

Da casa de Tia Ciata à casa da Família Hermeto Pascoal no bairro do Jabour: tradição e pós-modernidade na vida e na música de um compositor popular experimental no Brasil¹

Luiz Costa-Lima Neto

Resumo

Este artigo descreve o processo de criação, ensaio e arranjo do multi-instrumentista, arranjador e compositor alagoano Hermeto Pascoal e do grupo que o acompanhou no período de 1981 a 1993, quando o compositor e o quinteto de músicos constituíram uma comunidade unida por laços de vizinhança e parentesco em torno da casa do músico alagoano, situada no bairro do Jabour, subúrbio da cidade do Rio de Janeiro. Além das músicas gravadas no período mencionado, composições de outras fases da carreira do músico são analisadas no artigo para ilustrar, de maneira mais completa, aspectos relacionados à personalidade e ao sistema musical experimental de Hermeto. Finalmente, a trajetória profissional do compositor alagoano é relacionada a alguns movimentos artísticos e gêneros musicais importantes do século XX, como, por exemplo, a bossa nova, o jazz, o modernismo nacionalista, a MPB, o BRock, a vanguarda tropicalista, etc., demonstrando, assim, o papel inovador desempenhado por Hermeto Pascoal na história contemporânea da música popular no Brasil.

Abstract

This article describes the processes of composition, interpretation and arrangement of Alagoan multi-instrumentalist, arranger and composer Hermeto Pascoal and the Group that accompanied him between 1981 to 1993, when the composer and the five musicians formed a community united by ties of neighbourhood and kinship around Hermeto's home in Bairro Jabour, on the outskirts of Rio de Janeiro. In addition to the music recorded in that period, compositions of his other career phases are examined in this paper to illustrate, more thoroughly, some aspects related to Hermeto's personality and experimental music. Finally, the professional trajectory of the composer is related to some important artistic movements and musical genres of the twentieth century, such as the bossa nova, jazz, nationalist modernism, MPB (modern Brazilian popular music), Brazilian pop-rock, vanguardist tropicalism, etc., in order to better frame the innovative role played by Hermeto Pascoal in the history of contemporary popular music in Brazil.

¹ Este artigo é baseado em minha dissertação de mestrado intitulada: *A música experimental de Hermeto Pascoal e Grupo (1981-1993): concepção e linguagem*, defendida em abril de 1999 no mestrado em Musicologia Brasileira da UNIRIO, sob a orientação da Prof. Dra. Martha Tupinambá de Ulhôa, a quem muito agradeço. O presente artigo, contudo, amplia o recorte histórico por mim estudado no mestrado, ao contemplar exemplos musicais de outras fases da carreira do compositor Hermeto Pascoal, além de considerar vários aspectos não abordados em minha dissertação, como, por exemplo, a maneira como a experiência estética e a experiência religiosa estão interligadas no sistema musical do alagoano. Ver, ainda, COSTA-LIMA NETO, Luiz. 'The experimental music of Hermeto Pascoal e Grupo (1981-93): a musical system in the making'. In: REILY, Suzel Ana (org.). *British Journal of Ethnomusicology*, 9/i, "Brazilian Musics, Brazilian identities". British Forum for Ethnomusicology, 2000.

1 – Introdução

“Senhores desta Casa,
licença que eu vou chegando, eu vou.”
(Loa de abertura da Folia de Reis/Domínio Público)

No presente artigo sobre o multi-instrumentista, arranjador e compositor alagoano Hermeto Pascoal (Olho D'Água da Canoa, 22 de junho de 1936), pretendo dimensionar sua importância singular no panorama da música instrumental popular no Brasil. As músicas referidas no artigo serão descritas de maneira acessível ao leitor não especialista, evitando, quando possível, a terminologia especificamente musical. Para fornecer uma amostra do sistema musical de Hermeto farei referência acerca de cinquenta exemplos compostos e/ou gravados a partir do LP *Hermeto Pascoal: Brazilian Adventure* (1971*)².

Tomo emprestado do pesquisador Muniz Sodré o termo ‘biombo cultural’, utilizado originalmente pelo pesquisador para demonstrar como a polarização choro-rua/samba-fundo de quintal na geografia da casa de Tia Ciata simbolizava as diferentes posições de resistência da comunidade negra carioca frente às elites após a Abolição³.

Utilizo a noção de ‘biombo cultural’ para percorrer simbolicamente os espaços principais da casa de Hermeto no bairro do Jabour, zona oeste do Rio de Janeiro. Nesta casa, Hermeto e o Grupo formado por Itiberê Zwarg (1950), Jovino Santos Neto (1954), Márcio Bahia (1958), Carlos Malta (1960) e Antonio Luis Santana, apelidado como Pernambuco (1942[1940?])⁴, ensaiaram diariamente, das 14:00hs. às 18:00hs, durante doze anos consecutivos, de 1981 a 1993. O trajeto através dos espaços da casa, como a cozinha, a piscina, a sala escondida onde Hermeto compunha e a sala de ensaio do Grupo no 2º andar, além dos hábitos dos moradores - como a feijoada aos sábados - e a participação dos animais de estimação nas músicas gravadas, revelam como ocorria o processo de composição, arranjo e ensaio de Hermeto e Grupo no período já mencionado, além de demonstrar aspectos inter-relacionados da personalidade, biografia, cosmologia pessoal e sistema musical de Hermeto Pascoal. Quando os exemplos musicais analisados no artigo tiverem sido gravados em outras fases da carreira do músico alagoano, as datas referentes a estes exemplos serão seguidas de *.

Na parte final deste artigo, contextualizo a trajetória profissional do músico alagoano relacionando-a com a história da música popular no Brasil no século XX e início do

² Gravadora Buddah Records/Cobblestone. Observo que algumas fontes indicam 1970, 1971, 1972 ou, ainda, 1973, como sendo o ano de lançamento deste 1º disco autoral de Hermeto. A confusão pode ser observada também com relação à grafia correta do sobrenome de Hermeto: ‘Pascoal’ ou ‘Paschoal’? Acredito que o ano de lançamento seja 1971 (ou 1972). A grafia correta é ‘Pascoal’, de acordo com o manuscrito autografado e fotocopiado no *Calendário do som*, no qual o próprio Hermeto assina seu nome. Ver PASCOAL, 2000. Op. cit., p. 17. Observo que os nomes de Tia Ciata e de Pixinguinha também foram grafados de várias formas: Siata, Aciata, Assiata ou Asseata, e Pizindim ou Pizinguim. Ver bibliografia.

³ Ver SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. Editora Mauad, 2007, 2ª. Edição, [1979], p. 9-18.

⁴ Segundo Jovino Santos Neto o ano de nascimento do percussionista Pernambuco seria 1942 ou, ainda, 1940, no dia 15 de setembro. Infelizmente, não consegui encontrar o percussionista para confirmar sua data exata de nascimento.

XXI. Demonstro como o sistema musical inovador de Hermeto Pascoal funde a tradição, a modernidade e a contemporaneidade e avalio, finalmente, o papel estratégico da Internet como forma de resistência cultural pós-moderna.

2 – Primeira parte - Duas casas na história da música popular vocal e instrumental no Brasil

2.1 - Uma casa popular moderna, Pça. Onze, 1916

Entrincheirada na Praça Onze, junto a outras casas de famílias de origem baiana chefiadas por zeladoras de orixás (as famosas *Tias*), a casa da mulata Hilária Batista de Almeida, a Tia Ciata⁵, é considerada pelos pesquisadores como a casa “matricial” da música popular urbana carioca, onde foi gestado um dos primeiros sambas gravados, “Pelo telefone” (Donga, 1916)⁶. Muniz Sodré identifica determinados ‘biombos culturais’ na casa de Tia Ciata separando os cômodos, os espaços da casa e os gêneros musicais neles praticados: na sala de visitas próxima à rua, o choro e as danças de par entrelaçados (polcas, valsas, lundus etc.); e, no quintal ou terreiro nos fundos da casa, o samba de partido-alto ou samba-raiado e os batuques do Candomblé. A separação polarizada dos ‘biombos culturais’ na casa da respeitada *babalaô-mirim* Tia Ciata, simbolizava, segundo Sodré: “A estratégia de resistência musical à cortina de marginalização erguida contra o negro em seguida à Abolição” (Sodré, 2007[1979], p. 15). Desta maneira, continua Sodré, na frente da casa – próxima, portanto, aos olhos da elite branca - estavam a música instrumental do choro e as danças mais “respeitáveis”, enquanto que, nos fundos da casa, escondidos das autoridades e da polícia, estavam o samba com a “elite negra da ginga e do sapateado”, e a batucada dos mais velhos “onde se fazia presente o elemento religioso”. (idem).

A casa de Tia Ciata é considerada pelo pesquisador como um microcosmo da sociedade brasileira da época, exemplificando o preconceito racial e a marginalização do negro e de sua cultura pela elite branca. Músicos como Pixinguinha (1897-1973), Donga (1889-1974), Sinhô (1888-1930), João da Bahiana (1887-1974) e Heitor dos Prazeres (1898-1966) atravessavam constantemente as fronteiras sutilmente devassáveis entre o território do choro e das danças de influência européia, por um lado, e o território do samba de partido-alto e do Candomblé africano, por outro. Ao cruzarem estas fronteiras ou ‘biombos’, estes músicos reelaboravam elementos da tradição cultural africana, possibilitando novas formas de afirmação da etnia negra na vida urbana brasileira,

⁵ Nascida em Salvador, em 23/4/1854, tendo chegado ao Rio de Janeiro em 1876. Ver NAPOLITANO, Marcos, *A síncope das idéias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007, p. 18.

⁶ Nelson Fernandes, citado por NAPOLITANO, Marcos, *ibidem*, afirma que antes de “Pelo telefone” ao menos outros dois sambas já haviam sido gravados.

afirmação da qual são exemplos, em ordem cronológica de aparecimento, o choro⁷ e o samba.

2.2 - Uma casa popular pós-moderna, bairro do Jabour, 1982⁸

“Estas paredes têm som”...
(Comentário feito por Jovino Santos Neto e
por Mauro Brandão Wermelinger
em visita recente à casa da *Família*
Hermeto Pascoal no bairro do Jabour)⁹

Originalmente uma casa de apenas um andar, a residência de Hermeto no Jabour, bairro situado na Zona Oeste, nos subúrbios da cidade do Rio de Janeiro, foi ampliada quando, após uma turnê internacional com o Grupo, Hermeto iniciou a construção do 2º andar. Assim, diferentemente da casa da Tia Ciata, onde os músicos e convidados percorriam o mesmo piso horizontal para cruzar os ‘biombos culturais’ sucessivos que ligavam, simbolicamente, a Europa (o choro e as danças na sala de visitas próxima à rua), ao Brasil e à África (o samba e o Candomblé no quintal ou terreiro, ao fundo), a casa de Hermeto Pascoal no Jabour apresentava, por sua vez, uma disposição espacial vertical, com dois andares.

Hermeto compunha no 1º andar da casa silenciosamente, sem instrumentos, escrevendo na partitura e sentado no sofá de uma sala escondida aos olhos dos visitantes, enquanto que os músicos do Grupo: Itiberê Zwarg (contrabaixo, piano elétrico, bombardino e tuba), Jovino Santos Neto (piano elétrico, teclados, clavinete e flautas), Antônio Luis Santana/Pernambuco (percussão), Márcio Bahia (bateria e percussão) e Carlos Malta (sopros), ensaiavam no 2º andar da casa. Todos os músicos passaram a morar próximo à casa para não perderem tempo indo e vindo, diariamente, de suas moradias até o distante bairro do Jabour.

Pouco acostumado às ruas do bairro na zona oeste, e após perguntar várias vezes aos vizinhos pela localização da casa do ilustre morador do Jabour, o visitante somente

⁷ Gênero surgido nas últimas décadas do século XIX, inicialmente como uma maneira sincopada dos músicos populares tocarem danças européias como a valsa, polca, mazurca, *schottish* etc. O choro foi consolidado por Pixinguinha e outros músicos no início do século XX. Ver KAURISMAKI, Mika, *Brasileirinho: grandes encontros do choro contemporâneo*. DVD, Rob digital/Studio Uno, e, ainda, CAZES, Henrique. *Choro, do quintal ao Municipal*. São Paulo: Edit. 34, 1998.

⁸ Hermeto se fixou no bairro do Jabour em 1977, segundo a informação postada no blog: <http://www.miscelaneavanguardiosa.com>

⁹ Agradeço ao professor e músico Mauro Brandão Wermelinger pelas entrevistas a mim concedidas em 24/01/2008 e 17/02/2008 e pelas ricas informações (não só) a respeito da arquitetura da casa de Hermeto no Jabour. Mauro W. era um observador privilegiado, pois freqüentou diariamente - durante nove anos consecutivos, mais exatamente, de 1984 a 1993 - a casa onde Hermeto e Grupo ensaiavam todos os dias. Aproximadamente com a mesma idade dos integrantes do Grupo, Mauro também foi adotado pela família Pascoal. Chegou a produzir os shows do Grupo e participou de várias feijoadas de Dona Ilza, aos sábados.

tinha a certeza que havia finalmente chegado ao endereço certo quando escutava, do lado de fora da casa, o som da música tocada pelo Grupo. Após se identificar pelo interfone atendido pela dona da casa, o visitante entrava pelo portão de serviço que dava acesso à cozinha. Antes de chegar a ela, via, à direita, numa área próxima ao portão, os passarinhos nas gaiolas, o papagaio Floriano e, eventualmente, os cachorros correndo de um lado para o outro, além de vislumbrar parte de uma piscina pequena. Ao seguir em frente, e entrando na casa propriamente dita, sempre orientado pela música cada vez mais forte, o visitante atravessava a cozinha da pernambucana Dona Ilza da Silva¹⁰ e passava por uma ante-sala pequena (cuja planta-baixa em “L” escondia do visitante a sala “secreta” onde Hermeto compunha), até subir uma escada que levava ao 2º andar.

Chegando ao segundo andar da casa, o visitante identificava então dois espaços: uma saletinha de descanso com uma geladeira, cadeiras e um banheiro próximo, e a sala grande com os instrumentos do Grupo: piano, teclados, percussões, bateria, sopros, contrabaixo elétrico, além de vários objetos sonoros percussivos e pilhas e mais pilhas de partituras manuscritas. Como isolamento acústico, esteiras de palha compradas por um preço barato em lojas de materiais de Umbanda foram coladas nas paredes da sala de ensaio, conferindo ao ambiente uma aparência rústica de choupana. Finalmente, através das janelas eram vistas as casas da vizinhança e, acima delas, o espaço ilimitado do céu azul ensolarado que impunha sua presença através do calor quase insuportável, que esquentava a laje em brasa nos dias quentes.

A arquitetura da pequena casa era constituída, assim, de dois ‘biombos culturais’ principais: o espaço privado no 1º andar da casa, no qual Hermeto compunha “secretamente”, sem ser visto ou escutado por ninguém, e o 2º andar, mais acessível, ocupado pelos músicos nos ensaios diários. O 2º ‘biombo’ deixava entrever o 3º espaço, externo à casa, preenchido, por sua vez, pelas casas da vizinhança encimadas pelo céu. As janelas possibilitavam uma troca: as músicas tocadas pelo Grupo vazavam para a vizinhança, enquanto que a paisagem sonora dos pássaros, cachorros, papagaio, cigarras etc., invadiam a casa e passaram a habitar, permanentemente, algumas músicas gravadas no período.

As personagens da casa incluíam os donos Hermeto Pascoal e Dona Ilza, os filhos e filhas do casal, “os meninos do Grupo” (como Hermeto chamava paternalmente os músicos que o acompanhavam), além do faz-tudo Mauro Brandão Wermelinger e, finalmente, os pássaros engaiolados, Floriano o papagaio e os cachorros *Spock*, Bolão e Princesa.

Os espaços da casa e as personagens acima mencionadas aparecem em determinadas músicas incluídas nos seis LPs gravados por Hermeto e Grupo no período de 1981 a 1993, seja nos títulos, nas referências sonoras ou, ainda, nas gravações caseiras que acabavam sendo incluídas nos discos. Como exemplo, as faixas: “Ilza na feijoada” (1984), uma música modal com rítmica nordestina, que, diga-se de passagem, era um verdadeiro *hit* nos shows da época, na qual ouvimos a voz dos integrantes do Grupo e uma gargalhada de Dona Ilza; e “Aula de natação” (1992), a “música da aura”, isto é, uma música atonal que tinha como melodia o diálogo entre a filha de Hermeto, Fabíola - professora de natação - com as crianças na piscina da casa. Outros exemplos são, por ordem cronológica: a música “Cores” (1981), na qual é incluído o silvo agudo de uma cigarra gravado na árvore em frente à casa de Hermeto e afinada com os instrumentos

¹⁰ Com a qual Hermeto se casou em Pernambuco, em 1954. Viveram juntos durante 46 anos e tiveram seis filhos. Infelizmente, Dona Ilza faleceu há alguns anos.

do Grupo; “*Spock na escada*” (1984), um forró no qual foram incluídos os latidos sincopados do cachorro de Hermeto; e “*Papagaio alegre*” (1984), na qual o papagaio Floriano é solista¹¹. Outros exemplos de utilização musical de sons de animais (não gravados na casa no Jabour) são, para mencionar apenas duas composições: “*Arapuá*” (1986), na qual os timbres instrumentais, texturas e harmonias dissonantes simulam o som da abelha *Arapuá*, de zumbido grave; e, “*Quando as aves se encontram nasce o som*” (1992), faixa onde diversos cantos de pássaros são utilizados como frases rítmico-melódicas harmonizadas e arranjadas por Hermeto para os instrumentos do Grupo¹².

Fazendo uma comparação com os espaços públicos e privados da arquitetura da casa de Tia Ciata, o 1º andar da casa de Hermeto - onde o músico compunha longe dos olhos dos demais habitantes da casa e dos visitantes - corresponderia ao terreiro ou quintal da casa de Tia Ciata, lugar no qual o samba e os batuques do Candomblé ocorriam secretamente, enquanto que, o 2º andar da casa de Hermeto, espaço devassado pelas janelas e pelo vazamento do som produzido pelo Grupo, estaria associado, por sua vez, a sala de visitas próxima à rua, onde Pixinguinha e os demais chorões da casa de Tia Ciata tocavam suas polcas, valsas, lundus, *schottische* e choros.

A disposição básica frente-fundos-exterior dos ‘biombos culturais’ da casa de Tia Ciata, encontra, então, uma correspondência com a casa de Hermeto e será utilizada para demonstrar como ocorria o processo de composição, arranjo e ensaio de Hermeto e Grupo, além de abordar aspectos da personalidade, da biografia, da cosmovisão e do sistema musical de Hermeto.

3 – Uma descrição densa¹³

3.1 - Hermeto e Grupo

Da sala onde compunha, Hermeto podia ouvir os músicos facilmente. Assim, quando acabava de escrever a partitura com o esboço melódico-harmônico de uma nova composição, Hermeto subia a escada, punha a partitura por debaixo da porta do 2º andar e descia de volta a seu posto. Como a grafia de Hermeto apresentava a dupla dificuldade dos acordes dissonantes dificilmente analisáveis pela harmonia tradicional, além de uma escrita que às vezes deixava dúvidas quanto à localização exata das notas no pentagrama - devido à deficiência visual de Hermeto - geralmente os músicos do Grupo reescreviam as partes manuscritas pelo *Campeão*. Este era o apelido dado ao alagoano

¹¹ Escutar, ainda, “*Caminho do sol, Tributo ao papagaio Floriano*” (1999*), música com instrumentação constituída de naipe de assobios, zabumba e prato de choque, simulando uma banda de pífanos nordestina.

¹² Ver COSTA-LIMA NETO, Luiz, op. cit., 1999, para uma lista mais completa das músicas de Hermeto nas quais sons de animais são incluídos, além de outras formas de utilização de sons de animais no sistema musical do alagoano.

¹³ “*Descrição densa*” é um tipo de descrição etnográfica que busca não apenas narrar os fatos tal qual eles se apresentam superficialmente aos olhos de um observador, mas *interpretar* o que estes fatos significam num determinado contexto, de acordo com os códigos socialmente estabelecidos pelos nativos de um grupo cultural específico. Ver GEERTZ, Clifford. *A interpretação das Culturas*, 1989, p. 13-41.

pelos “meninos do Grupo”, contudo, observo que a hierarquia por várias vezes era invertida, pois os “meninos do Grupo” também eram chamados de *Campeões* por Hermeto. Após os músicos terminarem de passar a limpo as partes manuscritas pelo alagoano, eles as tocavam em seus instrumentos e, neste momento, Hermeto, sentado no 1º andar, ouvia tudo com seu ouvido absoluto e lá de baixo corrigia a transcrição: “Jovino, não é Sol com 7ª maior, é menor!”¹⁴. Logo após, o compositor subia novamente para resolver eventuais detalhes técnicos de execução e fazer o arranjo. O processo de criação funcionava seguindo estas etapas e, às vezes, uma música era “acabada” rapidamente, em apenas três horas de trabalho.

Um breve parêntese. A lista de visitantes e músicos que estiveram nos ensaios no Jabour¹⁵ é grande e inclui nomes como: Chester Thompson, Alphonso Johnson, Pat Metheny, Ernie Watts, naipes da Orquestra Sinfônica de Boston, Mauro Senise, Márcio Montarroyos, Zeca Assumpção, Nivaldo Ornellas, Paulo Moura, etc. Além destes músicos, “medalhões”, uma verdadeira romaria de estudantes brasileiros e internacionais anônimos se dirigia ao Jabour para assistir aos ensaios de Hermeto e Grupo¹⁶. Havia músicos populares, eruditos, o pessoal do choro, do *jazz*, da vanguarda da música popular brasileira, do *fusion*, etc. Se não é possível encaixar estes visitantes em uma só tendência musical, creio que todos partilhavam de um ponto de vista em comum: a casa de Hermeto representava um reduto, longe da zona sul carioca e dos gêneros musicais populares vocais que dominaram a cena durante a década de 1980, como por exemplo, o *BRock*¹⁷. Uma briga ocorrida na imprensa, entre o jornalista Arthur Dapieve e o cartunista Angelli, ilustra bem o cenário musical de então. Dapieve defendia a banda carioca *Blitz* da acusação de plágio feita por Angelli, que teria acusado a *Blitz* de copiar o paranaense Arrigo Barnabé (1951). O embate entre a turma do *BRock*, apoiada por jornalistas cariocas e grandes gravadoras, de um lado, e os artistas independentes de origem universitária ligados à *Vanguarda paulista*, de outro, ilustra algumas forças opostas que polarizavam o panorama musical da época. A música de Hermeto, por sua vez, não tinha a ver nem com a *Vanguarda paulista* (de influência tropicalista), nem muito menos, com a *Blitz* roqueira¹⁸.

Diga-se que o meio que Hermeto elege para atuar não é o da vanguarda erudita, nem popular. A tropicália, que é um exemplo de vanguarda na música brasileira popular, foi um movimento com o qual Hermeto manteve poucos elos de ligação, como o leitor poderá constatar no decorrer deste artigo. A vanguarda apesar de “enfrentar sérias dificuldades para ver seu trabalho realizado”, o que às vezes “pode chegar a não

¹⁴ Conforme relato de Mauro B. Wermelinger, em entrevista já citada.

¹⁵ Os ensaios às sextas-feiras eram abertos ao público.

¹⁶ Fui a quatro ensaios no Jabour entre 1987-1992. Em 1998-1999, durante o mestrado, novamente estive algumas vezes na casa para entrevistar Hermeto.

¹⁷ Ver DAPIEVE, Arthur, *BRock: o rock brasileiro dos anos 80*. São Paulo, Editora 34. (5ª edição), 2000 [1995], p. 55.

¹⁸ Contudo, observo que apesar das diferenças musicais marcantes, Hermeto e Grupo, de um lado, e os artistas e grupos da *Vanguarda Paulista*, de outro, partilhavam alguns territórios comuns, como, por exemplo, a gravadora independente paulista *Som da Gente*, utilizada tanto por Hermeto e Grupo como pelos artistas paulistas de vanguarda ligados ao teatro Lira Paulistana.

ocorrer”, acaba geralmente por ser absorvida pela tradição e seus canais convencionais. Isto porque “os inconformistas vieram de um mundo artístico, foram treinados nele e, num grau considerável, continuam voltados para ele”. (BECKER, 1977, p. 15)¹⁹ Este não é o caso de Hermeto, um músico autodidata, vindo do meio rural e sempre em choque com qualquer tipo de instituição, como, por exemplo, as gravadoras transnacionais e os meios de comunicação convencionais. Por isso, em outro trabalho (Costa-Lima Neto, 1999), preferi afirmar que Hermeto seria um músico popular *experimental*, mesmo que o próprio compositor não se incluía em nenhuma corrente, movimento artístico ou rótulo já existente²⁰.

Na realidade, além do estilo inconfundível da música criada pelo alagoano, outras particularidades tornavam sua casa no Jabour um lugar realmente único para todos aqueles músicos, famosos ou anônimos, que a freqüentavam. De fato, em torno de Hermeto se constituía uma certa “mística”, comparável a que cerca determinados compositores eruditos. Não pretendo aqui incentivar o culto às “excentricidades” do alagoano, que já foram objeto de sensacionalismo na imprensa, mas somente apontar determinadas habilidades musicais que ele possui em alto grau. Em primeiro lugar, o ouvido absoluto infalível e a rapidez com que Hermeto compunha sem instrumentos, utilizando apenas o ouvido interno para imaginar os sons que ele anotava na partitura. Além disso, Hermeto é um multi-instrumentista e, ao mesmo tempo, um improvisador virtuoso. No LP *Hermeto Pascoal ao vivo em Montreux* (1979*), por exemplo, ele demonstra que, em um mesmo solo, podia se alternar tocando instrumentos como o piano elétrico, teclados eletrônicos, a escaleta, instrumentos de sopro e percussão, às vezes utilizando dois instrumentos simultaneamente e, ainda, a voz. Mauro Wermelinger²¹ relata que outra característica incomum do alagoano era escrever a partitura e já sair tocando, como se conhecesse, há muito tempo, a música recém-criada por ele. Além disso, Hermeto compunha nas situações mais improváveis, como por exemplo, durante a transmissão televisiva de uma partida de futebol²², esporte que ele adora, ou mentalmente, durante uma entrevista, ou, finalmente, logo após o almoço. Por isso, ele andava pela casa sempre com um papel de partitura (vazio) dobrado no bolso.

Além de Hermeto ter feito referência a formas musicais eruditas nos títulos de suas composições, como, por exemplo, na “Sinfonia em quadrinhos” e na “Suíte Pixitotinha”²³ (ambas não gravadas comercialmente), nas “Suíte Norte, Sul, Leste, Oeste” e “Suíte paulistana” (1979*) e também na “Suíte Mundo Grande” (1987), as associações entre

¹⁹ In VELHO, Gilberto (org.). *Arte e sociedade – ensaios de sociologia da arte*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1977, p. 9-25.

²⁰ Ver NYMAN, Michael. *Experimental music: Cage and beyond*. London: Studio Vista, 1974.

²¹ Em entrevista já citada.

²² A informação de Mauro é confirmada pela nota de rodapé escrita por Hermeto no *Calendário do som* (para os aniversariantes do dia 2 de agosto): “Música feita vendo o jogo molenga de nossa seleção.” Ver PASCOAL, Hermeto, 2000*. *Calendário do Som*. Editora SENAC, p. 63. Observo que Hermeto parece ter a mesma capacidade que Heitor Villa-Lobos (1887-1959) tinha, segundo relatos de observadores que atestaram que o compositor erudito escrevia e compunha música sem se importar com o barulho das crianças brincando a seu redor, de gente falando, etc.

²³ Ver, também a “Sinfonia do Alto da Ribeira” e <http://www.hermetopascoal.com.br/orquestra/audio.asp>

Hermeto e a música erudita incluem, ainda, a grande importância da escrita musical no processo de criação, interpretação e arranjo durante o período de 1981 a 1993. Com exceção do percussionista Pernambuco, os demais integrantes do Grupo tiveram passagens pela música erudita e a abandonaram para se dedicar à música popular. Por isso, esta formação tinha características que a tornavam semelhante a um conjunto de música de câmara e, ao mesmo tempo, a uma banda popular. Hermeto lhes ensinava: “É necessário compor e escrever como se fosse improvisado e tocar como se fosse escrito”²⁴. Na realidade, apesar de indiscutivelmente influenciado pelo *jazz* (especialmente no que diz respeito ao aspecto harmônico), a improvisação praticada por Hermeto ultrapassa o modelo de algumas escolas norte-americanas de *jazz*, modelo este baseado nos desdobramentos melódicos (leia-se “escalas de acorde”) das estruturas harmônicas. Para Hermeto, a improvisação é existencial. Mais do que a capacidade de criar frases a partir de esquemas harmônicos *x*, *y* ou *z*, a improvisação é a busca permanente do *inusitado*, presente tanto na improvisação propriamente dita, como na composição escrita²⁵.

Os ensaios grupais diários, de 2ª a 6ª feira, das 14:00hs. às 18:00hs., antecedidos pela prática diária matinal, quando os músicos ensaiavam os trechos mais difíceis de suas partes individuais - além do processo rápido de criação de Hermeto e Grupo - possibilitaram um fato inédito na música instrumental brasileira: a manutenção de um repertório de centenas de músicas que constantemente era acrescido de mais composições. Assim, independente das músicas novas, compostas diariamente, Hermeto e Grupo tinham um repertório fixo com “cartas na manga” para os shows, isto é, cerca de 200 músicas, que eles ensaiavam sempre. Quando chegavam ao show propriamente dito, eles tocavam apenas pequena parte deste montante, pois as músicas, ao vivo, cresciam de tamanho devido às improvisações (bem) maiores que nos ensaios. Por isso, cada show tinha duração mínima de duas horas, mas, dependendo do local, podia se estender por três, quatro ou mais horas. O recorde ocorreu em Pendotiba (em Niterói / RJ), durante a inauguração de uma casa noturna especializada em *jazz*, quando Hermeto e Grupo tocaram por cinco horas e meia. Antes do final da apresentação, todo o público pagante já havia se retirado do local, restando apenas, como “platéia”, os sonolentos garçons da casa. Justamente por causa deste repertório vasto e numeroso, um show era totalmente diferente do outro. Tal como Jovino Santos Neto afirmou em entrevista: “A gente ensaia muito porque o repertório é sempre muito grande e sempre novo. Em doze anos tocando com ele, nunca fiz dois shows iguais”. (RODRIGUES, 1990, p. 03).

A fonte realmente parecia inesgotável, assim como o esforço.

Mauro Wermelinger relatou que o trabalho dos músicos era realmente exaustivo e que Hermeto não os poupava: “Mauro, eles hoje vão morrer, hoje eu vou chegar lá e eles vão estar estirados no chão... Eles não vão conseguir tocar isso porque acho que nem eu

²⁴ Conforme relato de Jovino Santos Neto, em entrevista concedida a mim em 1997.

²⁵ Observo que determinados modelos improvisacionais de origem folclórica também são utilizados por Hermeto, como, por exemplo, a embolada, gênero poético-musical no qual “as dificuldades de dicção transformam o canto em um jogo de destreza vocal que desvia a atenção do ouvinte do conteúdo semântico para o ‘valor sonoro’ das palavras”. Ver TRAVASSOS, Elizabeth. “O avião brasileiro”: análise de uma embolada”. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001, p. 91. A este respeito, escutar o improvisado vocal “embolado” de Hermeto em “Remelexo” (1979*) e, escutar ainda, “Viva Jackson do Pandeiro” (2002*). Ver COSTA-LIMA NETO, Luiz, op. cit., 1999, capítulo III, para uma explicação mais detalhada sobre o conceito de improvisação em Hermeto Pascoal.

vou conseguir tocar o que escrevi!”, dizia Hermeto. Concordando com o relato de Mauro, o baterista do Grupo, Márcio Bahia, me relatou em entrevista que, algumas vezes, durante os ensaios matinais individuais em casa, ele chegava a ser acometido de enxaqueca e tinha que se deitar para descansar após “quebrar a cabeça” estudando as difíceis partes escritas por Hermeto. De fato, estas músicas – observo que também o norte-americano Frank Zappa (1940-1993) tinha um repertório musical por ele denominado *humanly impossible* (‘humanamente impossível’) – estão identificadas, às vezes, pelos próprios títulos: “Correu tanto que sumiu” (1980*), “Intocável” (1987), “Difícil, mas não impossível” (não gravada), entre outras²⁶. Na realidade, independente do título, várias músicas do alagoano têm caráter de estudo: “Arapuá” (1986), por exemplo, é um estudo para sax barítono, no qual nenhum dos demais integrantes do Grupo é poupado tecnicamente; “Série de Arco” (1982), por sua vez, foi feita inicialmente para piano e apresenta um alto grau de dificuldade técnica; finalmente, a faixa “Irmãos Latinos” (1992) tem uma linha de contrabaixo elétrico difícilíssima com a qual Hermeto presenteou o amigo e músico Itiberê, num momento delicado da vida do contrabaixista.

3.2 – Três personas e uma mesma casa

Além da dinâmica de trocas entre Hermeto e Grupo, os ‘biombos culturais’ da casa de Hermeto ilustram como a biografia do músico alagoano está relacionada a seu sistema musical, sistema este que, acompanhando as três etapas da trajetória profissional do músico e sua cosmologia pessoal, funde elementos regionais, nacionais, internacionais e universais.

3.2.1 - O 1º andar (1936-1950)

No primeiro andar da casa, encontramos o *indivíduo* Hermeto, compositor, ligado às raízes rurais folclóricas nordestinas de sua infância em Lagoa da Canoa, Município de Arapiraca, Alagoas (onde nasceu e viveu entre 1936 e 1950). Lagoa da Canoa forneceu para Hermeto as bases de seu idioma musical experimental, pois é a partir das tradições rurais de sua infância que ele exerce a experimentação. Lá, impedido de brincar sob o sol com as outras crianças e seguindo a tradição nordestina dos músicos portadores de necessidades especiais de visão (Cego Aderaldo, Cego Oliveira, Sivuca, Luiz Gonzaga, entre outros), Hermeto faz da música seu brinquedo sonoro predileto, seja compondo musiquinhas percutindo pedaços de ferro roubados do monturo (lixo) do avô ferreiro, seja fazendo duos de flauta de mamona com pássaros e sapos, seja tocando a sanfona *pé-de-bode*, de oito baixos, junto com o irmão e o pai nos forrós e festas de casamento²⁷.

Desde Lagoa da Canoa Hermeto exercita um paradigma, isto é, um modelo musical fundamental, que ele ampliará ao longo de sua carreira. Segundo este paradigma precocemente experimental, o garoto Hermeto funde, de maneira improvisada, os ruídos da natureza, dos animais, dos objetos sonoros não convencionais (como os ferros

²⁶ Escutar, também, os finais *humanly impossible* das músicas “Chorinho para ele” (1977*) e, especialmente, “Aluxan” (2002*).

²⁷ Escutar “Forró em Santo André” e “Forró Brasil” (1979*), “Arrasta pé alagoano” (1980*) e “O tocador quer beber” (1986).

percutidos, por exemplo) e as melodias da fala (por ele denominadas, posteriormente, de “música da aura”), aos estilos musicais ‘convencionais’ e aos sons de altura definida de instrumentos como a sanfona *pé-de-bode* e a flauta. A presença dos pássaros, do papagaio Floriano e dos cachorros próximos à piscina, na casa no Jabour, demonstra que Hermeto mantinha parte da paisagem sonora e da geografia de sua infância. Pois como o músico afirmou em entrevista: “Até os quatorze anos eu estive em Lagoa da Canoa, minha terra, em contato com a natureza. Todo mundo pensa que a natureza é apenas isso. Não é. Ela pode estar num carro na Avenida Brasil, na hora do *rush* ou durante a tempestade. Para mim a natureza é tudo que você vê pela frente. É o cotidiano”²⁸.

Percorrendo ainda o 1º andar da casa no Jabour – espaço que corresponderia ao terreiro de Candomblé na casa de Tia Ciata - podemos observar uma outra característica importante de Hermeto: sua cosmologia ou cosmovisão pessoal, relacionadas à religiosidade e a espiritualidade do músico alagoano, que certamente contribuíram para sua imagem pública de *bruxo* ou *magô do som*.

Os ‘biombos culturais’ nos serão úteis, mais uma vez. A sala onde Hermeto compunha era alcançada somente após o visitante atravessar a cozinha de Dona Ilza e, em seguida, um trecho algo labiríntico. Creio que esse percurso geográfico é também simbólico. A pernambucana Dona Ilza da Silva, cujas feijoadas aos sábados uniam todos os habitantes da casa - além dos convidados e vizinhos - era, a exemplo de Tia Ciata, adepta de religiões afro-brasileiras e *guardava*, da cozinha, a entrada da casa e dos cômodos onde Hermeto compunha e onde o Grupo ensaiava. Como relatei anteriormente, era ela a primeira pessoa que o visitante contatava através do interfone, ainda antes de entrar na casa.

Aparentemente Hermeto e Ilza partilhavam algumas crenças religiosas comuns e, segundo informação levantada em entrevistas com os membros do Grupo, o título da música “Magimani Sagei” (1982) se refere ao nome de um(a) *Caboclo(a)*, isto é, uma entidade indígena a quem os adeptos da Umbanda atribuem um grau espiritual muito elevado. Nesta música, o ritmo predomina. Hermeto utiliza a bateria como um instrumento melódico, construindo sete frases rítmico-melódicas que, dobradas pelo contrabaixo elétrico, servem como base para o tema tocado pela flauta, flautim e cavaquinho, e para o livre improvisado das flautas de bambu, flauta baixo e ocarinas. Durante o processo de gravação, o técnico de estúdio Zé Luiz inventou, a pedido de Hermeto, palavras com sonoridade tupi (“oirê, ogorecotara, tanajura”), enquanto, nos *breques* instrumentais, os músicos falavam palavras desconexas, sopravam apitos e gritavam. Os latidos dos cachorros *Spock*, Bolão e Princesa adensavam a textura geral, enquanto o andamento acelerava até o final *free*, improvisado. “Magimani Sagei” sugere uma dança tribal e tem raízes profundas no imaginário de Hermeto e em sua infância em Lagoa da Canoa, próxima à cidade de Palmeira dos Índios, reduto dos índios Xucuru-Cariri²⁹.

Outras referências discográficas, musicais e bibliográficas ajudarão a ampliar o quadro com mais aspectos relevantes da espiritualidade e religiosidade de Hermeto. No LP

²⁸ Ver GONÇALVES E EDUARDO, “Vivendo música”. Rio de Janeiro: *Revista Backstage*. 1998, 39: 46-57.

²⁹ Escutar, também, “Dança da selva na cidade grande” (1980*), música com sonoridade bastante experimental e “indígena”, na qual a voz falada é combinada à percussão e ao improvisado de flauta de bambu.

Brasil Universo (1985), por exemplo, uma balada em compasso binário, com uma longa introdução de piano solo, intitulada “Mentalizando a cruz”, foi composta por Hermeto e dedicada ao músico Paulo Cesar Wilcox. Hermeto parecia convencido que o homenageado, recém-falecido, teria “soprado” esta música aos seus ouvidos, como numa psicografia³⁰. No LP *Zabumbê-bum-á* (1979*)³¹, por sua vez, as músicas “São Jorge”³² e “Santo Antônio”³³ têm em seus títulos os nomes de santos cristãos e contam com a participação dos pais de Hermeto: Vergelina Eulália de Oliveira e Pascoal José da Costa. As duas faixas remetem à música nordestina folclórica e às festividades populares relacionadas ao calendário católico. “Santo Antônio”, por exemplo, inicia e acaba com a voz da mãe de Hermeto descrevendo o cortejo do dia deste santo, acompanhada de cantos modais religiosos nordestinos, e por Zabelê e Pernambuco imitando as vozes de crianças pedindo esmolas.

Outro exemplo musical que alude ao universo religioso do sincretismo popular é “Missa dos escravos”, gravada no disco homônimo (*Slaves Mass*, 1977*)³⁴. Esta música possui uma rítmica muito variada, com forte influência afro-brasileira. Após alternar compassos de sete e cinco pulsos, “Missa dos escravos” chega ao clímax, repetindo um mesmo ciclo de quatorze pulsos, assimetricamente divididos em grupos de 3, 3, 2, 2, 2 e 2 pulsos. A frase cantada “Chama Zabelê pra poder te conhecer” é entoada hipnoticamente num crescendo, em uma mesma nota grave contínua, como em um recitativo (*recto tono*) de uma missa católica medieval, acompanhada pelo naipe dissonante de flautas e tendo como base os batuques dançantes dos tambores da bateria. No final, um duo de porcos grunhindo dialoga com o solo vocal de gargalhadas, choro e gritos de Flora Purim, superpostos a uma melodia lenta tocada na flauta transversa em uníssono com a voz cantada, aparentemente inspirada nos cantos de rezadeiras e nos benditos e incelenças do catolicismo popular nordestino.

“Maracá-maracatu-maracájá-Mará”! Na letra de “Mestre Mará” (1979*) - música rica em recursos vocais não convencionais, como sussurros, chiados, glissandos, ataques glotais, tosse, gritos, etc. - Hermeto utiliza palavras de sonoridade afim (aliterações), técnica muito comum na embolada nordestina, para associar a denominação do ritmo afro-brasileiro ‘maracatu’, com o instrumento indígena ‘maracá’, além do gato-do-mato (na língua indígena) ‘maracájá’ e, finalmente, o nome do mestre ‘Mará’. Nesta música, a melodia cantada por Hermeto está numa velocidade (andamento) lenta, enquanto o coro explorando recursos vocais não convencionais está em outro andamento, mais

³⁰ Conforme o relato de Mauro W., em entrevista citada. Escutar, também, a música “Cannon” (1977*), dedicada ‘espiritualmente’ ao saxofonista alto Cannonball Adderley. “Cannon” é um longo solo lento de flauta transversa de Hermeto, acompanhado pelos sons de pássaros e pela voz do próprio Hermeto, como se estivesse rezando.

³¹ Na época deste disco excelente, o Grupo que acompanhava Hermeto era constituído de Nenê, Zabelê, Cacau, Jovino, Pernambuco e Itiberê. O disco contou ainda com a participação de Antonio Celso, na guitarra.

³² Observo que no sincretismo popular afro-brasileiro este santo corresponde ao Orixá Ogum.

³³ Popularmente Santo Antônio é considerado o santo “casamenteiro”.

³⁴ O Grupo constituído por Hermeto à época era constituído de: Ron Carter, Airtó Moreira, Flora Purim, Raul de Souza, Chester Thompson, David Amaro, Hugo Fatoruso e Alphonso Johnson.

rápido. A superposição incomum dos dois andamentos em “Mestre Mará” indica a presença de duas *dimensões* simultâneas. De fato, além da Umbanda, do espiritismo, e das tradições musicais relacionadas ao catolicismo popular do nordeste, nesta música o alagoano revela outra faceta de sua espiritualidade ao cantar: “Ô Mestre, recebi sua mensagem, foi com muita alegria que musiquei sua imagem.” O ‘mestre’ em questão parece estar relacionado a outra figura que Hermeto denominou “O Dom”³⁵, e que, em 1996, o incumbiu da tarefa “devocional” de compor uma música por dia, durante um ano inteiro, homenageando a todos os aniversariantes do planeta com um *Calendário do som*³⁶. Este contém 366 partituras, incluindo os anos bissextos.

Considerados em conjunto, os aspectos referentes à religiosidade e à espiritualidade de Hermeto revelam sua visão cosmológica particular, cujas raízes estão fincadas fortemente no sincretismo popular. A música é um veículo transcendental que o une à natureza e aos animais, aos demais seres humanos e aos seres das hierarquias espirituais. Neste sentido, para o *bruxo* Hermeto, a música é um ritual. Através do ritual musical, a experiência espiritual e a experiência estética se interligam, de maneira inseparável. Assim, subindo e descendo a escada que une os dois andares da casa, Hermeto constrói e simultaneamente participa da ordem harmoniosa do sagrado³⁷, que ele oferece com devoção a todos os seres humanos, em forma de música.

Creio ainda que uma certa celebração profana era parte importante do calendário da casa no Jabour: a feijoada de Dona Ilza, aos sábados, quando a família Pascoal e as famílias dos músicos, além dos agregados e convidados, se reuniam para confraternizar e repor as energias gastas na semana. Os instrumentos (piano *fender rhodes*, bateria, sopros, etc.) eram transportados do 2º para o 1º andar, até a área aberta onde ocorria a feijoada e, então, Hermeto e os músicos do Grupo se alternavam comendo, bebendo e tocando, cercados pelos familiares e pelos convidados, sempre numerosos. “O dinheiro que o Hermeto ganhava com os *shows* no Brasil e com as turnês internacionais era só para isso: comer bem, pagar as contas e se vestir razoavelmente bem. Eles viviam apenas com o básico. O *negócio* deles era tocar”. (WERMELINGER, 2008a). A feijoada, um dos símbolos da culinária nacional, é um prato ligado diretamente à presença dos negros em terras brasileiras e é resultado da mistura dos costumes alimentares europeus com a criatividade do escravo africano. A feijoada de Dona Ilza está relacionada simbolicamente ao duo de porcos solistas e à ‘liturgia pagã’ da música “Missa dos escravos” (1977*), já mencionada³⁸. De fato, música e culinária são duas áreas interligadas no imaginário e na música de Hermeto Pascoal, como a sua declaração, a seguir, revela: “Eu faço uma panelada, essa música que eu chamo universal. (...) É o mundo misturado, mas é o Brasil que predomina. Ninguém come no mundo, como se come no Brasil, com as misturas que têm no Brasil”. (FRANÇA, 2004, p. 13).

³⁵ Segundo Mauro W., em entrevista citada.

³⁶ Ver PASCOAL, Hermeto, 2000, op. cit., p. 16-9. Escutar ‘Itiberê Orquestra Família’, 2005. CD duplo, *Calendário do Som*. Gravadora Maritaca.

³⁷ Sobre a relação entre ritual, experiência e música ver REILY, Suzel Ana. *Voices of the Magi: Enchanted Journeys in Southeast Brazil*. Chicago University Press, 2005, p. 11-17.

³⁸ Escutar, ainda, a música lenta e atonal “Religiosidade” (1980*), a experimental “Velório” (1971*) e, também, “Santa Catarina” (1984), além de “Tacho (Mixing Pot)” (1977*).

3.2.2 - O 2º andar (1950 a 1970)

Continuando o percurso e adentrando ao segundo andar da casa no Jabour, temos Hermeto *em sociedade*, o arranjador e intérprete em contato com o Grupo e com a música popular urbana e internacional de sua adolescência e juventude nas Rádios e boates de Recife, Caruaru, Rio de Janeiro e São Paulo, cidades onde viveu de 1950 a 1970.

Após Lagoa da Canoa, em 1950 a família Pascoal se mudou para Recife (PE). Com seu irmão, José Neto, Hermeto tocou em uma Estação de Rádio local, a Rádio Tamandaré, e depois, na Rádio Jornal do Comércio. Durante cerca de 15 anos, Hermeto aprendeu, autodidaticamente, a ler e escrever música, a tocar a sanfona de 32 e 80 baixos, além do piano, flauta, saxofone, baixo, violão, percussão, e outros instrumentos.

Ele começou sua carreira profissional como músico prático, tocando choro, frevo, baião e seresta nos grupos regionais das estações de Rádio. Tocou ainda em conjuntos de baile ou em *night-clubs* de Recife, Rio de Janeiro (1958) e São Paulo (1961) e em trios e quartetos de jazz (*SambrasaTrio* e *SomQuatro*).

A percepção ampliada, a prática instrumental intensa de um repertório variado e a observação do trabalho das cantoras e cantores, instrumentistas, arranjadores e regentes das Rádios – como Clóvis Pereira dos Santos (1932), César Guerra Peixe (1914-1993) e Radamés Gnatalli (1906-1988)³⁹, permitiram a Hermeto aprender, gradativamente, a arte da instrumentação e arranjo. Os Festivais da canção, nos quais ele participou como instrumentista e arranjador entre 1967 e 1970, consolidaram sua leitura e escrita musical, ao mesmo tempo em que o desenvolveram como arranjador.

Em 1966, Hermeto entra no *Trio Novo*, o qual, com a entrada do músico alagoano, passa a se chamar *Quarteto Novo*⁴⁰. Este grupo representou o meio do caminho na carreira de Hermeto, marcando a transição entre o instrumentista contratado pelas Rádios e boates noturnas, para o arranjador e compositor conhecido internacionalmente. Além de Hermeto Pascoal (flauta, piano e violão), o *Quarteto Novo* incluía os músicos Heraldo do Monte ([1935], viola caipira e guitarra elétrica), Theo de Barros (violão e baixo) e Aírto Moreira ([1941], bateria e percussão).

Após ter gravado um disco antológico em 1967, pela gravadora Odeon, o grupo se dissolveu em 1969. Hermeto contou-me em entrevista que um dos motivos que apressou a curta carreira do *Quarteto Novo* fora a proposta nacionalista de Geraldo Vandré: “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. Querer que a música do Brasil seja só do Brasil é como ensacar o vento e ninguém consegue ensacar o som”⁴¹.

³⁹ Hermeto dedicou a ele a música “Mestre Radamés” (1984). Além do arranjo variado e rico desta música, escutar, especialmente, a divisão rítmica difícilíssima da bateria tocada por Márcio Bahia.

⁴⁰ Agradeço ao *gentleman* pesquisador da música brasileira, Prof. Dr. Sean Stroud, por ter me presenteado com cópias de discos raros de Hermeto, anteriores ao *Quarteto Novo*. Observo que estes discos foram encontrados em lojas de Londres, Inglaterra (!). Não é de hoje que alguns estrangeiros parecem valorizar a música brasileira mais do que muitos brasileiros...

⁴¹ Em entrevista concedida a mim em março de 1999.

Inspirado no modernismo nacionalista de Mário de Andrade (1893-1945), Geraldo Vandré (1935) propunha a criação de uma música brasileira “autêntica”, “pura”, baseada no folclore rural e evitando qualquer forma de influência externa. Naqueles anos de ditadura militar tudo que servisse como ícone da cultura do colonizador – como o *jazz*, as guitarras elétricas, o *rock’n roll*, o *iê-iê-iê* da Jovem Guarda e o tropicalismo – podia ser furiosamente bombardeado pelos intelectuais, estudantes e artistas da esquerda urbana, da qual Vandré era um militante ardoroso⁴², como suas “canções de barricada” demonstravam (NAPOLITANO, 2007, p. 125). Contudo, para Hermeto, que cresceu no meio rural, a cultura folclórica não carregava as mesmas associações “autenticamente nacionalistas” que tinha para Vandré. Se para os artistas da classe média urbana a procura pelo “nacional” significava a descoberta e preservação da cultura rural “distante”, para Hermeto, no entanto, tal projeto significava confinamento e repetição: a música folclórica não era algo que necessitava ser descoberto, reinventado ou produzido artificialmente.

Mas Hermeto não rejeitou apenas o “purismo” nacionalista de Vandré. Ele recusou, ainda, o outro caminho alternativo que ocorria na época dos Festivais da canção, a *Tropicália*, liderada por Caetano Veloso (1942) e Gilberto Gil (1942). Os tropicalistas invocavam o canibalismo antropofágico de Oswald de Andrade (1890-1954), fundindo músicas disseminadas pelo rádio, televisão e cinema, com samba, rumba, baião, pontos de macumba, bolero e *rock*⁴³, e acrescentavam, ainda, informações musicais da vanguarda musical erudita e dos poetas concretos paulistas. Em 1967, o *Quarteto Novo* foi convidado por Gilberto Gil para acompanhar o cantor na canção “Domingo no parque”, que concorria no Festival da canção da TV Record⁴⁴. Inspirado no modelo recente do álbum dos Beatles, *Sgt Pepper’s Lonely Hearts Club Band* (EMI, 1967), Gil pretendia combinar o ritmo básico da canção, um afoxé de capoeira, com o som nordestino do *Quarteto*, além de uma orquestra e uma guitarra elétrica. O projeto foi veementemente rejeitado pelo *Quarteto*, demonstrando o desdém do grupo pelo *iê-iê-iê* e pelo *rock*. As objeções de Hermeto à *Tropicália*, contudo, se deviam mais a algumas características do movimento, tais como a celebração carnalizada da modernidade e da música popular comercial, do que o uso de elementos musicais estrangeiros.

Nem modernismo nacionalista, nem cosmopolitismo antropofágico. O conflito de Hermeto com a *intelligentsia* urbana representada por Geraldo Vandré, de um lado, e com a vanguarda da música popular representada por Gilberto Gil, de outro, marcaram o caminho pessoal que Hermeto escolheria em seguida.

3.2.3 - O espaço externo à casa (1970-1979)

Em 1970, Hermeto viaja aos EUA, levado pelo casal Airto e Flora Purim (1942), para arranjar as músicas dos discos: *Natural Feelings* e *Seeds on the ground* (Buddah Records, 1970* e 1971*). Neste último disco, Hermeto grava e arranja uma música

⁴² Ver CALADO, Carlos. *Tropicália: a história de uma revolução musical*. São Paulo: Edit. 34, 1997, p. 106-13 e, ainda, NAPOLITANO, Marcos, op. cit, 2007, p.114-29.

⁴³ Ver FAVARETTO, Celso. *Tropicália, alegoria, alegria*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996, p. 106.

⁴⁴ Ver CALADO, Carlos. *O jazz como espetáculo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1990, p. 121-2.

criada por seus pais aproximadamente em 1941, em Alagoas, enquanto trabalhavam na lavoura. A experimental “O Galho da roseira” (parte I e II) foi considerada uma das melhores músicas do ano pela crítica inglesa⁴⁵.

Na verdade, a viagem fez com que Hermeto, literalmente, saísse de casa, ao ultrapassar as fronteiras intercontinentais, atravessando os limites musicais do folclore nordestino (1º andar) e da música popular urbana (2º andar). De fato, a viagem representou um importante *turning point* para Hermeto, pois nos EUA, o alagoano alcançou reconhecimento internacional como arranjador ao escrever para orquestras e *big bands* em seu primeiro disco autoral em 1971* (*Hermeto Paschoal: Brazilian adventure*) e conheceu importantes jazzistas (Ron Carter, Miles Davis, Chick Corea, Herbie Hancock, Wayne Shorter, Joe Zawinul, entre outros), rapidamente conquistando espaço nos círculos jazzísticos norte-americanos e europeus através de suas improvisações virtuosísticas no piano, flauta e saxofone, além de seus arranjos e composições originais. Foi a mistura heterogênea de *jazz* e *free jazz* com a música folclórica nordestina, somada ao virtuosismo interpretativo e às composições e arranjos que combinavam viola caipira, percussão, *big band* e orquestra de garrafas afinadas,⁴⁶ que reservaram a Hermeto um lugar especial no exterior. Esta mistura está presente, por exemplo, no disco antológico *Montreux Jazz Festival (1979*)*, no qual Hermeto e seu Grupo na época⁴⁷ foram ovacionados pela platéia. A faixa título “Montreux”, uma balada lenta, lindíssima, composta por Hermeto no hotel pouco antes do show, se tornou parte obrigatória da trilha sonora da vida de muitos fãs do músico⁴⁸.

Concluindo, Hermeto não pegou carona nos rótulos da indústria cultural, ele criou o seu próprio, um *anti-rótulo*, que à maneira de uma pistola giratória, não pretende respeitar limites nem de gênero, nem de estilo em seu projeto experimental. Por isso, *Música livre* e *Música universal* são algumas das categorias “nativas” utilizadas por Hermeto para definir seu sistema musical.

3.3 – Ritornello (1980 - ...)

Em 1980, com 44 anos de idade, após algumas idas e vindas internacionais (durante as quais grava os LPs já mencionados), Hermeto retornou ao Brasil e formou finalmente um grupo fixo de músicos que o acompanhou durante doze anos, do final de 1981 a 1993, período após o qual esta formação se desfaz. Jovino Santos e Carlos Malta foram então substituídos por, respectivamente, André Marques (teclado) e Vinicius Dorin ([1962], sopros), com os quais Hermeto gravou - após o CD solo *Eu e eles (1999*)* - o CD *Mundo Verde Esperança (2002*)*, CD que contou ainda com a participação especial

⁴⁵ Ver MARCONDES, Marcos Antônio (org.). *Enciclopédia da Música Brasileira erudita, folclórica e popular*. São Paulo: PubliFolha, 1998, p. 606-607.

⁴⁶ Na faixa “Velório”, (1971*), além desta música, Hermeto utiliza 52 garrafas afinadas em “Crianças, cuida de lá” (1985).

⁴⁷ Nenê, Cacau, Itiberê Zwarg, Jovino Santos, Pernambuco, Zabelê e Nivaldo Ornellas,.

⁴⁸ No disco, Hermeto fala para a platéia, ao vivo, que fez a música “Montreux” da sua maneira “habitual”, isto é, utilizando somente o ouvido interno, sem a ajuda de nenhum instrumento. Alguém na platéia deve ter duvidado ao que o alagoano retrucou: “Não é cascata, não, é sério!”. Conferir escutando o disco.

da ‘Orquestra Itiberê Família’, conjunto excelente liderado pelo contrabaixista, arranjador e compositor Itiberê Zwarg⁴⁹.

Hermeto continuou desenvolvendo e ampliando o mesmo paradigma sonoro-musical de sua infância em Lagoa da Canoa, ao combinar os instrumentos que aprendeu a tocar e a fundir os estilos musicais que conheceu ao longo da carreira. Assim, em seu sistema musical, um coco, um frevo, um maracatu, um baião podem ser vertiginosamente misturados com o choro, o samba, o jazz, o free jazz ou com a música erudita, da mesma maneira que um ruído pode ser utilizado como uma nota de altura definida ou vice-versa.

Atravessando simbolicamente os ‘biombos culturais’ de sua casa, o músico alagoano ultrapassou as barreiras entre o modalismo nordestino, o tonalismo da música popular e, por fim, o atonalismo, o ruidismo e o experimentalismo contemporâneos. Desta maneira, criou um sistema musical original, único no mundo, que problematiza as separações entre o popular e o erudito, e também entre o pólo nacional-cosmopolita, pois Hermeto “funde elementos musicais regionais, nacionais, internacionais e universais para criar uma música desterritorializada que se recusa a negar suas raízes”. (REILY, 2000, p. 08).

4 – Segunda parte: Uma casa chamada Brasil Universo

Uma questão recorrente, objeto de debate entre vários pesquisadores da música popular no Brasil é: como um gênero marginalizado como o samba acabaria se tornando um dos símbolos musicais mais representativos da brasilidade? Em outras palavras, como o samba saiu do terreiro no fundo de quintal para adentrar a sala de todos os brasileiros?⁵⁰

Não cabe a mim, neste artigo, responder a esta questão complexa, nem discutir as diferentes hipóteses formuladas pelos especialistas. Limito-me aqui a apontar o que se refere mais diretamente ao meu tema: durante o século XX, samba e choro, música vocal popular e música instrumental popular, inverteram seus lugares na “casa”. O samba e os gêneros vocais populares que o sucederam ao longo do século - como, por exemplo: a bossa nova, o baião, a jovem guarda, a MPB, o *BRock*, o sertanejo, o sertanejo romântico, o *funk*, etc. - foram, em maior ou menor grau, massificados pelos meios de comunicação e passaram a dominar o cenário musical nacional. Ao mesmo tempo, o choro e outros gêneros de música popular instrumental foram gradativamente para os “fundos da casa” e, embora sejam objeto do culto apaixonado por um número crescente de pessoas, são freqüentemente tornados invisíveis aos olhos do grande público.

A seguinte declaração de Hermeto exemplifica o atual panorama da música popular no Brasil:

⁴⁹ A título de complementação, informo ainda que em 1989* Hermeto grava pela gravadora *Som da Gente* o LP de piano-solo *Por diferentes caminhos* e, em 2006*, o CD independente *Chimarrão com rapadura*, com a cantora Aline Morena, a atual companheira de Hermeto.

⁵⁰ Além da obra já citada de Muniz Sodré, confira, por exemplo: SQUEFF, Enio e WISNIK, José Miguel. *O Nacional e o Popular na Cultura brasileira*. 1982. VIANNA, Hermano, *O mistério do samba*, 1995. SANDRONI, Carlos, *O Feitiço decente*, 2001. NUNES, Santuza Cambraia. *O violão azul*, 1998. Ver bibliografia.

Os músicos [instrumentais] que não têm personalidade, que infelizmente são a maioria, fazem tudo que os cantores querem. Quem tem personalidade tem que chegar e dizer: Vou te acompanhar, mas eu quero solar (...). Temos piano, baixo e bateria, e a gente só acompanha você, se tiver dois solos, no mínimo, em cada show. (FRANÇA, 2004, p. 12).

Neste sentido, a casa de Hermeto, a exemplo da de Tia Ciata, foi um reduto de músicos e um símbolo de resistência da música instrumental popular na década de 1980 e início de 1990, na qual prevaleciam a MPB, o *BRock*, o sertanejo e a *disco music* estrangeira, entre outros gêneros. À sua maneira, Hermeto se filia à tradição do choro e da música instrumental popular em geral (incluindo o frevo e as bandas de coreto, militares, sinfônicas, de pífanos, etc.)⁵¹, tradição esta que tem em Pixinguinha uma referência indiscutível e a casa de Tia Ciata um *locus* simbólico vital. Além de partilhar com Pixinguinha o gosto pelo *jazz* e pelas *big-bands*⁵² (vide Os Oito Batutas), Hermeto tem vários choros em seu repertório⁵³, dedicou composições a chorões importantes⁵⁴ e no 1º LP autoral de Hermeto no Brasil, intitulado: *A música livre de Hermeto Pascoal* (1973*), o alagoano fez um arranjo para orquestra a partir da canção “Carinhoso” (Pixinguinha/João de Barro), considerada por alguns músicos como o verdadeiro Hino Nacional Brasileiro. Exageros à parte, Hermeto e Grupo, assim como os sambistas e chorões (e *jazzistas* norte-americanos de *New Orleans*) do início do século passado, foram pioneiros na maneira como reelaboraram elementos musicais rurais, urbanos e internacionais para inventar novos gêneros musicais. Estes músicos resistiram e utilizaram a música, cada qual a sua maneira, para se afirmar no mosaico cultural brasileiro e internacional.

Contudo, se há semelhanças entre Hermeto e os chorões do início do século XX, também existem diferenças que devem ser apontadas. Em entrevista recente, Hermeto afirmou:

Tem muita gente de 18 anos tocando coisas velhas e quadradas. Esse pessoal que toca chorinho, músicas regionais, MPB, começa a tocar que nem velho, com cara de velho. Quem nasce hoje precisa ser bem informado. O cara nasce e escuta Pixinguinha. A música é bonita e tem aquela vestimenta quadrada de acordes. Se o cara nasce hoje e não falarem para ele que isso é música antiga, é a mesma coisa que ele ver um prédio antigo sem saber que é antigo. Não é que o velho seja ruim. Mas o novo tem nascido tão velho. (YODA, 2006)⁵⁵.

⁵¹ Escutar, por exemplo, “Frevo” (1971*), “Frevo em Maceió” (1984), “Briguinha de músicos malucos no coreto” (1982) e “Parquinho do Passado, Presente e Futuro – dedicado às crianças e aos parques” (2002*).

⁵² Escutar as gravações de composições de Hermeto para *big-band* em: <http://www.hermetopascoal.com.br/bigband/audio.asp>

⁵³ Escutar, por exemplo, “Chorinho para ele” (1977*), “Chorinho MEC” (1999*) e “Choro árabe” (?) (disponível em: <http://www.hermetopascoal.com.br/bigband/audio.asp>).

⁵⁴ Escutar, por exemplo, “Salve Copinha” (1985), além de “Mestre Radamés” (1984).

⁵⁵ Ver <http://www.orkut.com/CommMsgs.aspx?cmm=10980&tid=2489510022838154349&kw=entrevista>

As diferenças a que me refiro demonstram determinados contrastes entre dois contextos históricos diferentes: o moderno, no caso da habitação de Tia Ciata, e o contemporâneo, em se tratando da casa de Hermeto no Jabour. Assim, diferentemente da casa de Tia Ciata, onde os músicos que atravessavam os ‘biombos culturais’ eram membros da mesma classe social, da mesma etnia negra e participavam de gêneros musicais que, apesar de suas particularidades, tinham nos ritmos sincopados do Candomblé um denominador comum, na casa de Hermeto, contudo, ele e os músicos do Grupo tinham origens geográficas e sociais bem distintas e a movimentação pelos ‘biombos culturais’ verticais da casa no Jabour, atravessava fronteiras entre gêneros musicais bem mais heterogêneos. De fato, as práticas musicais utilizadas por Hermeto estão relacionadas a um contexto contemporâneo que apresenta várias rupturas melódicas, harmônicas, rítmicas, timbrísticas e formais em relação ao choro tradicional. Isso não impediu, contudo, que Hermeto compusesse choros, inovando, por exemplo, a parte harmônica do gênero, ao introduzir acordes dissonantes e progressões inesperadas, como indica a entrevista recente citada. Assim, empregando uma metáfora culinária, tão ao gosto do músico alagoano: as duas casas, separadas uma da outra por um intervalo de cerca de 70 anos, tinham na feijoada um *prato* comum, contudo, a receita se (pós-) modernizou na casa de Hermeto no Jabour e, enquanto alguns ingredientes foram retirados, uns se mantiveram e outros, ainda, foram modificados ou acrescentados.

Como observei em artigo anterior (Costa-Lima Neto, 2000, p. 119-42), a singularidade do sistema musical de Hermeto reside na capacidade incomum do músico alagoano em combinar o ‘convencional’ com o ‘natural’, isto é, estabelecer um diálogo entre, de um lado, o vocabulário dos instrumentos e estilos musicais ‘convencionais’ étnicos (música indígena e afro-brasileira), regionais (música folclórica nordestina), nacionais (música popular urbana: choro, frevo, bandas, etc.) e internacionais (*jazz*, música erudita) e, de outro lado, as sonoridades atonais e inarmônicas “universais”, encontradas na ‘natureza’ (sons de animais, da fala humana) e nos objetos sonoros não convencionais cotidianos (pedaços de ferro, painéis, tamancos, frascos de higiene bucal, etc.). “A natureza é o cotidiano”, afirma Hermeto⁵⁶. Esta é, a meu ver, a chave para compreender o sistema musical singular do alagoano. Ao combinar o ‘convencional’ com o ‘natural’, o compositor cria uma terceira *substância*, que já não é mais nem natureza nem cotidiano, mas a fusão musical dos dois.

Do choro ao *jazz*, da música erudita ao coco nordestino. A receita singular da “feijoada musical” contemporânea de Hermeto não parece ter combinado bem com as propostas modernistas de Mário de Andrade (1893-1945) e Oswald de Andrade (1890-1954), tal como estas propostas foram reinterpretadas por determinados músicos populares durante a segunda metade do século XX. Como já mencionei, as idéias modernistas de Mário e Oswald influenciaram, respectivamente, o projeto *nacionalista* de Geraldo Vandré à época do *Quarteto Novo* - durante os Festivais da Canção das décadas de 1960/70 - e a estética tropicalista *antropofágica* de Gilberto Gil e Caetano Veloso, que serviu como inspiração, por sua vez, aos artistas da *Vanguarda Paulista*, como Arrigo Barnabé, na década de 1980⁵⁷. A meu ver a música de Hermeto Pascoal deve servir de alerta aos pesquisadores ao demonstrar que a Tropicália não detém o monopólio da

⁵⁶ Em entrevista já citada.

⁵⁷ NAPOLITANO, Marcos, op. cit., relativiza a influência de Oswald de Andrade nos tropicalistas e observa que, apesar das diferenças, há pontos em comum entre os *nacionalistas* e os *vanguardistas*.

inovação na música popular no Brasil⁵⁸. De fato, Hermeto é moderno sem ser *modernista*, é nacional sem ser *nacionalista* e pratica, a sua maneira, a “antropofagia”, sem nunca ter sido *tropicalista* e nem mesmo ter lido o *Manifesto Antropofágico* (1928) de Oswald de Andrade.

É necessário que a especificidade de Hermeto Pascoal seja corretamente compreendida para que as associações não ofusquem as características intrínsecas ao próprio Hermeto, mas revelem, através da comparação, o que estas características possuem de particular. As diferenças entre Hermeto e os artistas e movimentos acima citados não foram somente musicais. Pois enquanto no Modernismo “os artistas oriundos das elites e da burguesia procuravam estabelecer um novo modo de relacionamento com as culturas do povo” (TRAVASSOS, 2000, p. 08), Hermeto, por sua vez, fez o percurso inverso, isto é, partiu do 1º andar, de “baixo”, das classes economicamente menos favorecidas da região nordestina, para, então, ultrapassar algumas barreiras geográficas e de classe ao migrar para as grandes cidades. Assim, ao invés da cosmovisão racionalmente orientada, civilizada, científica, teórica e letrada dos intelectuais e artistas urbanos, em Hermeto a ênfase parece recair sobre o pólo oposto, isto é, sobre o sensível, a natureza, a intuição, a religiosidade ou espiritualidade, a prática e a improvisação. Semelhantemente a Pixinguinha, que aprendeu os códigos da música culta, também o autodidata Hermeto utiliza e domina a notação musical, mesmo que esta nunca seja o ponto de partida em seu processo de criação. Além disso, a busca do alagoano pelo inusitado é alegre e não racionaliza muito o experimento, tal como ocorre em algumas correntes musicais de vanguarda.

Na citação a seguir, o próprio compositor esclarece:

A música pelo músico, sem experiências nem vanguardas, apenas música sentida, nota por nota, formando arranjos nos quais os instrumentos, num só tempo, convivem e são individualmente explorados. Escute. (HERMETO, 1979).

Dessa maneira, fundindo a tradição, a modernidade e a contemporaneidade sem aderir a nenhuma escola ou movimento, o território estético traçado por Hermeto Pascoal adquire propositadamente limites moveidões. Ao evitar qualquer identificação com rótulos comerciais e movimentos artísticos ele se emancipa profissional e esteticamente. Considerando, entretanto, que o músico instrumental alagoano está inserido no contexto da indústria cultural contemporânea, é necessário verificar, então, quais estratégias de resistência e de sobrevivência ele adotou ao longo de sua carreira, enquanto tentava manter a *autenticidade* de seu sistema musical singular na arena comercial.

Este caminho, algo utópico, não foi percorrido facilmente.

Migrando de Lagoa da Canoa para as grandes cidades do Brasil e do mundo, Hermeto atravessou a era do rádio nas décadas de 1940-1950, a expansão da TV na década de 1960 e o seu *boom* na década de 1970, o monopólio das grandes gravadoras multinacionais⁵⁹ acentuado pelas *majors*, o surgimento do CD, o movimento das

⁵⁸ Conforme a observação importante do Prof. Dr. TREECE, David. *Journal of Latin América Studies no. 35 (reviews)*. Londres: King’s College, 2003, p. 207-13.

⁵⁹ Hermeto gravou com as seguintes gravadoras multinacionais: EMI (1967*); Polygram (1973* e 1992); WEA (de 1977* a 1980*). A última tentativa, desastrosa, foi no CD *Festa dos Deuses* (PolyGram, 1992), quando Hermeto rompeu o contrato logo após o lançamento comercial do CD.

gravadoras *indie* e músicos independentes na década de 1990⁶⁰, até chegar à era da Internet.

Nos anos 1940 e 1950 o rádio era o meio de comunicação de massa mais importante do Brasil e a maior parte da música veiculada era tocada ao vivo pelos conjuntos regionais, bandas, cantoras(es) e orquestras. A consolidação do samba como símbolo musical da identidade nacional foi possível graças a dinâmicas e trocas culturais amplas entre agentes e formadores de opinião de setores diversos da sociedade. A nacionalização do gênero musical está vinculada fortemente à história do rádio e à maneira como o Estado Novo (1937-1945) de Getúlio Vargas utilizou este meio de comunicação para cooptar os sambistas e promover a “integração nacional” e a “democracia racial” através dos sambas-exaltação cívicos. Nos anos 1950, lembrados na história como os “anos dourados” do governo Juscelino Kubitschek (1902-1976), surge a bossa nova, gênero que mantém a tradicional ênfase melódica da música brasileira, ao mesmo tempo em que, influenciada pelo *jazz*, utiliza harmonias mais dissonantes que as do samba tradicional. O violão torna-se mais percussivo, dialogando com arranjos orquestrais sofisticados e um tipo de emissão vocal sussurrada e *cool*, bem diferente dos maneirismos operísticos dos cantores populares da geração anterior. A bossa nova foi fruto do desejo dos artistas de classe média em “modernizar” artisticamente e tecnologicamente a música popular no Brasil, passando “da fase da agricultura para a fase da indústria”⁶¹. Na década de 1950, as rádios se tornaram uma excelente escola prática para Hermeto e, ao mesmo tempo, uma fonte importante de sustento para o músico adolescente, recém-chegado do campo. Passados mais de 50 anos, ainda hoje Hermeto encontra nas rádios oportunidades profissionais importantes, como, por exemplo, ao gravar pelo selo da rádio estatal MEC em 1999* e em 2002*.

Na década de 1960, quando é instaurada a ditadura militar (1964-1985) – e enquanto o alagoano se desdobrava trabalhando em boates, rádios e nos conjuntos instrumentais já mencionados - os programas musicais televisivos, o teatro, os Festivais da Canção e a indústria fonográfica, de olho nas novas demandas do mercado, foram ao encontro do público do circuito universitário. Surgiria, assim, a MPB, que possibilitou aos artistas de classe média alta uma articulação, ainda que provisória, entre estética, ideologia e mercado. Contudo, a explosão comercial da jovem guarda (*iê-iê-iê*), que fez sucesso entre a juventude de classe média baixa e ultrapassou a vendagem da MPB em 1965 (com o disco homônimo de Roberto Carlos)⁶² desequilibrou a balança, renunciando o brega, a música sertaneja e a música romântica das duas décadas seguintes. Neste sentido, a jovem guarda foi a vanguarda da música de massa no Brasil⁶³. Por não aderir à velha guarda do samba, à bossa nova, à MPB politizada, à vanguarda tropicalista e nem, muito menos, ao *iê-iê-iê*, Hermeto teve que buscar outros espaços comerciais para

⁶⁰ Como, por exemplo, a gravadora paulista *Som da Gente*, já mencionada, com a qual Hermeto e Grupo gravaram seis dos sete discos feitos no período 1981-1993 (um dos discos não foi lançado).

⁶¹ Tom Jobim citado por NAPOLITANO, op. cit., p. 69.

⁶² Ver NAPOLITANO, Marcos op. cit., p. 87-98.

⁶³ Ver ULHÔA, Martha Tupinambá. ‘Nova história, velhos sons: Notas para ouvir e pensar a música brasileira popular’. In: *Debates: Cadernos do programa de pós-graduação em música*. Rio de Janeiro: UNIRIO, 1997, p. 87.

sua música instrumental viajando ao exterior em 1970, com o casal de amigos músicos Airto e Flora Purim, como a entrevista abaixo citada exemplifica:

Fui aos EUA com o meu jeito de trabalhar e a vontade de mudar o hábito que obrigava os brasileiros a irem lá para aprender com os músicos norte-americanos. (...) Eu quis mostrar outra coisa que não é jazz, nem samba, nem bossa nova, pois tudo isso me cansa! (...) Sim, eu faço música e sou brasileiro. Que entendam como quiserem. (HERMETO, *Jazz Magazine*, 1984).

Como já mencionei anteriormente, nos EUA, em 1971, Hermeto grava seu primeiro disco solo. Contudo, a exemplo do que ocorrera na época dos Festivais da Canção, o músico alagoano mais uma vez estava na contramão da indústria fonográfica. De fato, a trajetória de Hermeto é oposta ao processo de formação e expansão das *majors*, isto é, os conglomerados de grandes gravadoras multinacionais, consolidados durante as décadas de 1970 e 1990⁶⁴. É prova disso a recusa de Hermeto em integrar, como tecladista, a banda *fusion* de Miles Davis na gigantesca gravadora multinacional *Sony*, preferindo, ao invés do estrelato subalterno, começar sua carreira solo como compositor, arranjador e instrumentista numa gravadora relativamente desconhecida (Buddah Records).

Em contraponto à trajetória profissional do músico instrumental alagoano, o poder das *majors* influenciou toda a indústria cultural desde meados da década de 1970, chegando ao clímax na década de 1990. Criou modas como a *disco music* e a *lambada*, lançou produtos voltados ao mercado infantil, como a apresentadora de TV, modelo e cantora (?) Xuxa, além de estilos voltados ao público jovem de classe média - como o *BRock* e o *pop* nos anos 1980 - e, finalmente, gêneros de grande consumo dirigidos ao “povão”, como o axé, o pagode, a música sertaneja e a música romântica⁶⁵. Os produtos trabalhados em conjunto pelas *majors*, jornais, rádios, filmes de cinema (*Saturday Night Fever*, *Lambada*), videocliques da MTV (“Thriller”, de Michael Jackson), programas de TV (*Xou da Xuxa*) e novelas televisivas (*Dancin’ Days*, *Pantanal*, *O Rei do gado*, etc.), tinham em comum o fato de serem dirigidos a grandes fatias do mercado. A mudança de formato, de LP para CD, e a diversidade destes produtos não escondiam, contudo, sua redundância musical. De fato, em busca do maior público consumidor possível, na trilha sonora do final do século XX “os múltiplos sons, estilos, gêneros, agentes, lugares e autores [pareciam] entoar, na realidade, uma única canção” (DIAS, 2000, p. 170).

Contudo, o movimento das gravadoras e músicos independentes nos anos 1980-1990 – período no qual Hermeto e Grupo gravaram seis discos pela gravadora paulistana independente *Som da Gente* - iniciou uma mudança gradativa no cenário dominado pelo apetite insaciável da indústria cultural transnacional. Muito criticadas devido ao preço caro do CD - cuja venda rende ao artista apenas, aproximadamente, 13% do valor

⁶⁴ As *majors* que detêm mais de dois terços do mercado mundial de discos são: EMI + Odeon = EMI (1969); Phonogram + Polydor = PolyGram (1978); Sony Corp. + CBS = Sony Music (1987); Bertelsman + Ariola + RCA = BMG-Ariola (1987); e, finalmente; Time-Warner + WEA + Toshiba + Continental = Warner Music (1991-93). A fusão da PolyGram com o grupo MCA, em 1998, deu origem a *Universal Music Group*, desde 2006 a maior gravadora do mundo. Ver DIAS, Márcia Tosta. *Os Donos da voz*. São Paulo: BoiTempo Editorial, 2000: 41-3 e ULHÔA, op. cit., 1997, p. 85.

⁶⁵ Ver ULHÔA, Martha Tupinambá de, *ibidem*, p. 80-100 e ULHÔA, ‘Música Romântica em Montes Claros’. In: REILY, Suzel Ana. *British Journal of Ethnomusicology* 9/i, 2000. p. 11-40.

unitário do produto (Dias, 2000) - as grandes gravadoras foram obrigadas a abaixar seus preços devido ao movimento das gravadoras *indie*, mas isto não impediu que, após a virada do milênio, as primeiras entrassem em vertiginosa decadência, enquanto que a Internet não pára de crescer, interligando mais de trinta milhões de brasileiros e cerca de um bilhão de pessoas no mundo. Considerando os recentes *sites*⁶⁶, *blogs*⁶⁷ e comunidades virtuais de aficionados por Hermeto no Orkut (com mais de 16.000 participantes)⁶⁸, o alagoano parece estar mais à vontade do que nunca. Ao facilitar o acesso de brasileiros e estrangeiros a diversos materiais audiovisuais e bibliográficos, a Internet vem sendo utilizada pelos usuários como uma estratégia de resistência contemporânea, possibilitando, parcialmente, furar o isolamento que as *majors* e a mídia em geral⁶⁹ impuseram aos gêneros musicais que pertencem ao campo de produção restrita, de menor vendagem e consumo, dentre os quais a música erudita, o choro e a música instrumental em geral, e a música de Hermeto Pascoal, mais especificamente.

O compositor alagoano afirmou em entrevista recente que as gravadoras nunca interferiram na escolha do repertório que seria gravado nos seus discos e que o problema, na realidade, estava na distribuição inadequada e na falta de pagamento dos direitos autorais:

[As gravadoras] ficam usando você como catálogo, só. Aí tem um Festival de *jazz* e eles põem, lá, o disco do Hermeto Pascoal. E vende, vende mais do que todo mundo. Acabou aquele Festival, eles recolhem tudo. (...) E não existe isso deles pagarem o que deviam pagar. (...) De vez em quando, eles mandam R\$100,00, e pronto. Vou falar uma coisa leve: isso que as gravadoras fazem não é nada mais, nada menos, que roubo. É roubo.. (...) As minhas músicas todo mundo pode piratear. Eu não vou nunca ser contra, porque é muito mais fácil para elas estarem no ouvido das pessoas. Música independente é essa que a gente faz. (FRANÇA, 2004, p. 14).

Realmente, por várias vezes Hermeto recomendou aos fãs que gravassem seus shows utilizando gravadores caseiros. A falta de distribuição das gravadoras é facilmente comprovada por todos aqueles que buscam, em vão, pelos discos de Hermeto Pascoal nas prateleiras das lojas e nos sites das *megastores* brasileiras. À guisa de pesquisa, durante a redação deste artigo procurei dezesseis discos gravados por Hermeto a partir de 1971*⁷⁰. Com exceção dos dois CDs lançados pelo selo da Rádio MEC (1999* e

⁶⁶ Ver: <http://www.hermetopascoal.com.br>

⁶⁷ Ver: <http://www.miscelaneavanguardiosa.blogspot.com>

⁶⁸ Ver: <http://www.orkut.com/Community.aspx?cmm=62155>

⁶⁹ As TVs educativas e a Rádio MEC representam uma exceção. Como já mencionei antes, Hermeto lançou, em 1999, no selo da MEC, o CD solo *Eu e eles*, no qual o alagoano toca todos os instrumentos, além do CD *Mundo Verde Esperança* (2002), com a nova formação da banda.

⁷⁰ Em procura feita no início de 2008, nos sites da *megastore* virtual *Submarino* e na megaloja especializada *Modern Sound*. Esta loja tinha, em estoque, três CDs de Hermeto gravados na Warner Bros, e relançados no mercado nacional em 2001, porque o dono da loja se precaveu e comprou uma quantidade relativamente grande destes três itens antes da gravadora retirá-los do mercado, em 2004. “Os discos do Hermeto sempre vendem bem!”, disse-me o dono da loja, Pedro Passos Filho.

2002*) e do CD independente de 2006*, os demais discos de Hermeto (onze itens) estão fora de catálogo no Brasil e no exterior, e os dois títulos restantes (1977* e 1987) estão disponíveis apenas se forem importados. O mercado crescente de LPs e vinis raros lucra com isso, mas é no espaço virtual da Internet que a obra do alagoano vem experimentando um autêntico renascimento. Além dos onze discos de carreira deixados fora de catálogo pelas gravadoras, os usuários da rede vêm disponibilizando várias outras gravações e registros audiovisuais inéditos⁷¹ do alagoano e dos grupos que o acompanharam. Considerando o barateamento dos custos das tecnologias de gravação, reprodução e do preço dos computadores caseiros, bem como o alcance mundial da Internet e o fato de Pascoal ser um compositor possuidor de uma obra vasta - da qual apenas uma pequena parte foi gravada comercialmente - acredito que o potencial de divulgação de sua música na Internet seja promissor.

5 - Conclusão - O lugar-comum e o 'não-lugar'

Hoje em dia entendo que a mídia não alcança o trabalho sério. E isso no mundo todo. Por isso grandes músicos se desesperam. (...) Como se o povo não estivesse gostando do que eles faziam. Eu penso justamente o contrário. (...) Estou com o povo que me quer. O povo que me quer é aquele que não está procurando saber o que vai querer. É o povo que está querendo querer. (HERMETO, 1998).

Desde as gravações dos primeiros fonogramas no Brasil, dentre os quais o samba “Pelo telefone” (1916), gestado nas rodas dos bambas da casa de Tia Ciata, até os arquivos de áudio dos bambas Hermeto Pascoal e Grupo, compartilhados pelos usuários da Internet, os músicos populares vêm negociando o seu lugar na sociedade brasileira dos séculos XX e XXI. Atravessando os ‘biombos culturais’ que ligam os cômodos de uma casa, da mesma maneira que ligam a casa à rua, a cidade ao campo, a colônia à metrópole e o local ao internacional, os artistas populares efetuaram trocas entre gêneros musicais heterogêneos, criando, assim, novos gêneros híbridos.

Nesta casa urbana de janelas abertas, as músicas das Américas se fundiram com as músicas da África e da Europa, garantindo misturas variadas. A música folclórica, o choro, o samba, a música sertaneja, a bossa nova, a jovem guarda, a MPB, a tropicália, o brega, o *BRock*, a música experimental popular de Hermeto Pascoal, etc. constituem diferentes expressões musicais de sujeitos com identidades regionais, de classe e etnias distintas. As diferenças não impedem, contudo, que os diversos moradores da casa reivindiquem sua parcela comum de *brasilidade* musical.

Apesar da diversidade musical do Brasil, apenas três gêneros: samba, bossa nova e MPB, são incluídos numa mesma linha formativa, aceita canonicamente pelos artistas, produtores, audiência e crítica como sendo a tradição principal da música popular no Brasil. À tropicália é atribuído o papel de quebra desta tradição ao introduzir elementos musicais do *pop*, do *rock*, da jovem guarda e da música erudita de vanguarda, tecendo uma paródia crítica da música brasileira ‘tradicional’. Contudo, à margem da historiografia oficial construída em torno de apenas três ou quatro gêneros musicais da região sudeste do Brasil, existem várias outras tradições musicais populares no país e, além destas, os músicos brasileiros que tocam gêneros musicais *não-brasileiros*, como, por exemplo, o *rock*, o metal, o *punk*, o *funk* e o *hip-hop*. Na realidade, a era industrial

⁷¹ Ver a lista de endereços eletrônicos no anexo, depois da bibliografia.

problematiza as categorias ‘povo’ e ‘nação’, na medida em que a indústria promove uma espécie de desterritorialização musical generalizada, através da qual as tradições musicais populares nacionais são “midiaizadas”, isto é, são “transplantadas e libertas das fronteiras de tempo e espaço” pela “interação com o sistema de comunicação de massa” (disco, rádio, TV, Internet). A transnacionalização moderna, da época do rádio e do disco, tende à mundialização contemporânea, com a TV e a Internet. Por isso, em teoria, independente das tradições musicais nacionais, qualquer estilo ou gênero pode ser massificado pelos meios de comunicação atuais e se tornar “música popular”⁷².

Assim como sua música, a personalidade de Hermeto Pascoal é complexa. No músico alagoano, o arcaico e as raízes da tradição rural nordestina se fundem com as linguagens e costumes da modernidade e da contemporaneidade⁷³. A citação do início desta conclusão, quando Hermeto afirma que não busca com sua música agradar ao povo, demonstra a personalidade aguerrida do compositor nordestino. Seu discurso de contestação frente à sociedade de consumo deve ser entendido como um gesto amplo de rebeldia e insubordinação, que ultrapassa o registro oral e abrange aspectos diversos de sua personalidade, interligados, inextricavelmente, ao sistema musical do alagoano. Assim, a personalidade, a música de Hermeto e o contexto na qual ela está inserida, são três espaços complementares que se interpenetram como ‘biombos’ conceituais, entremostrando ao observador detalhes insuspeitos, apenas vislumbrados ou mesmo invisíveis, até então. Desta maneira, a arquitetura simbólica da moradia de Hermeto Pascoal, sua localização geográfica, as origens sociais dos seus moradores, freqüentadores e visitantes, seus hábitos alimentares, suas práticas religiosas, o vestuário que utilizam, bem como a música que produzem, são aspectos vitais da análise etnomusicológica neste artigo.

A localização da casa no bairro humilde do Jabour, no subúrbio da cidade do Rio de Janeiro, bem longe da Zona sul, das praias e dos cartões postais turísticos, revelava aos visitantes nacionais e estrangeiros da casa, um outro lado do Brasil, bem diferente do oficial. Ir ao Jabour para assistir aos ensaios de Hermeto e Grupo significava reentrar no Brasil pela porta dos fundos e, desta maneira, ter acesso a tudo àquilo que parecia estar recalçado pelo complexo de inferioridade étnica e cultural da sociedade brasileira: a culinária popular, os *caboclos* indígenas, os escravos negros, a Umbanda, o catolicismo popular nordestino e o espiritismo, isto é, as coordenadas mais importantes do sistema cosmológico sincrético do alagoano, que coabitam e se fundem em seu sistema musical singular.

“Não vou fazer propaganda da fábrica de *sampler!*”, bradava Hermeto durante um *show* no Circo Voador carioca⁷⁴ na década de 1980, enquanto surrava o teclado *Ensonic* com seu sapato, irritado pela demora do teclado em carregar os cartuchos de timbres e de

⁷² Ver MALM, Krister. “*Music on the Move: Traditions and Mass Media*”, *Ethnomusicology* v. 37, no. 03 (1993), citado por Ulhôa, op. cit., 1997, p. 85 e, ainda, DIAS, op. cit.

⁷³ Escutar a música “Linguagens e costumes” (1999*), na qual Hermeto utiliza instrumentos tradicionais, como a zabumba, a flauta de bambu, os apitos e a voz, além de objetos sonoros não convencionais, como os bonecos de brinquedo, para criar uma música bastante experimental e improvisada. Escutar, também, a música “Mercosom” (1999*), um trocadilho com a palavra ‘Mercosul’.

⁷⁴ Observo que o Circo Voador foi um espaço importante para os artistas alternativos e independentes apresentarem seus trabalhos durante os anos 1980 no Rio de Janeiro. Hermeto e Grupo se apresentaram inúmeras vezes neste espaço.

sons de animais. De nada adiantou o produtor e faz-tudo Mauro Wermelinger ficar embaixo do teclado de três mil dólares, apoiando-o para que este não caísse com os golpes desferidos por Hermeto, porque, logo em seguida, o alagoano deu o golpe de misericórdia entornando um copo de cerveja no teclado, que não agüentou a surra e o banho de chopp, e acabou “fritando”... A tradição popular nordestina como uma atividade artesanal e autônoma, com base nas unidades familiares, parece explicar parcialmente a desconfiança de Hermeto com a tecnologia dos *samplers*, sintetizadores e similares, bem como a rebeldia constante frente aos donos de rádio, casas noturnas e gravadoras. Exercendo a experimentação a partir das tradições populares rurais do nordeste e como resquício da autonomia do sanfoneiro agricultor que não se enquadra como músico empregado, Hermeto recusa ser mão-de-obra fácil para a indústria cultural. Por isso, ele não se tornou tecladista de Miles Davis na gravadora transnacional *Sony*⁷⁵. Da mesma forma, ele retoma a tradição de fazer música em família, opondo ao anonimato da mão-de-obra empregada pela indústria a formação de uma comunidade constituída através dos laços de vizinhança e parentesco com os músicos do Grupo na casa no Jabour, de 1981 a 1993⁷⁶. Assim nasceu a *Família* Hermeto Pascoal, comunidade que depois seria ampliada simbolicamente pelo músico alagoano, passando a incluir todos os seres humanos do planeta através do *Calendário do som*.

O visual *pop* é outra característica da personalidade rebelde e dissonante de Hermeto que não deve ser menosprezada. As camisas multicoloridas, os chapéus e os longos cabelos brancos do músico albino parecem remeter à contracultura e aos *hippies* dos anos 1970, quando Hermeto esteve nos EUA, no auge do psicodelismo, do *free jazz* e da música experimental erudita. Observo que, pouco antes de sua viagem aos EUA, na época do *Quarteto Novo* e sob a patrulha ideológica do nacionalista Geraldo Vandré, Hermeto trajava terno e gravata e mantinha o cabelo bem curto. Seu “novo” visual ‘anos 1970’, somado a outros fatores incomuns - como, por exemplo, a utilização musical de sons de animais e de objetos sonoros não convencionais - contribuíram para a formação de uma imagem pública “exótica” que, se de um lado, lhe conferiu fama, de outro, o tornou alvo permanente de críticas de músicos ortodoxos. Entretanto, para confundir as categorias ainda mais e chocar os puristas eruditos e populares, o mesmo músico irreverente que fez duetos improvisados com porcos, cachorros, galinhas, pássaros e cigarras, transita livremente entre o quintal e a sala de concertos, fundindo a embolada com a música erudita nas composições para orquestras sinfônicas, *big bands*, grupos instrumentais e conjuntos de câmara do Brasil e do exterior⁷⁷.

É interessante observar também que a denominação *Música universal*, com a qual Hermeto define seu sistema musical é, ironicamente, o nome da maior gravadora do planeta, a *major Universal Music Corporation*. Acredito que jamais o conceito de “universalidade” possuiu significados tão opostos. A posição de Hermeto Pascoal no

⁷⁵ Escutar a música “Capelinha & Lembranças – dedicada ao irmão de som Miles Davis”, (1999*), na qual Hermeto se alterna tocando o naipe de *flugel horn* e o piano acústico, além de usar a voz cantando na panela d’água.

⁷⁶ Agradeço à Prof. Dra. Elizabeth Travassos pela comunicação pessoal importante relacionando as tradições rurais e o experimentalismo em Hermeto Pascoal.

⁷⁷ Ver o site oficial de Hermeto com trechos de músicas compostas pelo alagoano para formações instrumentais variadas, além dos vídeos postados no *YouTube* e os arquivos disponibilizados no blog <http://www.miscelaneavanguardiosa.blogspot.com>. Ver a listagem de endereços eletrônicos em anexo.

cenário da indústria cultural contemporânea ilustra, de maneira dramática, a oposição deflagrada entre, de um lado, “arte” e “qualidade” - categorias relacionadas ao campo musical de produção restrita, onde, dentre outros gêneros, a *Música universal* de Hermeto está incluída - e, de outro lado, “dinheiro” e “quantidade” - categorias relacionadas, por sua vez, ao campo musical da grande produção, onde a *major Universal Music* ocupa a liderança.

O último disco de Hermeto com o Grupo que o acompanhou de 1981 a 1993 – formado por Itiberê Zwarg, Jovino Santos Neto, Antônio Santana, Márcio Bahia e Carlos Malta - o CD *Festa dos deuses* (1992), gravado na *PolyGram* (atualmente *Universal Music*), exemplifica bem o embate entre Hermeto e as *majors*. Vinte anos após ter recusado o convite para se tornar tecladista da banda de Miles Davis na gravadora *Sony*, doze anos após ter encerrado seu contrato na *Warner Bros.* gravando o LP *Cérebro Magnético* (1980), e depois dos seis discos gravados na independente *Som da Gente*, Hermeto via na oportunidade de gravar pela *PolyGram* uma chance dele e dos “meninos do Grupo” obterem algum retorno, depois de um longo jejum financeiro. Em seu sonho, o músico alimentava o desejo de comprar, com a receita da venda do novo CD, um ônibus-palco que o pudesse levar pelo Brasil afora apresentando *shows* com o Grupo. Contudo, o sonho mambembe de Hermeto não se concretizou, nem tampouco a expectativa do Grupo. A gravadora atrasou a entrega do CD e, como consequência, a turnê européia de lançamento do disco - realizada entre setembro e novembro de 1992 - ocorreu sem o produto estar à venda. Como mais uma prova de desinteresse pelo novo contratado, a *PolyGram* também não divulgou o show oficial de lançamento do CD na Sala Cecília Meireles/RJ⁷⁸, nem disponibilizou os CDs para serem vendidos na Sala, durante o evento⁷⁹. Esta foi a gota d’água. Sentindo-se boicotado, Hermeto não conteve a irritação durante o *show* e, logo após, rompeu o contrato com a poderosa gravadora transnacional *PolyGram*. Dessa maneira, alguns meses depois destes incidentes e sem perspectivas de sobrevivência financeira, esta formação do Grupo se desfez. Após doze anos de convivência e muita música, a *Festa dos deuses* da *Família Hermeto Pascoal* chegou ao fim.

Afirmo antes que a trajetória profissional do compositor alagoano na segunda metade do século XX era algo ‘utópica’. A palavra ‘utopia’ pode ser definida como “não-lugar” ou “lugar que não existe” e é empregada normalmente no sentido de uma busca por um mundo ‘idealizado’ e ‘fantasioso’, diferente do ‘mundo real’. Em sua utopia, Hermeto recusa o ‘mundo real’, “profano”, e luta para manter intacta a autenticidade singular de sua *Música universal*, “sagrada”, mesmo na arena comercial da indústria cultural contemporânea, onde a música perde sua “aura” artística para tornar-se mercadoria. Disputando um espaço no cenário da música instrumental popular, que inclui ainda o choro, o frevo e o *jazz*, e afastado da tradição nacional-popular construída ao redor do samba, da bossa nova e da MPB, bem como da vanguarda tropicalista, o compositor arranjador e multi-instrumentista experimental Hermeto Pascoal, não ocupa um lugar-comum na música popular no Brasil. Entretanto, driblando as gravadoras transnacionais e as *majors* através de uma surpreendente estratégia de resistência cultural, o *bruxo* foi incorporado pela pós-modernidade, atravessou o ritual de renovação e reencontrou seu

⁷⁸ Observo que a Sala Cecília Meireles é um espaço tradicional da música erudita no Rio de Janeiro, que eventualmente recebe artistas populares do choro e da música instrumental. Hermeto e Grupo não se apresentavam freqüentemente neste espaço.

⁷⁹ Segundo o relato de Hermeto Pascoal em 04/10/1998 e de Mauro Brandão Wermelinger e Jovino Santos Neto em fevereiro de 2008. Ver bibliografia/entrevistas.

público num ‘outro mundo’, no espaço virtual da Internet. Quem sabe, dessa maneira, aquele que é considerado por muitos como o maior músico instrumental brasileiro vivo, possa sentir-se, finalmente, em casa.

A Arquitetura Simbólica da Casa da *Família* Hermeto Pascoal

1º andar	2º andar	O espaço externo à casa
Menor visibilidade/Silêncio	Maior visibilidade/Som	Visível através das janelas do 2º andar
Hermeto Pascoal	O Grupo	A vizinhança
“Fundos da casa”/ “terreiro”	“Sala de visitas”/ “rua”	Sala de concerto/ “rua”
Compositor	Intérprete/Arranjador	O público, a sociedade
O regional / o universal	O nacional	O internacional
Rural (classe baixa)/ Zona oeste	Urbano (classe média)/ Zona sul	Urbano (elites)
“Natural”	“Convencional”	“A Natureza é o Cotidiano”
Modal e Atonal	Tonal	Fusão
Olho D’água da Canoa (Alagoas, 1936-1950)	Recife, Caruaru, São Paulo e Rio de Janeiro (1950-1970)	E.U.A, Suíça, França, Alemanha, etc. (1971 - ...)
Sanfoneiro autônomo	Intérprete contratado e arranjador	Compositor contratado e, depois, independente
Forró e bailes de casamento/ Rádio/ Disco	Bares/ <i>Night clubs</i> / Shows/ LP / TV/ multinacionais	<i>Majors</i> , independentes/ CD/ DVD/ Internet/ ‘pirataria’
Música indígena e afro-brasileira, Folclore: coco, embolada, forró, benditos, incelenças, maracatu, etc.	Popular – samba, choro, baião, frevo, orquestras de rádio, regionais, bossa nova, <i>jazz</i> , <i>big bands</i> , <i>Quarteto Novo</i> , MPB, tropicália	Internacional - O <i>jazz</i> e o <i>free jazz</i> norte-americanos, a música erudita de vanguarda e a música experimental, Airto e Flora Purim.
Sanfona <i>pé-de-bode</i> , flauta de mamona, carrilhão de ferrinhos percutidos, percussão	Piano, contrabaixo, flauta, sax, violão, sanfona, bombardino, percussão, teclados eletrônicos (DX-7, piano <i>Fender rhodes</i>), etc.	Orquestra e <i>big band</i> no primeiro disco autoral de 1971 (1972?), <i>Hermeto Pascoal: Brazilian Adventure</i>
Papagaio Floriano, pássaros, cachorros Princesa, <i>Spock</i> , Bolão, a	Instrumentos convencionais tocados de forma não convencional, objetos	Orquestra de garrafas afinadas no primeiro disco autoral, sons de animais,

música da fala (“música da aura”), objetos sonoros não convencionais	sonoros não convencionais (panelas, tamancos etc) e percussivos	objetos sonoros, “música da aura”
A cozinha <i>guardada</i> por Dona Ilza e a família formada pelo casal e os seis filhos	A <i>Família</i> Hermeto Pascoal. Os “meninos” do Grupo e o produtor e faz-tudo Mauro Brandão Wermelinger	Os músicos estrangeiros com os quais Hermeto tocou (Miles Davis), e os visitantes nacionais e internacionais
“Devoção” (“aura”)	Arena comercial	“Ambição” (mercadoria)
O oculto - O espaço sagrado, catolicismo popular, religiões afro-brasileiras e espiritismo. Os santos cristãos e os espíritos de músicos falecidos, as entidades da Umbanda, as mensagens do “Dom”, a <i>Música universal</i>	O visível, o catolicismo oficial, a sociedade brasileira, o sistema capitalista, as gravadoras multinacionais	O espaço profano, a indústria cultural transnacional, a <i>Universal Music Corporation</i>
“Missa dos Escravos”*, “Forró alagoano”*, “Papagaio alegre”, “Ilza na feijoada”, “Aula de natação”, <i>Calendário do som</i> *	“Chorinho para ele”*, “Briguinha de músicos malucos”, “Frevo em Maceió”, “Carinhoso”*, “Mestre Radamés”	“Zurich”, “Montreux”*, “Arapuá”, “Suite Mundo Grande”, “Sinfonia em quadrinhos”, “Sinfonia do Alto da Ribeira”
A feijoada de Dona Ilza, aos sábados, reunia toda a <i>Família</i> .		

Referências Bibliográficas

- ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1928, [2006], 5ª edição.
- ANDRADE, Oswald de. O manifesto antropófago. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. 3ª ed. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976.
- ARAÚJO, Paulo César de. *Eu não sou cachorro não*. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- _____. *Roberto Carlos, em detalhes*. São Paulo: Editora Planeta, 2006.
- BECKER, Howard. “Mundos artísticos e tipos sociais”. In: VELHO, Gilberto (org.). *Arte e sociedade – ensaios de sociologia da arte*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1977, p. 9-25.
- CALADO, Carlos. *O Jazz como espetáculo*. São Paulo, Perspectiva. 1990, p. 121-2.
- _____. *Tropicália: a história de uma revolução musical*. São Paulo, Editora 34, 1997, p. 106-13.

- CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1993.
- CAZES, Henrique. *Choro, do quintal ao Municipal*. São Paulo: Edit. 34, 1998.
- COSTA-LIMA NETO, Luiz. *A música experimental de Hermeto Pascoal e Grupo (1981-1993): concepção e linguagem*. Dissertação de mestrado, UNIRIO, 1999.
- _____. 'The experimental music of Hermeto Pascoal e Grupo (1981-1993): a musical system in the making'. In: REILY, Suzel Ana. *British Journal of Ethnomusicology*, 9/i, "Brazilian Musics, Brazilian identities". Inglaterra: British Forum for Ethnomusicology 2000, p. 119-142.
- CYNTRÃO, Sylvia Helena (org.). *A forma da festa, Tropicalismo: a explosão e seus estilhaços*. Brasília, Editora UNB, 2000.
- DAPIEVE, Arthur. *BRock: o rock brasileiro dos anos 80*. São Paulo: Editora 34, 2000 (5ª edição), [1995], p. 55.
- DIAS, Márcia Tosta. *Os donos da voz: Indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2000, p. 41-3.
- FAVARETTO, Celso. *Tropicália, alegoria, alegria*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996, p. 106.
- FRANÇA, Inácio. "Hermeto Brasileiro Universal". *Revista Continente*, agosto de 2004, p. 8-17.
- GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 1989, p. 13-41.
- GOLÇALVES, Mário e EDUARDO, Carlos. "Vivendo música". Rio de Janeiro: *Revista Backstage*. 1998, 39: 46-57.
- GRAHAM, Laura R.. *Performing Dreams: Discourses of Immortality Among the Xavante of Central Brazil*. EUA: University of Texas Press, 1995.
- MARCONDES, Marcos Antônio et alli. *Enciclopédia da música Brasileira, erudita, folclórica e popular*. São Paulo: PubliFolha, 1998, p. 606-607.
- NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das idéias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007: 18, 69, 87-98, 114-29.
- NUNES, Santuza Cambraia. *O violão azul*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998, 1ª edição.
- NYMAN, Michael. *Experimental music: Cage and beyond*. London: Studio Vista, 1974.
- PASCOAL, Hermeto. . *Zabumbê-bum-á*. Encarte do CD. Brasil: Warner [1979], 2001, CD WEA 092741436-2.
- _____. *Revista Jazz Magazine*, 1984.
- _____. *Revista Backstage, Áudio/Música/Instrumentos*. Rio de Janeiro: H. Sheldon de Mkt., no. 39, fev. 1998, p. 46-59.
- _____. *Jornal do Brasil*. "As máximas do mago", 19/05/1998.

- _____. *O Calendário do som*. São Paulo: Itáu Cultural / Editora Senac, 2000, p. 16-9.
- REILY, Suzel Ana. 'Macunaima's music: National Identity and Ethnomusicological Research in Brazil' In: STOKES, Martin (edit.). *Ethnicity, Identity and Music, the musical construction of place*. Oxford: Berg Publishers, 1994, p. 71-96.
- _____. 'Introduction', *British Journal of Ethnomusicology*, 9/i, "Brazilian Musics, Brazilian identities". *British Journal of Ethnomusicology* 9/i. Inglaterra: British Forum for Ethnomusicology, 2000, p. 1-10.
- _____. *Voices of the Magi: Enchanted Journeys in Southeast Brazil*. Chicago: University of Chicago Press, Ltd, 2002, p. 11-17.
- RODRIGUES, Macedo. "Uma música por dia". Rio de Janeiro: *O Globo*, 1990, pg. 03.
- SANDRONI, Carlos. *O Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 2001.
- SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Editora Mauad, 2007, 2ª. Edição, [1979], p. 9-18.
- SQUEFF, Enio, WISNIK, Jose Miguel. *O Nacional e o Popular na Cultura brasileira*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982.
- STROUD, Sean James. *Disco é cultura: MPB and the defense of Tradition in Brazilian Popular Music*. Tese de Doutorado. London: King's College, University of London, 2005.
- TRAVASSOS, Elizabeth. Comunicação pessoal.
- _____. *Modernismo e música brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000, p. 08.
- _____. "O avião brasileiro: a análise de uma embolada". In: TRAVASSOS, Elizabeth, MATOS, Cláudia Neiva de, e MEDEIROS, Fernanda Teixeira de. *Ao encontro da palavra cantada, poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001, p. 89-103.
- TREECE, David. *Journal of Latin American Studies* no. 35 (reviews). Londres: King's College, 2003, p. 207-13.
- ULHÔA, Martha Tupinambá de. "Nova história, velhos sons. Notas para ouvir e pensar a música brasileira popular". In: *Debates: Cadernos do Programa de Pós-Graduação em música*. UNIRIO. Rio de Janeiro: 1997, p. 80-100.
- _____. "Música romântica in Montes Claros: inter-gender relations in Brazilian popular song." In: REILY, Suzel Ana, (org.). *British Journal of Ethnomusicology* 9/i. Inglaterra: British Forum for Ethnomusicology, 2000, p. 11-40.
- ULLOA, Alejandro. *Pagode, a festa do samba no Rio de Janeiro e nas Américas*. Rio de Janeiro: MultiMais Editorial, 1998.
- VIANNA, Hermano. *O Mundo funk carioca*. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 1988.
- _____. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 1995.
- WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 209-211.

Entrevistas

Carlos Malta, 26/03/1998

Hermeto Pascoal, 10/11/1997 e 04/10/1998

Itiberê Zwarg, 04/10/1998

Jovino Santos Neto, 10/06/1997, 18/08/1998, 17/02/2008 e 25/02/2008a

Márcio Bahia, 12/02/1998 e 02/10/1998

Mauro Brandão Wermelinger, 24/01/2008 e 17/02/2008a.

Discografia citada no artigo

Beatles. *Sgt. Peppers Lonely Hearts Club Band*. EMI (1967).

Quarteto Novo. CD EMI, EMIBR 827 497-2, [1967].

Natural Feelings. Com Airto e Flora Purim, Buddah Records, 1970.

Seeds on the ground. Com Airto e Flora Purim, One way Records, 1971.

Hermeto Pascoal: Brazilian Adventure. CD. Muse Records [Cobblestone/Buddah Records], MCD 6006, [1971 ou 1972].

A música livre de Hermeto Pascoal. LP PolyGram, PLG BR 8246211, 1973.

Slaves Mass. Warner Bros. CD 73752-2, 1977 [2004].

Zabumbê-bum-á. CD WEA Brasil, 1978.

Hermeto Pascoal ao vivo em Montreux CD. WEA Brasil, 092741435-2, [1979]

Cérebro magnético. WEA 092741434-2, [1980].

Hermeto Pascoal e Grupo. CD. Som da Gente.SDG 010/92, 1982

Lagoa da Canoa – Município de Arapiraca. CD. Som da Gente, SDG 011/92, 1984

Brasil Universo. CD. Som da Gente, SDG 012/93, 1985.

Só não toca quem não quer. CD. Som da Gente. SDG 001/87, 1987.

Por diferentes caminhos. Som da Gente, 1989.

Mundo Verde Esperança. Não lançado, 1989.

Festa dos Deuses. CD. PolyGram, PLGBR 510 407-2, 1992.

Eu e eles. CD. Selo Rádio MEC, 1999.

Mundo Verde Esperança. CD. Selo Rádio MEC, 2002.

Chimarrão com rapadura. CD independente, 2006.

Itiberê Orquestra Família. *Calendário do Som*. CD duplo. Gravadora Maritaca, 2005.

DVD

KAURISMAKI, Mika. *Brasileirinho: grandes encontros do choro contemporâneo*. DVD, Rob digital/Studio Uno.

Endereços eletrônicos

<http://www.hermetopascoal.com.br>

<http://www.miscelaneavanguardiosa.blogspot.com>

<http://br.youtube.com/watch?v=pnHs057-aqQ>

<http://br.youtube.com/watch?v=2GWO1hW8CIc&feature=related>

http://br.youtube.com/watch?v=NQ_BiscK9ZE&feature=related

<http://br.youtube.com/watch?v=SrgveUpwCnM&feature=related>

<http://br.youtube.com/watch?v=lqKMEdCPons&feature=related>

<http://br.youtube.com/watch?v=Y10Ewgcqky8&feature=related>

http://br.youtube.com/watch?v=W821bgUU_mY&feature=related

<http://br.youtube.com/watch?v=EPEea11HfTg&feature=related>

<http://br.youtube.com/watch?v=isIUdaxrbdM&feature=related>

<http://br.youtube.com/watch?v=lWixiKYWv1A>

<http://br.youtube.com/watch?v=Le-4C2TqP6k&feature=related>

<http://br.youtube.com/watch?v=8p8C0AfFSQ0&feature=related>

<http://www.camara.gov.br/internet/TVcamara/default.asp?selecao=MAT&velocidade=100k&Materia=48715>

<http://www.camara.gov.br/internet/TVcamara/default.asp?selecao=MAT&velocidade=100k&Materia=48949>

<http://www.camara.gov.br/internet/TVcamara/default.asp?selecao=MAT&velocidade=100k&Materia=48950>

<http://www.orkut.com/CommMsgs.aspx?cmm=10980&tid=2489510022838154349&kw=entrevista>

<http://alltribes.blogspot.com/search/label/HERMETO%20PASCOAL>

<http://www.allmusic.com>

<http://www.memoriamusical.com.br>

<http://www.abracadabra-br.blogspot.com>

<http://www.dicionariompb.com.br>

<http://www.museuvillalobos.org.br/villalob/biografi/villaeua/index.htm>

<http://www.modernsound.com.br/default2.asp>

<http://www.Submarino.com.br>

<http://www.frevo.pe.gov.br/arranjadores.htm>