Hermeto, “Quando eu cheguei no Sul, eu fui juntando a música. A gente nunca fica fixo num estilo só, é uma mistura” (PASCOAL, 2005, apud CAMPOS, 2006: 81). Aplicamos aqui o conceito de *musicalidade* de Piedade, entendido como uma memória musical-cultural compartilhada por uma determinada comunidade, com seus elementos musicais sendo significados de maneira socialmente compartilhada e aprendida, tornando possível a comunicação entre integrantes de uma comunidade através da música (PIEADADE, 2013, p. 3).

Na trajetória profissional de Hermeto Pascoal, no entanto, este se viu exposto a uma série de musicalidades distintas. Seguindo a periodização proposta por Costa-Lima Neto (1999, p. 185-187), Hermeto incorporou as musicalidades nordestinas da banda de pifanos e trio de forró em sua infância (1936-1950), do choro, samba, maracatu, frevo, bossa-nova e jazz no princípio de sua carreira profissional (1950-1967), realizando uma primeira síntese no período do Quarteto Novo e dos festivais da canção (1967-1971), e complementando com a experiência com o jazz pós-bebop e *free jazz* no seguinte período (1971-1981), chegando a desenvolver sua estética madura após a formação do seu grupo fixo (1981-1993), período ao qual *Lá na casa da madame eu vi* pertence. Seguindo ao conceito de “bi-musicalidade” de Hood, citado por Piedade (2013, p. 5), consideramos que Hermeto Pascoal se tomou uma espécie de *poliglota musical*, desenvolvendo uma estética que põe em jogo uma série de musicalidades oriundas de contextos distintos, às vezes de maneira simultânea. A recusa de Hermeto em definir sua estética em termos de um nacionalismo musical é sintomática desta *polimusicalidade*:

Quando eu dava um acorde bem moderno, as pessoas falavam criticando: acorde de jazz não pode. Mas não era acorde de jazz, era minha cabeça que estava querendo. A música é do mundo. Nós não somos donos dela. Querer que a música do Brasil seja só do Brasil, é como ensacar o vento e ninguém consegue ensacar o som. (COSTA-LIMA NETO, 1999: 44)

No entanto, as distintas musicalidades adquiridas por Hermeto em sua trajetória não deram como resultado uma estética homogênea, estável, onde os elementos musicais se misturam formando uma musicalidade nova – uma fusão. Seguindo novamente a Piedade (2013), para que ocorra uma fusão de musicalidades é necessário que os elementos de diversas origens se diluam a ponto de que os ouvintes pertencentes à comunidade, através de um processo de *esquecimento*, não sejam capazes de traçar sua origem. A *mistura* de Hermeto deixa clara a origem de seus elementos, como na obra que analisamos: uma melodia modal nordestina bastante típica convive com uma harmonização com acordes característicos do jazz e da bossa-nova, relacionados de maneira não-funcional e com um ritmo harmônico que sugere uma forma de contraponto entre o baixo e a melodia; seria esse então o terreno da *fricção de musicalidades*.

Esta fricção ocorre quando duas (ou mais) musicalidades estão em contato, mantendo, no entanto, seus núcleos duros intactos; é “uma situação na qual as musicalidades dialogam mas não se misturam: as fronteiras musical-simbólicas não são atravessadas, mas são objetos de uma manipulação que reafirma as diferenças” (PIEADADE, 2013, p. 5). No caso de *Lá na casa da madame eu vi*, essa situação se evidencia na separação das musicalidades por planos (melodia e acordes construídos sobre a linha de baixos com seu ritmo harmônico), que se imbricam através da relação entre nota da melodia e baixo. Desta maneira, o conflito entre o “Brasil interior” que busca se afirmar e o “Brasil urbano” que olha para o mundo e para a integração cosmopolita (PIEADADE, 2013, p. 6) se mostra na fricção de musicalidades presente na obra analisada.

Conclusões

Sendo este artigo o resultado da primeira análise realizada para minha pesquisa de mestrado, não considero que seja possível alcançar conclusões definitivas. Ainda assim, os resultados da análise aqui apresentados apontam para um possível caminho de

interpretação da prática musical de uma das principais figuras da música brasileira da segunda metade do século XX e princípio do XXI, que mantém sua influência sobre um grande número de músicos, agrupados em torno da escola estética conhecida como Escola Jabour (CAMPOS, 2006, p. 133). O conceito de Música Universal utilizado por Hermeto Pascoal aponta para este acúmulo expansivo de musicalidades, partindo da musicalidade nordestina de sua infância, que convivem em estado de fricção. Raphael Ferreira da Silva, em sua tese sobre as interações entre improvisadores e acompanhantes da “Escola Jabour”, faz a seguinte colocação sobre como Hermeto Pascoal define sua música:

O uso de um grande escopo de gêneros e estilos musicais fez com que Hermeto Pascoal definisse sua concepção como “música universal”, ou até mesmo “música universal brasileira”, definição confusa, que pode ser encontrada no livro de partituras “Calendário do Som”. Apesar de ainda curioso, o último rótulo citado, cunhado por Hermeto, nos parece menos contraditório do que apenas “música universal”, já que, em sua produção, embora sejam encontrados traços de múltiplos gêneros de diversas origens, predominam os gêneros brasileiros. (SILVA, 2016: pp. 26-27)

Assim, o entendimento de como se manifesta esse acúmulo de musicalidades e suas inter-relações no texto musical, assim como suas relações com o contexto no qual essa obra se constrói, pode servir para o entendimento de parte da produção musical contemporânea brasileira. A continuidade da pesquisa, a partir da análise de um número maior de obras, poderá então avançar nessa compreensão.

Referências

- CAMPOS, Lúcia Pompeu de Freitas. *Tudo isso junto de uma vez só: o choro, o forró e as bandas de pífanos na música de Hermeto Pascoal*. 143 f. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.
- COSTA, Fabiano Araújo. *Análise e realização de 4 leadsheets do Calendário do Som de Hermeto Pascoal segundo os conceitos harmônicos de Arnold Schoenberg*. 160 f. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.
- COSTA-LIMA NETO, Luiz. *A música experimental de Hermeto Pascoal e Grupo (1981 – 1993): concepção e linguagem*. 200 f. Dissertação (Mestrado em Música Brasileira). Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1999.
- DEGANI, Guilherme. *A nova geração da música instrumental brasileira – a Escola Hermeto e sua concepção harmônica*. 69 f. Monografia (Graduação em Música). Escola Superior de Música, Faculdade Cantareira, São Paulo, 2012.
- HERMETO PASCOAL E GRUPO. Hermeto Pascoal (Compositor). São Paulo: Som da Gente, 1982. LP.
- MASON, Laura Felicity. *Essential Neo-Riemannian Theory for Today's Musician*. 86 f. Dissertação (Mestrado em Música). Graduate School, University of Tennessee, Knoxville, 2013.
- MILLER, Ron. *Modal Jazz Composition and Harmony*. Vol. 1. Rottenburg: Advance Music, 1996.
- PIEIDADE, Acácio T. C. A teoria das tópicas e a musicalidade brasileira: reflexões sobre a retoricidade na música. *El oído pensante*. Buenos Aires, v.1, n. 1, 2013. Disponível em <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante>. Acesso em 02/07/2018.
- SANTOS NETO, Jovino. *Hermeto Pascoal: 15 Scores for educational use only in celebration of Hermeto's 70th birthday*. Seattle: s/e. 2006. Disponível em <https://es.slideshare.net/PAULINHOGUITA/songbook-hermeto-pascoal70oaniversariodistribuaolive-57583678>. Acesso em: 02/07/2018.
- SANTOS NETO, Jovino. *Tudo é Som: The Music of Hermeto Pascoal*. Viena: Universal Edition, 2001.



2^{DO} CONGRESSO
INTERNACIONAL

DE MÚSICA POPULAR

TINÉ, Paulo José de Siqueira. *Procedimentos Modais na Música Brasileira: do campo étnico do Nordeste ao popular da década de 1960*. 196 f. Tese (Doutorado em Música). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

TINÉ, Paulo José de Siqueira. *Harmonia: fundamentos de arranjo e improvisação*. 2^a ed. São Paulo: Rondó, 2014.