

O cantor Hermeto Pascoal: os instrumentos da voz

Luiz Costa-Lima Neto (UNIRIO, Rio de Janeiro)

lclneto@yahoo.com.br

Resumo: Artigo sobre a utilização da voz na música do compositor Hermeto Pascoal, seja cantando, falando, gritando, sussurrando, rezando, tossindo, gargalhando, assobiando, produzindo sons guturais, sozinha ou simultaneamente com instrumentos de sopro, de teclas, com objetos sonoros não convencionais ou, ainda, de outras formas. Ao contemplar a produção vocal na obra e na vida de Hermeto Pascoal, de maneira abrangente, pretendo mostrar uma faceta pouco conhecida do versátil compositor alagoano, além de revelar que a sua música e a sua personalidade partilham uma mesma ética, da qual a voz é instrumento.

Palavras-chave: etnomusicologia; Hermeto Pascoal; música popular brasileira; voz; música instrumental.

The singer Hermeto Pascoal: the voice's instruments

Abstract: Article about Brazilian composer Hermeto Pascoal's utilization of his voice in his music, whether singing, talking, shouting, whispering, praying, coughing, laughing, whistling, producing guttural sounds, alone or simultaneously with wind instruments, keyboards, non-conventional sound objects or even other forms. In considering the use of the voice in the work and life of Hermeto Pascoal, in a comprehensive way, I am seeking to show a lesser known facet of the versatile composer from Northeastern Brazil, as well as revealing that his music and his personality share the same ethics, in which the voice is the instrument.

Keywords: ethnomusicology; Hermeto Pascoal; Brazilian popular music; voice; instrumental music.

1- Introdução

Eu me inspiro mais nas outras coisas para fazer música. Eu não es-
cutei música para compor. Não. Eu me inspiro mais na pintura, no
timbre de uma voz. (...) O cantar das pessoas, na minha concepção,
o cantar de cada um de nós, é o que chamamos de fala. Assim
como os pássaros, nós somos pássaros também (PASCOAL, 1997).

Hermeto Pascoal (nascido em 22 de junho de 1936, no Olho D'água da Canoa, Alagoas) é conhecido no Brasil e no exterior como um músico multi-instrumentista, arranjador e compositor. Entretanto, em aproximadamente 60% das músicas gravadas em 13 discos autorais lançados a partir de 1972,¹ ao invés de limitar-se a utilizar somente instrumentos como piano, teclados eletrônicos, flauta, sax, contrabaixo, bateria, etc. – além de instrumentos não convencionais –, Hermeto Pascoal também utiliza a voz, mesmo não sendo ele, oficialmente, um cantor, nem um compositor de canções. Além disso, em seus discos autorais Hermeto sempre contou com a participação de cantoras como Flora Purim, Zabelê, Jane Duboc e Luciana Souza e, culminando o longo "namoro musical" com o canto, o compositor se casou com a cantora gaúcha Aline Morena, sua atual companheira.

Na citação utilizada como epígrafe deste artigo Hermeto Pascoal relata que, desde quando ele era criança, a voz foi algo que o motivou "para fazer música". Depois, ao longo de sua carreira profissional, a voz se tornaria um instrumento tão importante quanto os sopros, as cordas, os teclados e a percussão. De fato, ela parece integrar, com os demais instrumentos, um *continuum* indivisível que perpassa o território sonoro da *Música Universal*, conforme Hermeto Pascoal designa a sua música inovadora, que problematiza a separação entre os pólos popular/erudito e nacional/internacional. A quantidade numerosa de composições gravadas onde a voz se faz presente na obra do alagoano demonstra sua importância, mas, apesar disso, este não foi, até então, um tema devidamente contemplado nos estudos acadêmicos. Ao invés disso, Hermeto vem sendo considerado apenas como um compositor "multi-

instrumentista" vinculado às tradições da música instrumental popular, presente em gêneros e estilos, como, por exemplo, o *choro*, o *frevo*, o *forró*, as *bandas de pífano* ou o *jazz*. Entretanto, se Hermeto Pascoal está, de fato, relacionado a estes e a outros gêneros musicais importantes, por outro lado, ele os ultrapassa através da utilização de fontes sonoras que, convencionalmente, não são consideradas "música", como a voz falada, por exemplo. Esclarecerei melhor meu argumento a seguir.

Ainda na epígrafe do presente artigo Hermeto Pascoal afirma que, em sua concepção, o "cantar das pessoas é a fala". Não se trata de uma metáfora. Hermeto realmente escuta as falas das pessoas como se fossem melodias cantadas. Esta percepção ampliada e precocemente experimental surgiu na infância do músico, tendo-lhe causado, inclusive, alguns problemas junto aos familiares que não compreendiam porque o menino insistia em dizer que essa ou aquela pessoa estava cantando enquanto falava. Sua própria mãe o chamava de aluado ("lunático") devido à insistência incomum do garoto e, desta maneira, Hermeto Pascoal chegou a acreditar que tinha algum problema auditivo. Décadas se passaram e somente a partir de seu LP autoral, lançado em 1984, intitulado *Lagoa da Canoa*, Município de Arapiraca, o compositor decidiu se libertar dos fantasmas que o assombravam desde a infância. Começou, então, a gravar em disco as melodias da fala, que só ele parecia escutar, denominando-as *músicas da aura*.² Nelas, as melodias da fala são reproduzidas, nota por nota, nos teclados e, depois, são harmonizadas e arranjadas para outros instrumentos. Desta maneira, ele provava para si mesmo e para os outros que não era "aluado" e nem tinha problemas auditivos. Pelo contrário, Hermeto é dotado de ouvido absoluto e de uma escuta ampliada através da qual tudo parece se tornar música.

A fala humana forneceu para ele os rudimentos de sua *Música Universal* ao lhe ensinar as primeiras melodias – atonais e ritmicamente assimétricas. A fala se tornaria, através da *música da aura*, uma estrela de primeira grandeza em sua música, demonstrando a maneira paradoxal como o compositor alagoano exerce a experimentação através dos sons cotidianos e daquilo que é mais prosaico. Como Hermeto Pascoal afirmou: "A natureza é o cotidiano (...) é tudo o que você vê pela frente". Ela inclui não apenas os animais e as matas, mas "pode estar também num carro na Avenida Brasil, na hora do *rush*, durante uma tempestade" (PASCOAL, entrevista com Gonçalves e Eduardo, 1998:48). E, complementando a afirmação anterior: "Eu sou o oposto de muitas escolas. Muitas pessoas pensam que Dó, Mi, Sol, Dó é natural, mas não é; é apenas o convencional (...). O atonal é a coisa mais natural que existe" (PASCOAL, entrevista com o autor, 1999). Desta forma, Hermeto Pascoal cria uma dicotomia entre, de um lado, o "natural" (as sonoridades universais e atonais da fala, da natureza, dos sons dos animais e dos objetos cotidianos, rurais ou urbanos) e, de outro lado, o "convencional" (o canto e os demais instrumentos, os gêneros e estilos modais e tonais, regionais, nacionais ou internacionais).

Através do "natural", Hermeto ultrapassa o "convencional", mas sem negá-lo. Como demonstrei em outro estudo (COSTA-LIMA NETO, 1999), *para chegar ao atonalismo, ruidismo, aleatorismo e outros "ismos" Hermeto Pascoal não frequentou escolas de música nem dependeu da música europeia de concerto, do jazz norte-americano ou de qualquer outro gênero musical. Ao invés disso, desde a sua infância no Nordeste, ele escutou atentamente o que estava a sua volta, na natureza e no cotidiano, e utilizou aquelas sonoridades em sua música. Ao fundir o "natural atonal" e o "convencional modal e tonal" ele cria a sua Música Universal.*

Embora na citação utilizada como epígrafe Hermeto esteja se referindo ao papel fundamental que a musicalidade da fala teve na gênese de sua *Música Universal*, acredito que a partir de seu relato podemos depreender uma interpretação adicional: se "o cantar das pessoas é o que chamamos de fala", a *música* abrangeria tanto o som, como, também, a palavra e os sentidos por ela enunciados. Desta forma, a análise etnomusicológica realizada neste artigo contemplará não apenas o canto, os demais instrumentos e os elementos da sintaxe musical (timbre, textura, ritmo, harmonia, etc.), como também as letras, narrações e os títulos das composições de Hermeto Pascoal. Estes dados serão complementados pelas entrevistas realizadas com membros de sua família, na região de Lagoa da Canoa, onde estive em 2008. A partir destas entrevistas relacionarei a vida e a obra de Hermeto Pascoal a certos personagens no imaginário popular do Nordeste, como Zumbi dos Palmares, Lampião e Antônio Conselheiro.

Som musical e discurso, palavra cantada e palavra falada podem ser considerados como instrumentos da voz. É o que pretendo realizar neste trabalho.³

2- O cantor Hermeto Pascoal

Em quatro das nove faixas do primeiro disco autoral lançado em 1972 (Buddah Records), nos EUA, intitulado simplesmente *Hermeto*,⁴ a voz é utilizada pelo compositor alagoano, pela cantora Googie e pelo casal Flora Purim e Airto Moreira. O experimentalismo musical já transparece na peça *Velório*, composição que exemplifica a importância da voz e dos objetos sonoros não convencionais na música de Hermeto Pascoal. Nesta composição, as vozes de Hermeto, Flora e Airto são ouvidas logo na seção inicial (00:14 – 01:11) e imitam a paisagem sonora dos enterros na terra natal de Hermeto ao simular rezas-de-defunto⁵ entreouvidas em meio a sussurros e murmúrios aleatórios. As vozes são antecedidas e sucedidas por uma orquestra dissonante e atonal constituída por 36 garrafas (00:02 – 01:40). As notas e ritmos foram escritos por Hermeto em partitura e, depois, as partes foram interpretadas por *jazzmen* de renome, tais como Joe Farrel, Hubert Laws, Ron Carter e Thad Jones, um pouco surpresos com seus novos instrumentos de sopro.

Os objetos sonoros não convencionais foram os primeiros instrumentos de Hermeto Pascoal no Olho D'água da Canoa, onde o músico nasceu – um local praticamen-

te inabitado, cercado por todos os lados pela natureza. Lá, o garoto albino se divertia tocando em duo com os pássaros utilizando flautas feitas por ele mesmo com folhas de mamona, ou compunha suas primeiras peças percutindo um carrilhão artesanal de ferrinhos roubados do monturo (lixo) de seu avô ferreiro, apelidado Sena da Bolacha.⁶ As melodias da voz, os sons dos pássaros e de outros animais, assim como os sons inarmônicos de objetos musicais não convencionais, como o carrilhão de ferros, constituíram a "triade" paradigmática experimental da música de Hermeto Pascoal. Dessa maneira, enquanto que o som das garrafas da peça *Velório* parecia estar relacionado às flautas artesanais e ao carrilhão, as vozes imitando as rezas-de-defunto, por sua vez, estavam associadas às melodias da fala que hoje integram as *músicas da aura*.

Um esclarecimento terminológico. Na série harmônica, presente na maioria dos instrumentos melódicos e harmônicos da orquestra, com exceção de alguns instrumentos de percussão, as frequências parciais mantêm com a frequência fundamental uma distância "igual à multiplicação desta [fundamental] por um número inteiro" (CAESAR⁷). Nos sons inarmônicos dos sinos, carrilhões, gongos e outros objetos metálicos, por sua vez, "as parciais estão em relação não-harmônica, isto é, em uma relação matematicamente não inteira com a frequência mais grave" (idem). O resultado psico-acústico é que o som inarmônico é percebido sem uma altura definida; há uma distorção na afinação. No que diz respeito aos sons produzidos pela voz, é interessante observar que as vogais têm parciais harmônicos, mas as consoantes têm características espectrais "muito mais complexas, porque apresentam pequenos aglomerados de ruído" (idem). Hermeto Pascoal revelou em entrevista comigo (1999) que os sons dos ferros percutidos serviram como modelo para que ele, quando criança, descobrisse acordes atonais e dissonantes na sanfona de oito-baixos, popularmente denominada pé de bode. Ilustrando a influência dos sons inarmônicos em sua *Música Universal*, a composição intitulada *Cores* (1982), por exemplo, apresenta acordes tocados por dois pianos, cujas notas correspondem aproximadamente aos parciais de uma placa de ferro percutida.

A transcrição destes parciais para os pianos foi possível graças à percepção ampliada de Hermeto Pascoal. Acima dos "acordes inarmônicos", Hermeto Pascoal acrescentou o silvo agudo de uma cigarra, cantando, destemperada.⁸

Após a introdução atonal da música *Velório*, em seguida, de maneira algo irônica, as vozes de Hermeto, Airto e Flora passam a entoar *glissandi* "fantasmagóricos" em "u" e "a" (01:22 – 01:42), sucedidos pelo solo estridente do *safo* (ou *sapho*), um instrumento de cordas, fabricado no Japão, o qual, segundo Hermeto Pascoal (citado por CABRAL, 2000), é uma "mistura de berimbau com máquina de escrever". A ironia com que Hermeto e os músicos parecem emitir os *glissandi* merecem um comentário à parte, pois demonstram, a meu ver, a forma irreverente

através da qual o alagoano lida com a tradição, como a declaração a seguir esclarece:

Aqui [no Brasil] estão sendo feitas as coisas mais novas e mais importantes, enquanto lá fora todos estão esgotados. (...) Mas isso não quer dizer que eu vou sair brandindo as raízes ou fazendo afirmação de nacionalismo musical. Folclore? O que é isso? Pra mim só existe música. Ela é universal e está acima de rótulos ou marcas. Eu nunca digo que sou um "músico brasileiro", mas um brasileiro que faz música. Porque, como músico, sou universal. (PASCOAL, entrevista com Ezequiel Neves, 1975)

As tradições musicais regionais ou "folclóricas" não são, para Hermeto, algo a ser preservado visando à perpetuação de uma suposta "autenticidade" das "verdadeiras raízes" nacionais. Antes, o músico alagoano recorre à tradição para, a partir dela, exercer a experimentação. Em sua obra, muitas vezes a modernidade parece emergir das tradições populares, especialmente da música nordestina, e vice-versa, num *continuum* sem rupturas, como exemplifica a peça *Velório*.

Sucedendo a seção inicial atonal ocorre a segunda seção, a mais longa da peça, na qual Hermeto Pascoal se alterna improvisando no *safo* (01:42 – 03:29), na flauta transversal em Dó (03:29 – 04:54), e no piano (04:54 – 05:42), utilizando os modos Dórico (*safo* e flauta) e Mixolídio (piano). A orquestra é introduzida na terceira seção, primeiro com os metais da *big band*, depois com as cordas e, em seguida, com o tutti, sempre tendo a "cozinha"⁹ ao fundo (05:43 – 07:32). Após o clímax orquestral, atonal, a peça chega a quarta e última seção, novamente no modo Dórico. O piano solo utiliza a textura bordão, como as cordas graves da viola de um *repente nordestino* (07:34), enquanto Hermeto Pascoal improvisa na flauta transversal baixo (08:00 – 08:32).

A sucessão de seções musicais contrastantes presentes nesta composição sugere uma rapsódia ou, ainda, uma suíte, denominação que o próprio Hermeto adota para intitular suas composições mais extensas, com várias partes ou seções. Talvez a forma suíte ocorra na música de Hermeto Pascoal porque o músico, quando garoto, tocava sanfona de oito baixos, pandeiro e triângulo em feiras, forrós, festas e bailes em Lagoa da Canoa, em Palmeira dos Índios e em povoados próximos.¹⁰ Nestes bailes, as danças contrastantes eram encadeadas livremente, de acordo com a vontade dos dançarinos. Quanto à forma livre denominada rapsódia, acredito que outra explicação faz-se necessária. O próprio Hermeto Pascoal parece fornecê-la: "Todas as minhas composições começam com uma ideia e terminam com mudanças de estilo. Por quê? Respondo eu: é porque a música é universal e o onipotente não tem fronteiras, nem preconceito algum." (PASCOAL, 2000, p.294). As duas explicações, combinadas, permitem-nos formular a hipótese de que a construção musical desenvolvida por Hermeto Pascoal encadeia contrastes sucessivos para simular uma "dança" improvisada, através da qual o músico e "o onipotente" se aproximam gradativamente. De fato, muitas vezes a forma musical das composições de Hermeto Pascoal parece resultar deste ritual religioso.¹¹

As mudanças entre os trechos falados e tocados, escritos ou improvisados das seções atonais e modais da peça *Velório* ocorrem sem costuras aparentes, com as seções se imbricando umas nas outras num fluxo ininterrupto. Este continuum interliga num gesto único: o som das 36 garrafas e as vozes "rezando no *Velório*" (primeira seção); os instrumentos solistas *safo*, a flauta transversal em Dó e o piano (segunda seção); os instrumentos convencionais da *big band* e da orquestra de cordas (terceira seção); e, finalmente, o piano e a flauta transversal baixo (quarta seção). Desta maneira, a atonalidade e o ruidismo foram sucedidos pelo modalismo nordestino e ambos foram amalgamados com os timbres característicos do *jazz* norte-americano e da orquestra clássica europeia numa fusão prenunciada, sinestesticamente, pelo título de outra composição deste mesmo disco: *Coalhada*.¹²

Explorando a faringe como a porção da anatomia humana que, ao conectar o nariz e a boca à laringe e ao esôfago, inter-relaciona o cantar e o comer, é interessante observar que, além de *Coalhada*, outros títulos de músicas compostas por Hermeto Pascoal mencionam ou fazem alusão a alimentos ou utensílios de cozinha, como, por exemplo, em ordem cronológica: *O Ovo*, (1967), *Tacho* e *Geléia de Cereja* (1977); *Pimenteira* (1979b); *De bandeja e tudo*, *A Taça* (1982); *Ilza na feijoada*, *O tocador quer beber* (1985); *Quiabo* (1987) e *Vai um chimarrão* (1999). Além destes títulos, nos rodapés das partituras do *Calendário do Som* (2000) Hermeto mencionou uma quantidade grande de alimentos: "carne, peixe, piabinha, bacalhau, camarão, vinho tinto, verduras, maxixe, mandioca, feijão, imbuçada, batata-doce, milho, quentão, banana, laranjas e puxa-puxa."¹³

Os títulos e referências aos alimentos na obra de Hermeto Pascoal podem significar que em sua música ocorrem misturas de "substâncias" (isto é, gêneros e estilos musicais), que, após serem fundidas, sofrem transformações em sua "aparência" e "sabor" iniciais, tornando-se originais, ao fim do processo. Mais do que isso, os alimentos estão associados à "cozinha", isto é, um termo utilizado na música popular para designar a formação instrumental constituída pelo contrabaixo, pela bateria e a percussão, instrumentos que, na música de Hermeto Pascoal, são alçados à condição de solistas, saindo da "cozinha" para assumir o local mais nobre da "casa". À cozinha estão associadas as classes populares – que tradicionalmente arrumam a mesa e servem a comida para as classes favorecidas economicamente –, contudo, através do "som-comida", Hermeto Pascoal "vira a mesa" e reverte os papéis sociais convencionais, enquanto reafirma sua identidade cultural e valoriza sua condição de imigrante nordestino. Mais há ainda outras interpretações possíveis relacionando música e comida na obra de Hermeto Pascoal. Apesar deste nunca ter feito, ao que tudo indica, referências a metáfora da antropofagia cultural (ANDRADE, 1976 [1928]), acredito que a antropofagia como conceito etnomusicológico poderia ser utilizada na análise da *Música Universal*. O conceito se origina do canibalismo

religioso praticado pelos índios Tupinambá no século XVI. Na prática antropofágica, o canibal, ao comer ritualmente o inimigo, acredita absorver suas qualidades, "com a morte significando o nascimento de um outro ser no canibal" (ULHÔA, 1997, p.92). Segundo Oswald de Andrade a antropofagia teve como seu marco inicial a morte do primeiro bispo católico do Brasil, Dom Pero Fernandes Sardinha, devorado ritualmente pelos índios Caetés, em 16 de julho de 1556, na costa do estado de Alagoas, o estado natal de Hermeto.

Neste sentido, será útil verificarmos a relação – pouco explorada academicamente, até então –, entre Hermeto Pascoal e os "nativos", isto é, os índios alagoanos. O músico cresceu numa região ainda hoje habitada pelos índios Xucuru-Kariri, os quais perderam sua língua nativa e a maioria dos indicadores mais visíveis de sua condição indígena. Apesar dos revezes advindos da colonização brutal, os remanescentes dos Xucuru-Kariri estão tentando redescobrir e reinventar suas tradições e parecem estar presentes na *Música Universal* de Hermeto Pascoal – não está ele também, (re)inventando tradições? O alagoano compôs várias músicas que aludem à cultura indígena (*Tupizando*, *Mata verde*, *Magimani Sagei*, *Dança da Selva na cidade grande*) e nos shows de Hermeto & Grupo, nos quais estive presente no período 1985-1992, muitas vezes o compositor e os músicos da banda entravam em cena imitando gritos de índios. A imitação, um pouco irônica, sem dúvida, não era, entretanto, apenas uma piada. O próprio Hermeto (PASCOAL, entrevista com Mário Adnet, 1998) definiu a si mesmo como um "índio diferente", ao mencionar a sua infância, quando vivia em contato com a natureza e construía flautas artesanalmente. Observe inclusive que, para Hermeto, a flauta parece ser um instrumento com caráter quase sagrado, de maneira semelhante às flautas utilizadas pelos Xucuru-Kariri em seus Toré rituais. Toré (também chamado *tolê*, *torém*) é um misto de dança, ritual, canto e música instrumental utilizando principalmente flautas, "gaitas" e outros instrumentos de sopro, além de instrumentos percussivos. Constitui uma espécie de língua franca dos índios do Nordeste, sendo utilizado como um meio de as etnias espalhadas pelos estados da região afirmar sua identidade cultural. Através do Toré os índios festejam e acreditam contatar os encantados, seres espirituais, aos quais recorrem para obter orientação, cura, proteção, etc.¹⁴

Um ritual semelhante ao Toré ocorre na composição de Hermeto Pascoal para flauta transversal solo, vozes e sons pré-gravados, intitulada *Cannon* (1977). Nesta música ocorre uma "sessão espírita", na qual Hermeto invoca, através da flauta e da voz, o espírito do saxofonista de *jazz*, Cannonball Adderley, falecido em 1975 (ver o artigo excelente de BORÉM e FREIRE, neste número). Além de exemplificar como os planos material e espiritual estão interligados na obra do "índio" Hermeto Pascoal, *Cannon* demonstra que o compositor alagoano "incorpora" alguns aspectos musicais do *jazz* norte-americano. Entretanto – utilizarei novamente a metáfora antropofágica

–, o jazz é apenas um dos “temperos” de um “banquete universal” no qual o “prato principal” é definitivamente outro: a “panelada” misturada de sonoridades, formas, texturas, modos escalares, timbres, gêneros e estilos musicais, especialmente do Nordeste do Brasil. Observo ainda que, na música *Velório*, Hermeto Pascoal utiliza instrumentos que não são norte-americanos, europeus – e nem brasileiros –, como o *safo*, por exemplo, de origem oriental.¹⁵ Por estar aberto a influências sonoras de todo o mundo e, simultaneamente, se recusar a negar as raízes brasileiras, Hermeto Pascoal define sua música como Universal. Essa identidade cultural parece constituir a sua verdadeira “cidadania”. Assim, acredito que a denominação *Música Universal* pode ser considerada como a expressão consciente de uma tendência antropofágica inconsciente, por parte do “índio” Hermeto Pascoal. Sua *Música Universal* exemplificaria como “a cultura nativa, que aparentemente foi comida pelas [culturas] mais ‘complexas’, na realidade as incorporou em seu ritual de renovação” (ULHÔA, 1997, p.99).

No LP lançado em 1973 (PolyGram Brasil), intitulado *A música livre de Hermeto Paschoal* (sic)¹⁶ seu primeiro disco autoral lançado no Brasil, três das seis faixas são, originalmente, canções (*Asa Branca*, *Carinhoso* e *Gaio da Roseira*), a partir das quais Hermeto Pascoal fez arranjos instrumentais para orquestra. Escolhi como objeto de análise, entretanto, uma outra música deste mesmo disco, o baião instrumental, em Lá menor, intitulado *Bebê*, uma das composições mais famosas de Hermeto Pascoal. Esta peça foi composta no violão e teve como inspiração as primeiras tentativas de fala de seu filho caçula, Flávio, que “lalava”,¹⁷ repetidamente, duas notas separadas por um intervalo de semitom (Mi – Fá), justamente as duas primeiras notas da melodia de *Bebê*, que integram o motivo que estruturará toda a peça. Desta maneira, a voz forneceu a matéria-prima para a composição de uma peça na qual a presença vocal está como que oculta nos sons dos instrumentos. *Bebê*, é, por este motivo, uma canção sem palavras, assim como várias outras composições instrumentais de Hermeto Pascoal. Em seu processo criativo, o compositor alagoano geralmente escreve primeiro a melodia, solfejando-a mentalmente (muitas vezes sem o auxílio de instrumentos), enquanto utiliza o ouvido absoluto para imaginar a harmonia que a acompanharia.¹⁸ Assim, Hermeto Pascoal confere a suas peças uma qualidade cantabile, como se o próprio músico estivesse cantando através dos instrumentos. Composições como, por exemplo, *Montreux* (1979a), *São Jorge* (1979b), *Santa Catarina* (1984), *Mente Clara* (1987), *Rainha da Pedra Azul*, *O Farol que nos guia* (1992), dentre outras, parecem exemplificar o cantabile característico do estilo de Hermeto Pascoal.

No LP lançado em 1977, nos EUA, (gravadora Warner), intitulado *Slaves Mass (Missa dos Escravos)*, a voz é bastante utilizada, em nada menos que seis das sete faixas do disco: solando simultaneamente com o piano (*Escuta meu piano*); com teclados eletrônicos (no longo solo

de Hermeto Pascoal em *Tacho*); multifonicamente, com a flauta transversal (em *Cannon – dedicado a Canonball Adderley*); além de ser utilizada percussivamente (*Aquela valsa* e *Geléia de Cereja*).

Na música que empresta o título ao disco, *Missa dos Escravos*, Hermeto imaginou

um grupo de escravos que havia fugido de uma fazenda, e depois de dias correndo pela floresta, encontrou um outro grupo também fugido. Eles se reuniram e celebraram a liberdade com uma missa no mato, com os animais (SANTOS NETO, 2008).

Na parte central da composição as vozes masculinas cantam, em *ostinato* vocal, a frase que cresce hipnoticamente: “Chama Zabelê pra poder te conhecer”. Zabelê, neste caso, “é uma espécie de inhambu ou ave silvestre, que canta um pio melodioso” (SANTOS NETO, 2008). Acompanhada pelo batuque dos tambores da bateria e pelo naipe dissonante de flautas transversas a frase hipnótica parece simular um (en)canto indígena ou, ainda, um *recto tono* de uma missa medieval. Na parte final da música, há um solo vocal de Flora Purim no qual ela integra um trio inusitado com dois porcos cantando, isto é, grunhindo. *Missa dos Escravos* é a primeira composição gravada de Hermeto Pascoal na qual o músico utiliza sons de animais, procedimento que, mais tarde, seria uma de suas marcas registradas e que lhe renderia fama, enquanto que, por outro lado, o tornaria alvo de críticas por parte de músicos eruditos e populares puristas. Como mostrarei na segunda parte deste artigo, a ecologia e os sons dos animais desempenham um papel importantíssimo na vida e na obra de Hermeto Pascoal e não são fruto da “excentricidade” do compositor ou um artifício de *marketing* pessoal visando à autopromoção – como parecem sugerir alguns de seus críticos –, ainda que possam, em alguma medida, tê-lo auxiliado na construção da imagem pública de experimentador autodidata.

Continuando a análise da música *Missa dos Escravos*, o solo vocal não-convencional improvisado por Flora Purim utiliza choro e gargalhadas aleatórias ao invés de notas, escalas e ritmos previamente definidos. Os sons vocais incomuns produzidos por Flora se revestem de certa teatralidade e parecem remeter à personagem conhecida na Umbanda como Pomba-gira, entidade geralmente associada à magia e à sexualidade. Hermeto Pascoal contou-me em entrevista (1999) que, no início da década de 1970, quando estive nos EUA com o casal Aírto Moreira e Flora Purim, a cantora pediu seu conselho a respeito do repertório constituído de canções da bossa-nova e standards do jazz com o qual pretendia se lançar no mercado norte-americano. O compositor alagoano disse-me que desaconselhou Flora a trabalhar com tal repertório, pois este seria demasiadamente convencional e já bem conhecido pelos “gringos”. Em alternativa, Hermeto Pascoal sugeriu à cantora que fizesse algo diferente, como, por exemplo, que utilizasse a voz à maneira de um instrumento e/ou que empregasse recursos e sonoridades vocais não convencionais (“grite, mie, faça os sons mais

malucos"¹⁹), combinando-os às músicas regionais, indígenas e afro-brasileiras, características estas que, mais tarde, se tornariam de fato a marca registrada do estilo vocal popular-experimental de Flora Purim.

Uma parceria, ou melhor, uma jam session improvisada entre Hermeto Pascoal e outra grande cantora, não poderia passar aqui despercebida. Refiro-me ao encontro breve, mas antológico, de Hermeto Pascoal com Elis Regina na noite brasileira do Festival Internacional de Jazz em Montreux, na Suíça, em 1979, quando Hermeto e Elis interpretaram as músicas *Garota de Ipanema* (Antonio Carlos Jobim/Vinicius de Moraes), *Corcovado* (Antonio Carlos Jobim) e *Asa Branca* (Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira). Segundo SANTOS NETO (2008) Hermeto Pascoal & Grupo²⁰ foram convidados a participar do Festival de Montreux após o diretor do Festival, Claude Nobs, tê-los assistido no Festival de Jazz de São Paulo, em 1978. Devido a grande procura por entradas, foram programadas duas apresentações em Montreux, a primeira, à tarde e, a outra, à noite. Claude Nobs queria que Hermeto & Grupo tivessem uma noite inteira somente para eles, contudo, como Hermeto era contratado pela gravadora Warner, a gravadora assumiu a produção do show e escalou, em cima da hora, a cantora Elis Regina para abrir os shows do alagoano.

A apresentação noturna de Hermeto Pascoal & Grupo durou mais de quatro horas e provocou "uma comoção enorme, apoteótica" (MIDANI, 2008, p.184). Segundo SANTOS NETO (2008), então pianista do grupo de Hermeto, mesmo após o 3º. bis o público estava eufórico e não parava de aplaudir, em pé, os músicos. O produtor executivo André Midani (da gravadora Warner) aproveitou para "empurrar" Hermeto de volta ao palco, junto com Elis. Surpreendidos, ambos tiveram que estabelecer quais canções seriam interpretadas, bem como definir, ao vivo, as tonalidades de cada uma delas. Contudo, apesar do desafio imprevisível, o que se viu a seguir foi, a meu ver, um encontro memorável. Os dois músicos acompanharam-se mutuamente combinando melodias afinadíssimas e re-harmonizações dissonantes, além de mudanças inesperadas de compasso, ritmo e andamento, recriando as três canções no calor da improvisação.

É interessante observar que o relato de André Midani sobre o dueto de Elis e Hermeto é bem diferente do de Jovino Santos Neto. Midani parece tentar favorecer a cantora ao afirmar que a jam session com Hermeto teria ocorrido após o show de Elis, que, ainda segundo o produtor, teria sido um grande sucesso, "com onze pedidos de bis!" (MIDANI, 2008, p.185). A gravação em vídeo feita durante o Festival, entretanto, parece desmentir o relato do mega-executivo da Warner demonstrando exatamente o contrário, i.e., que a jam session entre a cantora e o alagoano ocorreu após os bis do show de Hermeto & Grupo (e não o contrário) e, além disso, que o show de Elis não foi o sucesso esperado. Por achar que não tinha cantado bem, a própria Elis exigiu que Midani jurasse que nunca

lançaria o show em disco. A promessa foi descumprida pelo produtor logo após a morte inesperada da cantora, em 1982 (MIDANI, 2008, p.187-188).²¹

Controvérsias à parte, o dueto bem sucedido com Elis Regina demonstrou como Hermeto Pascoal aprendera algumas lições importantes com as cantoras e os cantores durante sua carreira como intérprete contratado, antes de lançar-se como compositor. De fato, nos grupos regionais das rádios de Recife (1950), Caruaru (1952) e Rio de Janeiro (1958) e nos conjuntos de baile das boates de São Paulo (1961-1967), onde Hermeto Pascoal tocou piano, flauta, contrabaixo (!) – ou qualquer outro instrumento que lhe rendesse eventualmente um cachê –, os instrumentistas eram solicitados pelos(as) vocalistas a transpor, ao vivo, as tonalidades das canções, bem como a "tocar de ouvido" novas canções, além de fazer arranjos rapidamente. Confirmando a importância do aprendizado nas escolas práticas dos regionais das rádios e dos conjuntos de baile das boates noturnas, Hermeto Pascoal afirma que: "para solar bem, antes é necessário saber acompanhar" (Itiberê Zwarg citado por PRADO, 2008).

Dentre as músicas do disco gravado por Hermeto Pascoal & Grupo no Festival de Jazz de Montreux (1979a, WEA), escolhi como objeto de análise a peça intitulada *Quebrando tudo!*, que, na verdade, é a segunda parte de um solo com mais de 10 minutos de duração criado improvisadamente pelo virtuose.²² Segundo SANTOS NETO (2008), este solo surgiu no meio de uma outra composição, intitulada *Suíte Paulistana* (1979b). O compositor, que estava na coxia escutando o Grupo executar sua música, irrompeu repentinamente no palco e começou a improvisar o solo de *Quebrando tudo!*, acompanhado somente pelo contrabaixista Itiberê Zwarg e pelo baterista Nenê, enquanto que os demais músicos do Grupo permaneciam no palco porque não sabiam se a *Suíte Paulistana*, interrompida no meio, seria retomada. Não foi.

Inicialmente escutamos o acompanhamento executado por Itiberê Zwarg, combinado à levada suave da bateria de Nenê, em ritmo de *baião* e andamento moderado. Enquanto Itiberê e Nenê tocam ao fundo, Hermeto Pascoal inicia o solo, ao mesmo tempo em que ajusta os teclados – explorando a regulagem do *vibrato* do clavinete –, e assovia no microfone, testando o equipamento (05:17). A escolha da escala utilizada por Hermeto Pascoal recaiu inicialmente no modo Mixolídio, mas este seria rapidamente abandonado e, com o abaixamento do 3º grau, o modo utilizado tornou-se Dórico, no qual a música permaneceu até o final.

Passada a fase de teste dos teclados e do microfone e já definida a gama escalar principal, Hermeto Pascoal, começou então a fazer efeitos de eco, tocando notas cromáticas descendentes no clavinete, em contratempos e síncopes, respondidas, em uníssono, pela sua própria voz, utilizando vogais isoladas e a sílaba "tá" (05:30) numa estranha mistura de *embolada*, *coco* e *scat singing*.

A seguir, farei alguns comentários explicativos ou digressões com o objetivo de contextualizar minha análise, antes de voltar ao solo improvisado de *Quebrando tudo!* *Scat singing* é um tipo de improvisação vocal do jazz, que emprega vogais e sílabas nonsense ("da", "ba", "du", "dé", "bu", etc.) e possibilita aos cantores e cantoras inventarem ritmos e melodias utilizando a voz à maneira de um instrumento de sopro. O *scat singing* foi inventado casualmente pelo trompetista e cantor Louis Armstrong, quando, durante uma sessão de estúdio, a partitura com a letra da canção interpretada por Armstrong caiu no chão e o trompetista teve que seguir cantando improvisadamente. Depois, o *scat* foi utilizado no *bebop*, estilo moderno de jazz que, misturado ao *samba*, aos ritmos afro-cubanos e às harmonias da *bossa-nova*, era tocado por Hermeto Pascoal no Som Quatro e no Sambrasa Trio (1966), antes que o músico ingressasse no Quarteto Novo (1967). Este grupo pioneiro, por sua vez, tentou eliminar as tendências do fraseado cromático rápido do *bebop* ao basear suas improvisações exclusivamente nas escalas modais e nos ritmos nordestinos. O alagoano Hermeto Pascoal sentia-se à vontade no Quarteto Novo, mas, ao mesmo tempo, era policiado pelo nacionalismo musical xenófobo que norteava as ideias de Geraldo Vandré, cantor a quem o grupo acompanhava, um pouco a contragosto. Observo que, curiosamente, o "nacionalista" Vandré conhecia a música nordestina muito menos que o "jazzista" Hermeto. Na realidade, como o alagoano me contou em entrevista (1998), algumas canções de Vandré, como, por exemplo, *Pra não dizer que não falei das flores*, pareciam mais influenciadas pela guarânia paraguaia (compasso ternário ou binário composto, tom menor) do que pela música popular brasileira. Assim, após a dissolução do Quarteto Novo, em 1969, o compositor alagoano viajou com Airto Moreira e Flora Purim aos EUA para lançar-se em carreira solo e misturar, livremente, todas as influências musicais e sonoridades que lhe viessem à cabeça. Nos EUA, na década de 1970, o *free jazz*²³ e a música experimental erudita estavam no auge e o espaço era propício para que Hermeto Pascoal ousasse, além das fronteiras estéticas do Brasil e dos EUA.

Como expus em trabalho anterior (COSTA-LIMA NETO, 1999, p.28; 46-47; 50; 54), muito antes de ter tido contato com o *free jazz* norte-americano ou com a música erudita experimental Hermeto Pascoal já tinha desenvolvido, autodidaticamente, uma concepção experimental inovadora, a partir do modelo fornecido pelas melodias da fala, do som dos animais e dos objetos sonoros inarmônicos de sua infância no Nordeste. Por isso, paradoxalmente, a liberdade estética que Hermeto encontrou na década de 1970, nos EUA, representou para ele a possibilidade de se reencontrar com as suas próprias raízes (experimentais) nordestinas – e expandi-las.

De fato, a paisagem sonora polifônica das rezas-de-defunto do Nordeste brasileiro e os timbres exóticos e a atonalidade da orquestra de garrafas tocadas na peça *Velório* (1972) apresentavam semelhanças surpreenden-

tes com o aleatorismo e o ruidismo praticados no jazz de vanguarda e na música erudita experimental norte-americana, enquanto que a *embolada* e o coco nordestinos presentes, de maneira modificada, em *Quebrando Tudo!*, partilhavam, por sua vez, algumas características em comum com o *scat singing* do jazz tradicional e com o *bebop*. Estas características incluíam, por exemplo, a utilização puramente sonora da voz sem a preocupação com o sentido gramatical, além da ironia e da comicidade presentes tanto nos vocais de Louis Armstrong ou de Ella Fitzgerald, a mestra do *scat*, como nos malabarismos vocais de Jackson do Pandeiro, o mestre dos cocos.²⁴ A meu ver, o coco, o *scat*, o jazz, a *embolada*, o *bebop* e o *baião* cantados ou tocados pelos artistas do Brasil e dos EUA demonstravam como a diáspora africana nas Américas produzira uma arte popular de altíssima qualidade, cuja importância musical ultrapassa(va) as fronteiras raciais, geopolíticas e os nacionalismos tacanhos. Hermeto Pascoal percebeu isso.

A capacidade do alagoano se expressar utilizando um idioma musical brasileiro, mas compreensível internacionalmente, parece ter possibilitado sua comunicação com o famoso jazzista Miles Davis – já que ambos falavam línguas mutuamente inteligíveis. Suponho que esta característica, por assim dizer, "poliglota", da *Música Universal* de Hermeto tenha influenciado o trompetista norte-americano a convidar o brasileiro para ingressar em sua banda *fusion* e participar, como compositor e intérprete, no disco *Live-Evil* (1972, Sony). Observo, contudo, que as duas peças compostas, cantadas e assobiadas por Hermeto Pascoal (*Little Church*, *Nem um talvez*) nada tinham a ver com a fusão eletrificada de jazz, blues, rock e funk do disco de Miles.

A primeira composição, intitulada *Little Church* (ou *Igrejinha*), é uma canção tonal modulante e lenta, harmonizada dissonantemente. A música parece estar relacionada à infância do músico brasileiro em Lagoa da Canoa. Segundo informação de Villaça (2006, p.9), após terem se mudado do Olho D'água da Canoa para a cidade de Lagoa da Canoa, o garoto e seus parentes moraram próximos à igreja, na mesma casa onde Pascoal José da Costa, pai de Hermeto, tinha uma mercearia pequena (visitada eventualmente por índios Xucuru-Kariri, em busca de alimento). Todo o dia, às seis da tarde, a família Pascoal ouvia o tocar do sino, anunciando a hora de rezar a ave-maria. A partir desta informação de Villaça, por mim confirmada junto aos parentes de Hermeto Pascoal em Lagoa da Canoa, é possível supor que *Igrejinha* fosse uma reminiscência de hinos religiosos cantados pelos fiéis na igreja próxima à casa dos Pascoal ou, ainda, que estivesse relacionada, de maneira mais ampla, à paisagem sonora guardada na lembrança de Hermeto. Evidentemente, estou aqui apenas arriscando uma hipótese, mas parece confirmá-la o fato de a melodia de *Igrejinha* ser tonal, como muitos hinos católicos. A intensidade suave da canção, por sua vez, é semelhante ao volume sonoro (fraco) com que os fiéis fazem suas orações na igreja. Além disso, o timbre da melodia de *Igrejinha* é resultado do assobio de Hermeto,

produzindo uma sonoridade semelhante ao silvo agudo de uma cigarra, inseto que parece gostar de "cantar" ao cair da tarde – no mesmo horário da ave-maria.

Seja como for, as duas canções do alagoano assemelham-se, no contexto *jazzístico* norte-americano, às *baladas cool*, de uma fase anterior da carreira de Miles Davis. Talvez essas semelhanças musicais tenham contribuído para que o trompetista negro se identificasse com o "crazy albino", como ele chamava Hermeto. O fato é que Miles Davis intitulou a primeira faixa do Lado B de *Live-Evil* como *Selim* – o nome de Miles, lido ao contrário. *Selim*, contudo, não havia sido composta por Miles Davis. Tratava-se, na verdade, da canção *Nem um talvez*, de autoria de Hermeto Pascoal...

Volto à análise de *Quebrando Tudo!*. O improviso vocal começou a "esquentar" quando Hermeto Pascoal passou a intercalar duas notas do teclado em uníssono com a voz, utilizando, percussivamente, as sílabas "dá", "bá" e "pá", seguidas de "ru" e "ri" (05:50). O jogo vocal incluiu, então, risos e gargalhadas (06:11), acompanhados de notas e *clusters* tocados com a mão direita na região aguda do clavinete. Na sequência, Hermeto Pascoal alterna os dedos polegar e indicador da mão direita para articular rapidamente uma nota pedal no clavinete – a fundamental do modo –, enquanto a voz percorre, descendentemente, os semitons da escala cromática (06:24). A seguir, como uma citação do coco famoso de Jackson do Pandeiro, *Sebastiana*, ouvimos as vogais do alfabeto, entoadas inicialmente fora de ordem: "ó", "i", "u", "a", "o", "é" (06:40). O autodidata Hermeto Pascoal parece se dar conta da "bagunça" e arruma a ordem das vogais, cantando-as em intervalos de terça com as notas do teclado, incluindo, ainda, as letras "ípsilon" (*ípsilon*) e "z" (07:00). Prosseguindo, o músico abandona as vogais e retorna às sílabas iniciadas com consoantes explosivas – "dá", "bá" e "pá" –, enquanto subdivide o ritmo, utilizando figuras de duração cada vez mais curta. Itiberê e Nenê, por sua vez, respondem ao tensionamento rítmico do solo de Hermeto e aumentam o volume do baixo e da bateria (07:20). O andamento acelera e, num crescendo progressivo, o solo passa a incluir arpejos, escalas rapidíssimas e frases em quartas paralelas, além de tapas percussivos no teclado (07:56) – desferidos com certa violência –, até Hermeto Pascoal solicitar, com um sinal com a mão esquerda, que os músicos Itiberê e Nenê o deixassem improvisando sozinho (08:10).

Após o breque do baixo e da bateria, Hermeto Pascoal continua seu improviso, agora tocando e cantando solo, como numa *cadenza* experimental de um concerto *pop*, mas não demora a chamar os músicos de volta, dizendo ao microfone: "sim, não, olha, vem, porque eu vou quebrar, não tenha medo!" (08:40). Nenê e Itiberê respondem ao chamado e voltam a tocar, ainda mais rápido e forte que antes. O público aplaude, eletrizado. Os músicos chegam então ao clímax, caótico e *free*, com Hermeto Pascoal fazendo *glissandi* em *clusters* ao deslizar as duas mãos no teclado, eventualmente gritando ou dando mais

gargalhadas (09:40), em transe aparente, acompanhado por Itiberê e pelos rulos frenéticos da bateria de Nenê, até explodirem, juntos, no *cluster* final. *Quebrando tudo!* terminou com os aplausos, gritos e assovios da plateia e com os três músicos ensopados de suor.

O *baião-jazz-experimental Quebrando Tudo!* é, a meu ver, uma metáfora antropofágica da desterritorialização promovida pela *Música Universal* de Hermeto Pascoal. É seu "grito de guerra" contra aqueles que querem nacionalizá-lo ou, ao contrário, internacionalizá-lo, impondo fronteiras arbitrárias ao seu som brasileiro-universal.

As composições de Hermeto Pascoal estão relacionadas à história pessoal do músico e para analisá-las satisfatoriamente não basta descrever os sons que delas fazem parte. A pesquisa de campo por mim desenvolvida em Lagoa da Canoa, no Olho D'água da Canoa e cercanias, em novembro de 2008, ampliará a análise etnomusicológica desenvolvida neste artigo.

3 – Os instrumentos da voz

Para mim, compor é algo muito fácil. Minha cabeça é uma fonte, uma nascente. E uma nascente quer que alguém venha buscar a água, que vai sendo substituída. Eu tenho sempre que compor porque minha cabeça se enche de ideias. (Pascoal IN ZAGO)

Lagoa da Canoa é uma cidade pequena, com cerca de 20.000 habitantes (IBGE, 2004), próxima a Arapiraca, centro comercial do Agreste e segunda maior cidade do estado de Alagoas, suplantada apenas pela capital, Maceió. A aproximadamente 150 km. de Maceió e a apenas 20 minutos de carro a partir de Arapiraca, Lagoa da Canoa está situada no limite que separa, de um lado, a zona litorânea, de clima ameno e, de outro, a entrada do quentíssimo sertão alagoano, onde a atividade econômica principal é a agricultura de subsistência, voltada principalmente para o plantio da mandioca, feijão, arroz e milho. A região de Arapiraca foi, durante muito tempo, dominada pela cultura do tabaco, o que fez a cidade ostentar o título de Capital Brasileira do Fumo. Contudo, depois de sucessivas campanhas do Ministério da Saúde, o plantio do tabaco vem sendo substituído gradativamente pela monocultura da cana-de-açúcar, estampando a cor verde desta planta nos dois lados da estrada que liga Maceió a Arapiraca.

A força dos coronéis, dos grandes latifúndios e dos engenhos dos tempos coloniais ainda se faz sentir no estado de Alagoas, ecoando um passado nem tão distante de revoltas e insubmissões populares de escravos, cangaceiros e peregrinos. No meio caminho entre o sertão e o litoral, Lagoa da Canoa parece ser habitada não apenas pelos moradores da cidade, mas também por personagens do imaginário popular do Nordeste, como Zumbi dos Palmares, Lampião, Santo Antônio e Antônio Conselheiro.

A casa onde Hermeto Pascoal nasceu e viveu com seus pais e irmãos até, aproximadamente, os dez anos de idade

(1946), antes de a família se mudar para a residência próxima à igreja na praça central de Lagoa da Canoa, era um pouco afastada desta cidade. Por estar próxima a uma nascente de água natural, o local recebeu a denominação de Olho D'água da Canoa. Da nascente jorrava a água de que os moradores de Lagoa da Canoa dependiam para sobreviver. Assim, diariamente, os vizinhos da família Pascoal iam ao Olho D'água, de carroça, a cavalo, nos jegues, ou mesmo a pé, voltando com seus tonéis, jarros, vasilhames, panelas ou botijas cheios com o líquido precioso.

Curiosamente, todos os parentes de Hermeto Pascoal que tive a oportunidade de conhecer e entrevistar em Lagoa da Canoa, no Olho D'água da Canoa ou em vilas pequenas e municípios próximos, como, por exemplo, em Girau do Ponciano, parecem possuir uma veia artística forte. Uns divertem-se rimando enquanto falam, outros cantam ou tocam instrumentos percussivos, dançam festivamente, enquanto outros, ainda, improvisam versos e melodias utilizando o coco e a *embolada*. A música está presente no cotidiano da família Pascoal como um todo. Ela faz parte de seu dia-a-dia e parece ser uma atividade quase tão natural quanto beber água.

No alto de um morro próximo ao local onde ficava a casa dos pais de Hermeto Pascoal no Olho D'água da Canoa, há um Cruzeiro, em direção ao qual as procissões seguiam nos Dias Santos. Os laços de solidariedade e de reciprocidade presentes nos núcleos familiares de pequenos agricultores e comerciantes de Lagoa da Canoa, bem como a paisagem sonora vocal das procissões ao Cruzeiro estão bem ilustrados na música *Santo Antônio*, gravada no LP *Zabumbê-bum-á* (1979b). Esta composição sinaliza a presença do que denominarei neste trabalho de *ética musical comunitária*, presente tanto na personalidade como na obra de Hermeto Pascoal e sobre a qual me deterei mais à frente.

Cito, abaixo, dois trechos da "narração polifônica" ocorrida nesta composição (00:55 – 01:21; 03:31 – 04:00):

- É esmola pros festejos de Santo Antônio, quero feijão, farinha, arroz, ovos, pinto, macaxeira, batata-doce, gerimum, tudo serve.
- Ó de casa, ó de casa, vem dá uma esmolinha pra Santo Antônio, pra Santo Antônio ajudar você.
- Pra fazer um leilão no dia 13 de junho.
- É esmola pra Santo Antônio casamenteiro.
- Com todo prazer e alegria, com a ajuda de nós todos, pra Santo Antônio nos dar sorte, saúde e felicidades. [Canta] Glorioso Santo Antônio com seu menino nos braços, fazei com que Ele nos [incompreensível] com seu amor.

(Vozes de Zabelê, Pernambuco e de Dona Vergelina Eulália de Oliveira, mãe de Hermeto Pascoal).

No início da gravação, Dona Vergelina Eulália de Oliveira é entrevistada pelo filho, Hermeto Pascoal, investido na função temporária de "etnógrafo", e podemos ouvi-la descrevendo os preparativos e a procissão do dia de Santo Antônio, padroeiro dos pobres e santo "casamenteiro" (00:00 – 00:49). Na continuação – como num *flash back* da entrevista que Dona Vergelina acabara de conceder

–, escutamos sua voz falada, além das vozes de Zabelê e Pernambuco, simulando os fiéis pedindo, de casa em casa, alimentos e outros donativos (00:50 – 01:21). A banda principia a tocar na parte central, um *baião* modal em compasso binário e andamento animado (ut. 100). A melodia sincopada e modal (modos Eólio, Mixolídio com 11a. aumentada, Dórico e Lídio) é executada em terças por duas flautas transversas, acompanhadas pelo piano, contrabaixo, bateria e percussão (01:22 – 03:11), e é entremeadada por frases esporádicas ditas pelos "fiéis" pedintes. Na parte final, os instrumentos saem, restando somente as duas flautas em uníssono, tocando uma melodia nova, em Fá Lídio. As vozes da mãe de Hermeto, de Zabelê e de Pernambuco retornam, gradativamente (03:12 – 04:07). Ao mesmo tempo, noutro canal de gravação, ouvimos Dona Vergelina cantando uma melodia modal, com divisão rítmica composta, em Ré Dórico: "Glorioso Santo Antônio, com seu menino nos braços..." (03:28). Instrumentos metálicos de percussão completam a textura polifônica, polimodal e polimétrica.

A sobreposição das vozes faladas por Dona Vergelina, Zabelê e Pernambuco produz uma textura semelhante àquela do primeiro exemplo analisado neste artigo, a composição *Velório* (1972), na qual Hermeto Pascoal, Aírto Moreira e Flora Purim simulavam *rezas-de-defunto*. A polifonia de vozes faladas, nas duas músicas, não é, contudo, apenas um procedimento composicional interessante ou, ainda, um exemplo inusitado de como a percepção ampliada de Hermeto sobrepõe sonoridades contrastantes. Mais do que isso, ela revela que "no imaginário social há um leque de representações a partir do desdobramento de um mesmo símbolo" (Silva citado por SÁ, 2000). Esta duplicidade ou multiplicidade *polifônica* de representações a partir do mesmo símbolo, religioso, em ambas as músicas, pode significar que um mesmo objeto ou pessoa se apresenta de maneira complexa, paradoxal ou mesmo, contraditória.

Acredito que este é o caso de Virgulino Ferreira da Silva (1897 – 1938), alcunhado Lampião, "Rei do Cangaço", presença viva no imaginário da família Pascoal, dos moradores de Lagoa da Canoa e dos alagoanos e nordestinos em geral. Mas, talvez o leitor esteja se perguntando, qual a relação que poderia ser estabelecida entre personagens aparentemente tão contrastantes como Santo Antônio e Lampião e o que ambos teriam a ver com Hermeto Pascoal? O nome do cangaceiro surgiu nas entrevistas por mim realizadas com os parentes de Hermeto Pascoal no Olho D'água da Canoa, próximo ao Cruzeiro para onde se dirigiam procissões como a descrita na música *Santo Antônio*. Além disso, o próprio Hermeto Pascoal relatou²⁵ que, certa feita, sua mãe teria se escondido na mata próxima ao Olho D'água da Canoa, junto com ele e seus outros irmãos pequenos, durante três dias consecutivos, com medo de que Maria Bonita quisesse sequestrá-los. Assim, ao local onde o músico havia passado os primeiros dez anos de sua vida estavam associados, polifonicamente, a figura de um santo e a de um cangaceiro.

O Cangaço sempre evocou representações sociais díspares. Lampião (no Nordeste, a palavra "lapião" se refere a uma lanterna ou candeieiro) foi assim alcunhado devido "a luz que emanava de sua arma quando ele atirava" ou, de acordo com outras fontes, por causa do "brilho irradiado por sua pessoa" (GRUNSPAN-JASMIN, 2006, p.90). Era devoto fervoroso de Padre Cícero e tido como um herói miraculoso, supostamente dotado de poderes sobrenaturais de "clarividência e do dom da invisibilidade" (idem, p.227-243). Por dividir com os pobres o produto de seus roubos Lampião era considerado por uns como um bandido social, mas, ao mesmo tempo, seus crimes e crueldades frequentes o tornavam, aos olhos de outros, um justiceiro cruel temido principalmente pelos comerciantes, pelos coronéis, latifundiários e pela polícia.

O "banditismo social" é um conceito formulado pelo historiador Eric J. Hobsbawn (1969), referindo-se a uma forma de resistência pré-capitalista praticada nas sociedades rurais. Os bandidos sociais eram camponeses fora-da-lei vistos por seus patrões e pelo Estado como criminosos, mas que, sob a ótica da sociedade camponesa, eram considerados heróis ou ícones da resistência popular. O herói mítico inglês, Robin Hood, seria um exemplo de bandido social. Posteriormente, outros estudiosos ampliaram o conceito de Hobsbawn, afirmando que o "banditismo social" também era praticado em outros contextos, como no alto mar, pelos piratas ou, ainda, no sertão (a palavra significa "deserto grande" ou "desertão") brasileiro, pelos cangaceiros.

"O mar vai virar sertão e o sertão vai virar mar", reza a profecia apocalíptica atribuída a Padre Cícero, taumaturgo e santo popular de Juazeiro, no Ceará. A profecia parecia antever significados inusitados que o conceito de "banditismo social" adquiriria na contemporaneidade, como exemplifica a declaração polêmica de Hermeto Pascoal, a seguir:

[As grandes gravadoras] é que estão me pirateando, prendem o meu trabalho lá somente para exibirem meu nome no selo e não pagam meus direitos autorais corretamente. A música depois de gravada pertence ao mundo, não tem essa de gravadora. Por isso podem colocar minha obra na internet. Quero ser pirateado! (PASCOAL, entrevista com Garcia, p.28).

Lapião, Maria Bonita e seu bando de cangaceiros em suas andanças errantes percorreram o sertão dos estados de Alagoas, Pernambuco, Paraíba, Ceará, Rio Grande do Norte, Bahia e Sergipe. Não se sabe ao certo se o caminho trilhado pelo bando de Lampião teria cruzado com o Olho D'água da Canoa. Contudo, quando estive em frente ao local onde, um dia, estivera localizada a casa dos pais de Hermeto, a sobrinha do músico contou-me uma sugestiva narrativa mítica sobre supostos tesouros roubados que Lampião teria escondido em buracos cavados na terra. Acredita-se popularmente que a pessoa que encontrasse estes tesouros, ao retirá-los da terra, não deveria, em hipótese alguma, olhar para trás, pois o tesouro desapareceria instantaneamente, como que por encanto.

Confirmando a multiplicidade polifônica de representações sociais relacionadas a Lampião, a narrativa mítica acima mencionada o aproxima de Santo Antônio, pois o último, além de padroeiro dos pobres e santo "casamenteiro", também é invocado popularmente para se achar objetos perdidos. Neste sentido, Roberto DaMatta faz uma aproximação interessante entre, de um lado, os bandidos sociais e cangaceiros e, de outro lado, os peregrinos, pois "ambos teriam sido capazes de produzir uma outra realidade, ou seja, um projeto alternativo de um mundo novo". Assim, "tanto o peregrino quanto os bandidos sociais rezam e caminham em busca da terra da promessa, onde os homens e mulheres finalmente encontrarão um lugar para realizar seus sonhos de justiça social" (DaMatta citado por SÁ, 2008).

Estes "sonhos de justiça social" daqueles que erram "em busca da terra da promessa" integram o que antes denominei de *ética musical comunitária*, presente na personalidade e na *Música Universal* de Hermeto Pascoal. O termo 'ética' deriva do grego ethos (caráter, modo de ser de uma pessoa). Compreende um conjunto de valores e princípios que norteiam a conduta humana e o bem comum.²⁶ "Comunidade", por sua vez, diz respeito aos núcleos populacionais organizados a partir de laços de parentesco, vizinhança ou classe social, nos quais "a orientação da ação social (...) baseia-se em um sentido de solidariedade: o resultado de ligações emocionais ou tradicionais dos participantes" (Weber 1987, p.77). Na modernidade, o conceito sofreu modificações passando a incluir as redes de comunidades virtuais da internet, formadas por indivíduos de cidades, regiões, países e classes sociais distintas.²⁷ As referências constantes aos alimentos na música de Hermeto Pascoal – por exemplo, nos títulos das composições, bem como na narração polifônica da música Santo Antônio –, demonstram como, para o compositor alagoano, os sons e as músicas são semelhantes aos alimentos e a água da nascente próxima à casa de seus pais, no Olho D'água da Canoa. Devem ser socializados e repartidos, da mesma maneira que os donativos solicitados pelos fiéis na procissão descrita na narração da música *Santo Antônio*. Sons e alimentos integram, assim, uma mesma "natureza encantada e abundante, de fartura hiperbólica" (Travassos citada por COSTA-LIMA NETO, 1999, p.43), expressa, na música citada, pela variedade exuberante de escalas modais. Neste sentido, o conflito permanente entre Hermeto Pascoal e a indústria fonográfica parece ocorrer porque as políticas opressivas e os altos padrões de lucro impostos na América Latina pelas cinco maiores gravadoras do mundo, Warner, BMG, Sony, Universal, EMI, são diametralmente contrários à *ética musical comunitária* e aos "sonhos de justiça social" nutridos por Hermeto Pascoal. Neste sentido, BISHOP (2004, p.2, 7) afirma que:

Na América Latina, onde a música ocupa um papel tão definido de expressão cultural, comprar um CD ao preço sugerido pelas gravadoras é simplesmente impossível para a maioria (...). Nas sociedades de "baixa-renda" pelo mundo, os piratas de CD não são vistos como bandidos (...). Em muitos casos são como Robin Hood, libertando a música dos sequestradores econômicos e devolvendo-a ao povo.

Hermeto Pascoal parece, de fato, estar relacionado a certas figuras do imaginário popular do Nordeste. A inter-relação entre o músico e os peregrinos, por sua vez, é sugerida pela música *Monte Santo*, gravada no LP *Lagoa da Canoa, Município de Arapiraca* (1984), o mesmo disco no qual Hermeto gravou, pela primeira vez, as *melodias da fala* que o acompanhavam desde a sua infância, como mencionei na introdução.

Segundo SANTOS NETO (2008) o processo de criação de *Monte Santo* ocorreu em duas etapas. A peça, cujo título inicial era *Nave-Mãe*, seria incluída no LP lançado em 1982, intitulado *Hermeto Pascoal & Grupo*²⁸ e consistia, originalmente, apenas de acordes tocados por Hermeto Pascoal no harmônio, além do solo improvisado na sanfona, cujo som foi processado através de efeitos eletrônicos (harmonizer). Entretanto, *Nave-Mãe* terminou por ser deixada de fora do LP mencionado. Em 1984, Hermeto Pascoal e os músicos do grupo conheceram casualmente o poeta baiano João Bá, que declamou o seu poema *Monte Santo* sobre a gravação feita dois anos antes e, por isso, o título inicial da composição foi alterado. Desta maneira, a voz acompanhou a música, e não o contrário, como uma primeira audição desta composição poderia sugerir.

Incluo, a seguir, um trecho da narração do poema, a guisa de ilustração (02:11 – 03:54):

Do céu desceu uma luz, que Jesus Cristo mandou. Santo Antônio Aparecido, dos castigos nos livrou. Quem ouvir e não aprender, quem souber e não ensinar, lá no dia de Juízo, sua alma penará. Penitentes e contritos, na sagrada procissão, na bandeira de Pilatos, anunciar, anunciar Ressurreição. (...) Era Antônio Conselheiro (...) e os rebeldes de Canudos." (Voz de João Bá).

O início da narração de João Bá ("Do céu desceu uma luz... sua alma penará") consiste, na verdade, de duas quadras sertanejas supostamente de autoria dos rebeldes da Guerra de Canudos.²⁹ "Santo Antônio Aparecido" é, neste caso, Antônio Conselheiro, misto de profeta religioso e líder político de milhares de caboclos sertanejos pobres, além de ex-escravos sem emprego, que a ele se reuniram para viver em comunidade no arraial de Canudos. Antônio Conselheiro era contra a República recém-instaurada, por ele considerada anti-cristã e defendia a volta da monarquia, assim como a manutenção do poder da igreja católica, ameaçada pelos ideais republicanos. O fanatismo religioso do sertão, região supostamente "incivilizada" e "inculta", se contrapunha, assim, aos "ideais elevados" da ciência e da razão que caracterizariam o litoral do país. Mas o rumo que os fatos tomaram no combate em Canudos inverteria este enunciado falso.

O município de Monte Santo está localizado no sertão da Bahia, próximo à Terra Indígena de Massacará. Deve seu nome ao Frei Capuchinho Apolônio de Toddi, que, em 1775, chegando a um olho d'Água (!) na subida da serra ficou impressionado com a semelhança da mesma com o calvário de Jerusalém. O Monte Santo teve importância estratégica na guerra que se instaurou entre

as tropas militares enviadas pela República e os cerca de 20 mil seguidores de Antônio Conselheiro. Após meses de combates árduos, os militares chegaram, por fim, à vitória, depois que tombaram os últimos defensores do Arraial – dois homens, um velho e uma criança. Os cadáveres de 'Santo Antônio Aparecido' e de seus fiéis foram decapitados, assim como Zumbi, durante o período colonial, e Lampião, durante o Estado Novo. Suas cabeças cortadas, à maneira de troféus macabros, foram exibidas para a população, como tática de intimidação.

Tendo testemunhado a resistência tenaz dos seguidores de Conselheiro e a crueldade da degola, o até então defensor da causa republicana, Euclides da Cunha, confidenciaria depois a um amigo, referindo-se ao livro (*Os sertões*) que acabara de escrever sobre a Guerra de Canudos: "Serei um vingador e terei desempenhado um grande papel na vida – o de advogado dos pobres sertanejos assassinados por uma sociedade pulha, covarde e sanguinária" (Cunha IN GALVÃO, 1902, p.133). Assim a República, proclamada alguns anos antes, preservava intactas as desigualdades entre o sertão e o litoral, verificadas desde o período colonial.

"O que é [considerado] ruído numa velha ordem, é harmonia numa nova" (ATTALI, 1996 [1977], p.35). Segundo este autor, a música é, simultaneamente, um *espelho* e uma *profecia* e, mais do que um objeto em si mesma, é um meio de perceber o mundo, um instrumento de conhecimento. Como *espelho*, ela reflete a relação entre o ser humano e a sociedade de uma determinada época, enquanto que, como *profecia*, ela apresenta certo potencial subversivo, porque sendo concebida como ordenação do *ruído* – em outras palavras, como controle da desordem –, possui em si mesma o germe da revolta. Confirmando o papel *profético* que Jacques Attali reserva à música, o "peregrino-cangaceiro" Hermeto Pascoal escala um monte santo metafórico em sua vida e obra. O *ruído* de sua *ética musical comunitária* adquire desdobramentos político-econômicos claros, apesar de o compositor não seguir partidos ou ideologias políticas. Ao investir contra o monopólio das gravadoras transnacionais incentivando os *downloads* gratuitos e o compartilhamento de sua obra pelos fãs na internet (veja a quantidade impressionante de vídeos de Hermeto Pascoal no *Youtube*) o compositor alagoano subverte a lógica do sistema capitalista baseada no valor de compra e venda da música-mercadoria. A subversão levada a cabo por Hermeto parece confirmar a afirmação de ATTALI (1977, p.133) de que novas maneiras (não-comerciais) de fazer música indicam a emergência de uma nova sociedade, profetizando o futuro pós-capitalista. Nesta nova sociedade, a música seria partilhada por uma comunidade planetária, sem fronteiras rígidas entre os intérpretes e os compositores e entre a produção e o consumo. De fato, como demonstrado por BISHOP (2004, p.2-3), pela primeira vez na história da indústria da música os consumidores se tornaram eles mesmos, produtores de música através dos duplicadores de CD que, a partir dos anos de 1990, passaram a cons-

tituir um acessório padrão nos computadores pessoais. O título inicial da composição *Monte Santo*, isto é, *Nave-Mãe*, exemplifica como a *ética musical comunitária* de Hermeto Pascoal apresenta uma interface mística, como exemplifica a declaração algo messiânica a seguir: "Logo senti que estava diante de uma grande missão (...), fazer com que, através da música, as pessoas se amem cada vez mais, sem nenhum tipo de preconceito" (PASCOAL, 2000, p.17-18). Os sonhos de justiça social – nos quais há fartura simbólica de alimentos, música e amor –, são complementados, ainda, pela ecologia, como exemplifica a música *Rede* (1979b).

A letra desta música é um poema criado por Hermeto Pascoal (bem antes de a ecologia ter se tornado moda), que é declamado e, depois, cantado pela intérprete Zabelê:

Me dê a rede, quero dormir, o ar é puro, não vou sair.
Balance com força, mais um pouquinho,
pro sono vir devagarinho.
Quero sonhar bem diferente, talvez igual a um passarinho,
quando acordar de manhãzinha, vou ver o sol nascer sozinho.
E logo o dia vem clareando,
os donos das matas vão se encontrando, andando e voando, nos
ares cantando,
nas matas, cuidando de tudo que é belo.
Canto a natureza, que é linda, ainda, que é linda, ainda, que é
linda assim.

As notas e ritmos tocados inicialmente de maneira suave pelo piano elétrico simulam uma rede rangendo e balançando, repetidamente, em andamento moderado e compasso quaternário. Num tensionamento progressivo, o andamento é acelerado, pouco a pouco, junto com o crescendo de intensidade. A harmonia acompanha o aumento de tensão, sendo inicialmente constituída de acordes em quartas com 2as. ajuntadas (00:01 – 00:29), passando, em seguida, a incluir estruturas poliacordais (00:30), atingindo, finalmente, o clímax, com acordes dissonantes formados por 2as. 7as. e 9as. maiores ou menores (00:49 – 01:17). Como demonstrei em estudos anteriores (COSTA-LIMA NETO, 1999, p.90-98, 174-178; 2000, p.125-137), Hermeto Pascoal constrói estes e outros acordes dissonantes tendo como inspiração as sonoridades inarmônicas dos objetos sonoros não convencionais, além dos sons produzidos pelos animais (mesclas de sons com espectro harmônico e de ruídos), como, por exemplo, o granulado do silvo destemperado da cigarra, o cricrilar dos grilos, o coaxar dos sapos, o pio dos pássaros, etc. Utilizando sua percepção ampliada, na música *Rede* Hermeto Pascoal adapta e transpõe estas sonoridades naturais inarmônicas e ruidosas para os instrumentos convencionais, como, por exemplo, o piano. A "transposição inarmônica" ocorre, ainda, com relação à voz. Músicas como, por exemplo, *Quebrando Tudo!* (1979a) e *Mestre Mará* (1979b) demonstram os procedimentos vocais não convencionais utilizados por Hermeto: tosse, grunhidos, ataques glotais e consonantais, chiados, gritos, gargalhadas, sons guturais, etc.³⁰

Zabelê declama o poema de *Rede* (00:11) tendo ao fundo o som do piano, além de sons percussivos sutis e de apitos imitando os pios dos pássaros (00:43). Os mo-

mentos de maior tensão harmônica coincidem com o trecho do poema no qual Zabelê declama: "E logo o dia vem clareando, os donos das matas vão se encontrando, andando e voando, nos ares cantando, nas matas, cuidando de tudo que é belo" (00:49 – 01:17; 05:01 – 05:24). De maneira semelhante ao que ocorrera no final da música *Missa dos Escravos* – no qual o choro, os risos, as gargalhadas e os gritos de Flora Purim se fundiram aos grunhidos ruidosos de dois porcos "cantores" –, na peça *Rede*, por sua vez, há uma associação musical entre, de um lado, a natureza, os animais e, de outro lado, as dissonâncias e tensões harmônicas (como na afirmação de Hermeto antes citada na introdução: "O atonal é a coisa mais natural que existe"). Observo ainda uma inversão curiosa de papéis: enquanto que a letra cantada de *Missa dos Escravos* mencionava a ave "Zabelê", de pio melodioso, na música *Rede*, por sua vez, Zabelê é uma pessoa de carne e osso, isto é, a cantora que declama e canta um poema sobre os pássaros e a natureza.

Assim, as composições *Rede* e *Missa dos Escravos* estabelecem um *continuum* entre a natureza, os animais, a civilização e os seres humanos. Como assinei em outro artigo (COSTA-LIMA NETO 2010b), há, na *Música Universal* de Hermeto Pascoal, uma fusão de pólos aparentemente opostos: fala/canto; animais/seres humanos; ruídos/notas; natureza/cidade; sonho inconsciente/vigília consciente; criador/criatura; modernidade/tradição. Por isso, confirmando a *fusão de opostos* presente em sua música, o "índio diferente" Hermeto Pascoal afirmou na citação que serviu como epígrafe neste artigo: "nós somos pássaros também". Na obra do compositor alagoano os ruídos da natureza e dos animais compartilham, "democraticamente", o mesmo espaço sonoro com as vozes e os demais instrumentos musicais. *Sua concepção estética é, ao mesmo tempo, ecológica, religiosa, social e político-econômica.*

Analogias entre Hermeto Pascoal, Antônio Conselheiro e Lampião ocorrem, finalmente, através de certas semelhanças físicas. A barba e a longa cabeleira, em se tratando dos dois primeiros e, no que diz respeito ao músico e ao cangaceiro, a deficiência visual. Em suma, estes indivíduos possuem, de fato, personalidades multifacetadas nas quais os terrenos do sagrado e do profano se interpenetram como as vozes de uma trama polifônica sócio-musical. Parecendo confirmar a minha comparação, Hermeto Pascoal é visto publicamente no Brasil ora como um "mago", ora como um "bruxo dos sons". O "lado mago do bruxo" compõe o *Calendário do Som* (2000), através do qual constitui uma comunidade planetária e homenageia a todos os seres humanos através de 366 composições. O "lado bruxo do mago", por sua vez, à maneira de um Lampião contemporâneo, declara guerra permanente contra as grandes gravadoras e a indústria cultural. O "mago" tocou com Elis Regina no Festival Internacional de Jazz em Montreux, fez parcerias com Jane Duboc e arranjos para estrelas da MPB, como, por exemplo, Maria Bethânia,³¹ enquanto que, o

"bruxo", critica acidamente o choro, a música regional e a MPB ("Esse pessoal que toca chorinho, músicas regionais, MPB, começa a tocar que nem velho, com cara de velho"³²), e é menosprezado pelas grandes gravadoras e pelos produtores musicais (como demonstrou a controvérsia com o produtor André Midani, por ocasião da *jam session* de Hermeto e Elis Regina). O primeiro pretende erigir um "Templo do Som da *Música Universal*"³³ e compõe músicas como *Santo Antônio*, *Monte Santo*, *Igrejinha* e *Bebê*, enquanto que, o segundo, improvisa *Quebrando Tudo!* e "invoca" espíritos em *Velório*, *Cannon*, *Missa dos Escravos*.

Contudo, como os dois lados da mesma moeda, o "mago" e o "bruxo" são um só indivíduo. Integram a *ética musical comunitária* de Hermeto Pascoal, nascido no Olho D'água da Canoa, zona Agreste do estado de Alagoas.

4- Conclusão: o lençol de águas subterrâneas

O público, os jornalistas, os intérpretes e os pesquisadores relacionam Hermeto Pascoal às tradições da música popular e, mais especificamente, à música instrumental presente em gêneros como o *choro*, o *frevo* ou o *jazz*. Entretanto, apesar da denominação "músico popular instrumental", as composições contempladas neste artigo e muitas outras músicas criadas por Hermeto Pascoal (totalizando quase 60% das composições gravadas nos seus discos) demonstram que, frequentemente, este "músico instrumentista" também canta (*O Galho da roseira*, *Quebrando Tudo! Nem um talvez*, *Mestre Mará*) e utiliza a sua voz e a de outros intérpretes de maneira não convencional (*Velório*, *Missa dos Escravos*, *Cannon*, *Igrejinha*). As palavras são muitas vezes desmembradas em sílabas e letras sem conteúdo semântico, com valor apenas sonoro. Através da voz, Hermeto Pascoal compõe músicas que serão tocadas por outros instrumentos (*Bebê*, *Montreux*, as peças do *Calendário do Som*). Exemplos adicionais revelaram que o compositor cria ou utiliza falas, letras, poemas, imagens e narrativas que acabarão sendo transformadas em música (*Rede*, *Santo Antônio*, *Monte Santo*, as *músicas da aura*).

As fronteiras que separam a palavra falada, a palavra cantada e a palavra tocada no processo de criação musical de Hermeto Pascoal são bastante tênues. Mais do que isso, a relação entre o falar, o cantar e o tocar parece estar inserida numa dimensão mais ampla, sinestésica ou multi-sensorial. De fato, os sentidos físicos estão inter-relacionados na poética do compositor alagoano, como exemplificaram os títulos e letras de suas músicas relacionadas aos alimentos. Além do paladar, a visão e o tato também estão amalgamados em sua obra, como demonstrou a citação utilizada como epígrafe neste artigo: "Eu me inspiro mais na *pintura* para compor, no *timbre* de uma voz" (meu grifo). A multi-sensorialidade está relacionada, de maneira ainda mais ampla, a meu ver, à religiosidade de Hermeto Pascoal. Esta constitui um aspecto fundamental da *ética musical comunitária* do músico alagoano e ocupa um lugar central em sua vida

e obra. Hermeto Pascoal acredita que existem sentidos extra-físicos: a visão verdadeira, segundo ele, estaria na testa, num ponto equidistante entre os dois olhos, enquanto a escuta, por sua vez, ocorreria na região da nuca e não apenas nos ouvidos (JARDIM e CARVALHO, 2001). Assim, o som e a imagem resultam de um processo físico e extra-físico. Confluem, ambos, na voz, que passa então a interligar o mundo material ao espiritual, a *aura verbo-visual*, "terra da promessa".

Na verdade, em se tratando de Hermeto Pascoal, as classificações se tornam sempre problemáticas. A denominação a ele atribuída de "músico popular instrumental", por exemplo, parece ser apenas um rótulo, isto é, uma simplificação criada com o objetivo de classificar um artista inovador, etiquetando-o, envolvendo-o numa embalagem e transformando-o num produto capaz de ser identificado, comercializado e consumido. Entretanto, a versatilidade de Hermeto Pascoal dificulta conceitualmente esta classificação, pois, além de tocar instrumentos de cordas, sopros e percussão, ele também canta e, muitas vezes, toca e canta ao mesmo tempo. *O fato de o músico alagoano não ser reconhecido publicamente como cantor parece ocorrer porque suas experimentações vocais ultrapassam aquilo que o senso comum espera convencionalmente de um cantor*. Neste sentido, o "problema" é que Hermeto Pascoal é um cantor original, que subverte parcialmente o primado da palavra e da imagem sobre o som vocal, ao dirigir a atenção para a matéria puramente sonora produzida pela voz-instrumento. Suas composições questionam não apenas o rótulo de "música instrumental", mas também a própria noção de "música popular" – muito embora, por outro lado, não sejam reconhecidas como "música erudita". O problema quanto à denominação "músico popular instrumental" é aumentado ainda mais porque algumas das composições de Hermeto Pascoal estão no limiar da não-música e do não-humano, como exemplificam, respectivamente, as *músicas da aura* (baseadas nas melodias da fala) e as músicas utilizando sons de aves, insetos, porcos, etc.

Avesso às tradições cristalizadas, populares ou eruditas, Hermeto Pascoal é um experimentador iconoclasta, um Macunaíma da música brasileira, um artista que desestabiliza as hierarquias pré-estabelecidas. Ao "Quebrar Tudo!" e questionar as categorias estéticas e os rótulos comerciais, Hermeto Pascoal cria novos paradigmas, desafiando a si mesmo e o público, os intérpretes, os jornalistas, a crítica e os pesquisadores (incluo-me na lista). O seu *ruído* não se restringe somente a música e alcança a sociedade, a economia e a política. De forma só aparentemente desprezível, ao sabotar as grandes gravadoras transnacionais, o "peregrino-cangaceiro" contraria interesses poderosos, enquanto profetiza o surgimento de uma comunidade planetária unida pelo som. E pela internet, que Hermeto Pascoal parece alçar a uma condição semi-divina, por possibilitar o compartilhamento gratuito de músicas, numa espécie de "pirataria transcendental".

A opinião de que Hermeto Pascoal é não mais que um "músico instrumental" (excelente, sem dúvida nenhuma) pode ter adquirido, sem que nós percebêssemos, uma conotação um pouco conservadora, ao privá-lo de sua voz e de tudo aquilo que ela diz, incluindo as críticas e atitudes *dissonantes*. O problema por ele levantado com relação à pirataria digital, por exemplo, sinaliza para a existência de uma crise generalizada na produção e na difusão musicais no Brasil. Esta crise parece ter como causa principal a falta de políticas culturais realmente eficazes por parte do Governo Federal, cujo orçamento anual destina atualmente à cultura apenas uma percentagem pífia (0,7%), ainda abaixo do valor mínimo (1,0%) definido pela UNESCO. Os artistas são abandonados à própria sorte e se vêem à mercê da ditadura do mercado e dos interesses exclusivamente comerciais da indústria musical transnacional – isto num país que tem na música um símbolo de nacionalidade (!).

Como Treece bem assinalou, a tradição de pensamento nacionalista no Brasil vem utilizando conceitos ("democracia racial", "lusotropicalismo") e ideologias neocolonialistas ("Marcha para o Oeste", "integralismo fascista") para construir uma narrativa mítica como uma "pedra de toque para uma história pacífica de integração política, social e econômica" (TREECE, 2008, p.11). Entretanto, a realidade dos fatos contrasta fortemente com este discurso conciliatório, conforme demonstrado pelos exemplos de Zumbi dos Palmares, Lampião e Antônio Conselheiro, abordados neste artigo. No que diz respeito aos índios, continua Treece, a mitologia integracionista invocou continuamente sua assimilação pela sociedade dominante, apesar de a população indígena ter sofrido, desde 1500, um verdadeiro genocídio, caindo de cerca de 5 milhões para apenas 100.000 no início do século XX. É exemplo deste discurso de "assimilação" o pronunciamento (absurdo) feito em 1969 pelo coronel Costa Cavalcanti, então presidente da FUNAI, em plena ditadura militar: "Nós não queremos um índio marginalizado, o que queremos é um índio produtor, um índio que seja integrado no processo do desenvolvimento nacional" (Cavalcanti citado por TREECE, 2008, p.12). Após ter migrado de Lagoa da Canoa para as grandes cidades brasileiras em 1950 – e se ver cercado pelos nacionalismos de direita e de esquerda na década de 1960 –, o nordestino Hermeto Pascoal teve que descobrir uma maneira de exercer sua arte e, ao mesmo tempo, escapar ao controle político-ideológico e estético. A saída encontrada pelo músico significou para ele, de um lado, o exílio e, de outro, a libertação: viajou em 1970 para lançar-se em carreira solo nos EUA, enquanto, ao mesmo tempo, "emigrava para dentro do som universal", assim continuando as experiências iniciadas em sua infância, no Olho D'água da Canoa, com os sons da fala, dos animais e dos objetos cotidianos. Desta maneira, como um índio pós-moderno, Hermeto Pascoal ultrapassa(va) permanentemente os limites impostos pelas fronteiras geopolíticas e estéticas nacionais e in-

ternacionais, pois: "ninguém consegue ensacar o som!" (PASCOAL, entrevista ao autor, 1999). Assim ele criava sua maneira – "universal" – de ser brasileiro.

Ao incluir, desde a década de 1970, a ecologia sonora em sua música, Hermeto Pascoal dava voz aos animais e reafirmava sua identidade cultural nordestina, rural e "indígena". Não se tratava de mera "excentricidade" ou de "exotismo", dois termos utilizados contra ele de maneira depreciativa. Uma observação: enquanto este tipo de crítica rasteira ainda ecoa por aqui, paralelamente a música de Hermeto Pascoal vem sendo estudada cada vez mais nas universidades brasileiras e no exterior, por exemplo, nos EUA, na Inglaterra ou no IRCAM, criado por Pierre Boulez, na França.³⁴ Ocorre que, para muitos brasileiros, a natureza ainda é um Inferno verde, título do livro de Alberto Rangel, prefaciado por Euclides da Cunha com palavras ainda atuais: "Faltam-lhe em geral [aos cartógrafos] a intimidade da Terra. Nunca sentiram em torno, entre as vicissitudes das explorações longínquas, o império formidável do desconhecido" (CUNHA, 1909). Entretanto, para o imigrante Hermeto Pascoal os gêneros, estilos e sonoridades da cidade e do campo não estão separados, pois "a natureza é o cotidiano." (PASCOAL, 1998, p.48). Neste sentido, sua obra é como uma viagem acústica. E um ato de resistência. Em tempos de aquecimento global, desmatamento e extinção de espécies animais e vegetais o que parece ser mais vital do que recriar musicalmente os sons dos seres vivos, da natureza e do planeta como um todo, incluindo a selva de pedra das cidades grandes?

Voltamos, por fim, à musicalidade universal da fala. Através das *músicas da aura* descobrimos que ao falarmos, estamos cantando e, por isso, todos somos cantores. Todos, sem exceção: o ex-presidente Fernando Collor de Mello, o poeta e militante comunista Mário Lago, o baturau, o marreco e o Papa João Paulo II...³⁵ Existiria algo mais democrático, anárquico ou apolítico? Tendo como inspiração inicial o sotaque "cantado", típico da região Nordeste, através das *músicas da aura* Hermeto Pascoal amplia os limites da aldeia e da vila rural para abranger todo o globo terrestre, assim aplicando a *ética musical comunitária* numa escala planetária.

"Minha cabeça é uma fonte, uma nascente" (Pascoal, citado por ZAGO). As músicas executadas por Hermeto e pelos intérpretes que o acompanharam nos discos e shows surgem desta fonte que fala, grita, reclama, sussurra, come, reza, canta e toca. A quem interessa dividir arbitrariamente a música em duas metades, "vocal", de um lado, e "instrumental", de outro? Folclórica, popular ou erudita? Brasileira ou internacional? Modal, tonal ou atonal?

Para o compositor, multi-instrumentista e cantor Hermeto Pascoal, a música é uma só.

Referências

- ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2006, [1928], 5ª edição, p.48-57.
- ANDRADE, Oswald de. "O Manifesto Antropófago." In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976, 3ª ed. [1928].
- ATTALI, Jacques. *Noise, The Political Economy of Music*. Minnesota: University of Minnesota Press, 1996 [1977].
- BERENDT, Joachim. *O Jazz do rag ao rock*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- BISHOP, Jack. "Quem são os piratas? A política de pirataria, pobreza e ganância na indústria da música popular no Brasil, México e Estados Unidos". Actas del IV Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular. Disponível em: <http://www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html>. Acesso em 30/01/2010.
- BORÉM, Fausto; FREIRE, Maurício. Cannon de Hermeto Pascoal: aspectos musicais e religiosos em uma obra-prima para flauta. *Per Musi*, v.22. Belo Horizonte: UFMG, 2010.
- CABRAL, Sérgio IN Pascoal, Hermeto. "Um caso a parte". *Calendário do Som*. Editora SENAC-Itaú Cultural. São Paulo, 2000, p.11-15.
- CAMPOS, Lúcia Pompeu de Freitas. *Tudo isso junto de uma vez só: o choro, o forró e as bandas de pífano na música de Hermeto Pascoal*. UFMG, dissertação de mestrado, 2006. Em *Músicos do Brasil: uma Enciclopédia eletrônica*. Em: <http://teses.musicodobrasil.com.br/tudo-isso-junto-de-uma-vez-so-.pdf>. Acesso em 29/01/2010.
- CAESAR, Rodolfo. *Círculos Ceifados*. Em: <http://acd.ufrj.br/lamut/cropsite/home.html>. Acesso em 02/02/2010.
- CASCUDO, Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. Brasília: Instituto Nacional do Livro/MEC, 1972: II, p.761.
- CHOUVEL, J-M. "Representation harmonique hexagonale toroïde. Hermeto Pascoal». *Musimediane*, no. 1, décembre 2005. Em: http://www.musimediane.com/article.php3?id_article=21. Acesso em 02/02/2010.
- COSTA-LIMA NETO, Luiz. *A música experimental de Hermeto Pascoal e Grupo (1981-1993): concepção e linguagem*, UNIRIO: dissertação de mestrado, 1999. Em *Músicos do Brasil: uma Enciclopédia Eletrônica*. Em: <http://teses.musicodobrasil.com.br/a-musica-experimental-de-hermeto-pascoal-e-grupo.pdf>. Acesso em 29/01/2010.
- _____. *The experimental music of Hermeto Pascoal and Group: conception and language*. UNIRIO. Dissertação de mestrado vertida em inglês, 1999b. Em *Músicos do Brasil: uma Enciclopédia Eletrônica*. Em: <http://teses.musicodobrasil.com.br/luiz-costa-lima-the-experimental-music-of-hermeto-pascoal-and-group.pdf>, Acesso em 29/01/2010.
- _____. "The experimental music of Hermeto Pascoal and Group (1981-1993): a musical system in the making", in Reily, Suzel Ana (org.), *Brazilian musics, brazilian identities 9/i*, UK: British Forum for Ethnomusicology, 2000. <http://www.open.ac.uk/Arts/music/mclayton/bje9-1finalpdf.PDF>. Acesso em 29/01/2010.
- _____. "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 Brasil". Revista eletrônica da ABET, *Música e Cultura*, no. 3, 2008. http://www.musicaecultura.ufba.br/Costa-Lima-Hermeto_Pascoal.pdf. Acesso em 29/01/2010.
- _____. "The Musical Universe of Hermeto Pascoal". *Popular Music and Society*. EUA: Routledge, Taylor & Francis Group. Volume 33. 5, 2010a. No prelo.
- _____. "O Calendário do Som e a estética sociomusical inclusiva de Hermeto Pascoal: emoladas, polifonias e fusões paradoxais". *Revista USP*, no. 82, 2010b.
- CUNHA, Euclides da. *Os Sertões: Campanha de Canudos*. São Paulo: Atelier Editorial, 2001 [1902].
- _____. *Fragmento de manuscrito (rascunho) em um caderno, juntamente com o preâmbulo ao livro Inferno verde*, de Alberto Rangel. [S.l., 19-]. Coleção Euclides da Cunha. Série Autógrafos. Original. Manuscrito. MS-43, 1909.
- FACÓ, Rui. *Cangaceiros e fanáticos – Gênese e lutas*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1965.
- GALVÃO, Walnice Nogueira (org.) *Correspondência de Euclides da Cunha*. São Paulo: Edusp, 1997.
- GRUNSPAN-JASMIN, Élise. *Lampião, Senhor do Sertão: Vidas e Mortes de um Cangaceiro*. São Paulo: Edusp, 2006.
- HOBBSAWN, Eric J. *Bandits*. New York: Pantheon, 1981 [1969].
- MATHIEU, Benoit. "Outils informatiques d'analyse musicale". Relatório IRCAM. Em: <http://recherche.ircam.fr/equipes/repmus/Rapports/mathieu2002/outils-analyse-BM-2002.pdf>. Acesso em 02/02/2010.
- MELLO, Frederico Pernambucano de. *Guerreiros do Sol – o banditismo do nordeste do Brasil*. São Paulo: A Girafa/Fundaj, 1985.
- MERRIAN, Alan P. (1964). *The Anthropology of Music*, Illinois: Northwestern University Press, 1964, p.85-102.
- MIDANI, André. *Música, Ídolos e Poder: do vinil ao download*, Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2008, p.158; 177; 184; 185; 186; 187; 279.
- NETTL, Bruno. *Heartland Excursions: Ethnomusicological Reflections on Schools of Music*, Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1995, p.24-25.
- NEVES, Rita de Cássia Maria. "Identidade, rito e performance no Toré Xucuru". IN Grunewald, Rodrigo de Azeredo (org.). *Toré: Regime encantado do índio do Nordeste*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, 2005.
- PASCOAL, Hermeto. "Folclore? O que é isso? Pra mim só existe música." Entrevista com Ezequiel Neves. *Revista Rock*, 1975.

- _____. "Uma música por dia". Entrevista com Macedo Rodrigues. *O Globo*, 2: 3: 18, setembro, 1990.
- _____. Entrevista ao vivo com Luiz Carlos Saroldi. *Programa Ao Vivo entre amigos, Rádio MEC*, janeiro de 1997.
- _____. "Vivendo música". Entrevista com Mário Gonçalves e Mário Eduardo. *Revista Backstage*, 1998.
- _____. "Enfim, um homem comum." Entrevista com Mário Adnet. *O Globo*. 15 de outubro de 1998, p.1.
- _____. Entrevistas com o autor. 04/10/1998, 06/03/1999.
- _____. "A música livre de Hermeto Pascoal". Entrevista com Renata Garcia. br@asil.net, p.28.
- _____. *Calendário do Som*. Editora SENAC-Itaú Cultural. São Paulo, 2000.
- _____. "Deus disse: 'Crescei e multiplicai-vos'; pirateiem meus discos, clama Hermeto Pascoal". Entrevista com Carlos Gustavo Yoda. Disponível em: http://cartamaior.com/templates/materiaMostrar.cfm?materia_id=9748. Acesso em 31/01/2010.
- POLICE, Gerard. *Quilombo dos Palmares, lectures sur un marronnage bresilien*. Paris: Ebis Rouge Editions, 2003.
- SÁ, Antônio Fernando de Araújo. "Santos e Demônios: Religiosidade Popular e a Memória do Cangaço no Sertão do Rio São Francisco": Comunicação no IX Congress of Brazilian Studies Association, Tulane University, New Orleans, Louisiana, USA, March 27-29, 2008.
- http://www.google.com.br/search?sourceid=navclient&hl=pt-BR&ie=UTF-8&rlz=1T4SKPB_pt-BRBR246BR248&eq=Santos+e+Dem%C3%B4nios%3a+Religiosidade+Popular+e+a+Mem%C3%B3ria+do+Canga%C3%A7o+no+Sert%C3%A3o+do+Rio+S%C3%A3o+Francisco
- SANTOS NETO, Jovino. *Tudo é Som (All is Sound), the music of Hermeto Pascoal*. USA: Universal Edition, 2001, p.5-12.
- _____. Emails para o autor. Dezembro de 2008.
- TORRES, José Roberto de Barros. Email para o autor, 17/02/1999.
- TRAVASSOS, Elizabeth. *Os Mandarins milagrosos, arte e etnografia em Mário de Andrade e Bela Bartók*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997, p.171.
- _____. Comunicação pessoal, 1999.
- TREECE, David. *Exilados, aliados e rebeldes: o movimento indianista, a política indigenista e o estado-nação imperial*. São Paulo: Edusp, 2008.
- 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. Disponível em: http://www.unirio.br/mpb/ulhoatextos/NovaHistoriaVelhosSons_Debates_2Jul.pdf. Acesso em 31/01/2010.
- VILLAÇA, Edmiriam Módolo. *O Menino Sinhô: vida e música de Hermeto Pascoal para crianças*. São Paulo: Editora Ática, 2006.
- WEBER, Max. *Conceitos Básicos de Sociologia*. Editora Moraes. São Paulo: 1987.
- ZAGO, Luiz Gustavo. "Composição e improvisação no Calendário do Som". Revista de Estudos Poético-musicais. <http://www.repom.ufsc.br/repom4/zago.htm>

Discografia

- SambrasaTrio em Som Maior*. 1966.
- Quarteto Novo*. CD EMI, EMIBR 789630 2, [LP, 1967].
- Natural Feelings*. Com Aírto e Flora Purim. [LP, Buddah Records, 1970.]
- Seeds on the ground*. Com Aírto e Flora Purim, CD One Way Records, OW 30006 [LP, Buddah Records, 1971].
- Hermeto Pascoal, Brazilian Adventure*. CD. EUA: Muse Records, MCD 6006, 1988, [*Hermeto*. Buddah Records, 1972].
- A música livre de Hermeto Pascoal*. LP PolyGram, PLG BR 8246211, 1973.
- Slaves Mass*. Warner Bros. CD 73752-2, 2004 [1977].
- Hermeto Pascoal, Montreux Jazz Festival*. CD. WEA Brasil, 092741435-2, 2001 [1979a].
- Zabumbê-bum-á*. CD WEA Brasil, 2001 [1979b].
- Cérebro magnético*. WEA 092741434-2, 2001 [1980].
- Hermeto Pascoal & 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.
- 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.
- Elis Regina, Montreux Jazz Festival*. [*Jam Session com Hermeto Pascoal nas faixas Garota de Ipanema, Asa Branca, Corcovado*] CD WEA 092740076-2, 2001 [1982]

Maria Bethânia, 25 anos. [arranjo de Hermeto Pascoal na faixa *Tomara*] LP PolyGram, PLG848022-1, 1990.

Miles Davis. *Live-Evil*. Japão: SONY, [1970], CD. SRCS 5715-6.

_____. *The Complete Jack Johnson Sessions*, CDK 90926, Sony, 2003.

Documentários

BILLON, Yves, *L'Allumé Tropical*, Les Films du Village - La Cinquième, França, 1997.

HINRICHSEN, Rodrigo, *Quebrando tudo*, TV Cultura, 2004.

JARDIM, João e CARVALHO, Walter. *Janela da Alma*, Europa Filmes, Brasil, 2001.

PRADO, Nico. *Mosaicos - A Arte de Hermeto Pascoal*, TV Cultura, 2008.

Documentos eletrônicos

<http://br.youtube.com/watch?v=SrgveUpwCnM&feature=related>, acesso em 25/01/2010.

http://www.youtube.com/watch?v=XOgHxIXyTKc&feature=PlayList&tp=11E7EE48CA15EC8F&playnext=1&playnext_from=PL&index=54, acesso em 29/01/2010.

<http://www.youtube.com/watch?v=X7Kv1TpZkTQ>, acesso em 29/01/2010.

http://www.youtube.com/watch?v=zGnqylfyXOI&feature=PlayList&tp=EC7003ABE3BF4C61&playnext=1&playnext_from=PL&index=8, acesso em 29/01/2010.

http://br.youtube.com/watch?v=B_jEaktVSQ, acesso em 29/01/2010.

http://br.youtube.com/watch?v=W821bgUU_mY, acesso em 29/01/2010.

http://pt.wikipedia.org/wiki/Canudos#As_tr.C3.AAs_Canudos, acesso em 29/01/2010.

<http://portal.mec.gov.br/seb/arquivos/pdf/livro082.pdf>, acesso em 29/01/2010.

<http://www.scielo.br/pdf/icse/v9n17/v9n17a03.pdf>, acesso em 29/01/2010.

http://br.youtube.com/watch?v=3BOga_GhZjE&feature=related, acesso em 29/01/2010. [música *Peixinho*, de Hermeto Pascoal, intérprete: Jane Duboc. CD Brasil Universo.

<http://br.youtube.com/watch?v=wEiQSeYUkCM&feature=related>, acesso em 29/01/2010. [música *Tomara*, arranjo: Hermeto Pascoal, intérprete: Maria Bethânia].

<http://www.hermetopascoal.com.br>, acesso em 29/01/2010.

http://www.musimediane.com/article.php3?id_article=21. Acesso em 02/02/2010.

Agradecimentos

Agradeço a Neilson Ávila e a Janete Pascoal pela hospitalidade com que fui recebido em Lagoa da Canoa, Alagoas, em novembro de 2008, bem como a todos os membros da Família Pascoal em Lagoa da Canoa, Olho D'água da Canoa, Girau do Ponciano e cercanias. Ao pesquisador José Roberto de Barros Torres pelas informações discográficas gentilmente enviadas por email, em 17/02/1999, ao compositor, arranjador e instrumentista Jovino Santos Neto pelas informações valiosas e, finalmente, a Denise Nagem, pelas revisões, comentários e críticas atentas.

Notas

- 1 De um total de 152 músicas gravadas nos 13 discos autorais lançados em 1972, 1973, 1977, 1979a, 1979b, 1980, 1982, 1984, 1985, 1987, 1992, 1999, e 2002, a voz é utilizada em cerca de 90 composições. Incluam-se na lista mais duas composições de Hermeto Pascoal – as baladas *Little Church* e *Nem um talvez* –, cantadas e assobiadas por Hermeto Pascoal no disco *Live-Evil*, de Miles Davis (disco gravado em 1970 e lançado em 1972, Sony). Finalmente, *O Galho da roseira*, de autoria dos pais de Hermeto, cantada e sussurrada pelo músico no disco *Seeds on the ground* (Buddha Records, 1971), de Airto e Flora Purim, no qual Hermeto Pascoal participou como compositor, arranjador e intérprete.
- 2 Conferir as músicas da *aura* intituladas *Tiruliruli* e *Vai mais garotinho* (1984), compostas a partir de narrações futebolísticas feitas pelos radialistas desportivos Osmar Santos e José Carlos Araújo. Escutar Hermeto Pascoal fazendo a *música da aura* do ator francês Yves Montand em: <http://br.youtube.com/watch?v=SrgveUpwCnM&feature=related>, acesso em 25/01/2010. Conferir, finalmente, as faixas *Pensamento positivo*, *Três Coisas* e *Quando as aves se encontram, nasce o som*, (1992). Nestas três faixas Hermeto Pascoal faz a *música da aura*, do ex-presidente do Brasil, Fernando Collor de Mello e do poeta Mário Lago, além de "auralizar" os cantos das aves: Uirapuru, Sabiá, Corvo, Fogo-apagou, Galo, Bacurau e Marreco.
- 3 Para uma abordagem mais completa sobre a *Música Universal*, ver COSTA-LIMA NETO, 2008, p.1-33; e 2010a (no prelo). Sobre a *música da aura*, ver COSTA-LIMA NETO, 1999, p.174-9; 188-194. Sobre a dicotomia entre o "natural" e o "convencional", ver COSTA-LIMA NETO, 2000, p.119-42.
- 4 Segundo SANTOS NETO, 2001, p.9, este primeiro disco autoral foi, em 1988, relançado por outra gravadora (Muse Records), sob o título *Hermeto Pascoal, Brazilian Adventure*. As músicas de Hermeto Pascoal referidas neste artigo podem ser escutadas, *online*, no *Youtube*.
- 5 Conjunto de orações rezadas em voz alta ou cantadas diante do morto. Ver CASCUDO, 1972, II, p.761.
- 6 A informação a respeito do apelido do avô de Hermeto Pascoal é de VILLAÇA, 2006, p.20.
- 7 Em: <http://acd.ufrj.br/lamut/cropsite/home.html>. Acesso em 02/02/2010.
- 8 Para maiores informações ver COSTA-LIMA NETO, 1999, p.6-11; 75-98; 127-143.
- 9 "Cozinha" é um termo utilizado na música popular para designar a formação instrumental básica constituída de contrabaixo, bateria e percussão. Para Hermeto Pascoal, a "cozinha" é tão importante quanto os demais instrumentos.
- 10 Sobre a inter-relação da música de Hermeto Pascoal com as feiras, bailes populares e rodas de choro ver CAMPOS, 2006; sobre as rapsódias das "melodias infinitas" nordestinas ver ANDRADE, Mário de, 2006 [1928], p. 48-57, e TRAVASSOS, 1997, p.171. Observe que na cidade de Palmeira dos Índios, reside, ainda hoje, a professora que alfabetizou a Hermeto Pascoal, Dona Zélia Gaia, a qual, na infância do músico, convidava o garoto, seu irmão e seu pai para tocar nas festas da cidade, ver VILLAÇA (prefácio escrito por Zélia Gaia), 2006.
- 11 Para uma inter-relação entre os elementos musicais (forma, harmonia, ritmo, estilo, etc.) e a religiosidade de Hermeto ver a noção por mim formulada de *Continuum separação-fusão paradoxal*, em COSTA-LIMA NETO, 2010b.
- 12 Segundo informação de José Roberto de Barros Torres (email ao autor, 17/02/2009), que está escrevendo uma biografia de Hermeto Pascoal, *Coalhada* foi gravada originalmente em 1965, pelo *Sambrosa Trio* e, no mesmo ano, pelo organista Renato Mendes, no disco *Órgão de Vanguarda*. Ainda em 1965, Hermeto Pascoal teve gravada sua composição *Sete contos* pelo grupo *Cinco-pados* e pelo pianista Ely Arcoverde, além da música *Balanço n° 1*, pelo *Jongo Trio*. Nove anos antes, isto é, em 1956, Hermeto fazia a sua primeira gravação como instrumentista, no disco *Ritmos Alucinantes*, do compositor de *frevos*, maestro e arranjador Clóvis Pereira, em Recife.
- 13 Para uma discussão a respeito da sinestesia sob o ponto de vista etnomusicológico ver MERRIAN, 1964, p.85-102; para uma inter-relação entre os compositores clássico-românticos e a culinária (por exemplo, a "doçura" da música de Wolfgang Amadeus Mozart e as sobremesas batizadas com o nome deste compositor) ver NETTL, 1995, p.24-25.
- 14 Sobre o *Toré*, ver NEVES In Grunewald (org.), 2005, p.129-154.
- 15 Observe que, a partir da década de 1950, Hermeto Pascoal tocou canções francesas e italianas nas boates, além de música cigana no conjunto de Fafá Lemos, em 1959, no Rio de Janeiro. Ver SANTOS NETO, 2001, p.6 e COSTA-LIMA NETO, 1999, p.36-55.
- 16 Neste disco de 1973 talvez tenha sido iniciada a confusão com o sobrenome de Hermeto, cuja grafia correta é "Pascoal", sem "h", segundo informação do biógrafo de Hermeto, José Roberto de Barros Torres e da família do músico, em Lagoa da Canoa.
- 17 Segundo informação em SANTOS NETO, 2001, p.10.
- 18 Ver as cenas de Hermeto Pascoal compondo e solfejando as melodias do *Calendário do Som*, (em BILLON, 1997). Conferir a entrevista com o pianista e compositor Jovino Santos Neto, na qual este descreve o processo composicional de Hermeto Pascoal e a maneira *cantada* pela qual o músico alagoano compõe suas melodias instrumentais, (em HINRICHSEN, 2004). Escutar a balada *Montreux* (1979a), em Sol menor, composta por Hermeto sem o auxílio de instrumentos, apenas algumas horas antes do show realizado no Festival de Jazz realizado na cidade de mesmo nome.
- 19 Hermeto, reproduzindo as dicas que ele transmitiu para Flora Purim. Em entrevista com Ezequiel Neves, 1975.
- 20 O Grupo que acompanhou Hermeto Pascoal no Festival de Jazz de Montreux era constituído pelos músicos Itiberê Zwarg, Jovino Santos Neto, Luis Santana/Pernambuco, Zabelê, Nenê, Nivaldo Ornellas e Cacau.
- 21 Ver o vídeo das três músicas em: <http://www.youtube.com/watch?v=X0gHxIxyTKc&feature=Playlist&v=11E7EE48CA15EC8F&playnext=1&playnext_from=PL&index=54>; <<http://www.youtube.com/watch?v=X7Kv1TpZkTQ>>; <http://www.youtube.com/watch?v=zGnqlyfXOI&feature=Playlist&v=EC7003ABE3BF4C61&playnext=1&playnext_from=PL&index=8>. Ver Elis Regina falando sobre a *jam session* com Hermeto Pascoal em http://br.youtube.com/watch?v=B_jEaktVtSQ, acesso em 29/01/2010. Segundo informação de SANTOS NETO (2008) após o Festival de Jazz de Montreux, Hermeto Pascoal, Elis Regina e seus respectivos grupos viajaram para Tóquio, onde se apresentaram novamente, todos dividindo, desta vez, o mesmo palco.
- 22 No LP com a gravação do show ao vivo de Hermeto & Grupo no Festival de Montreux (1979a) este solo está subdividido em duas faixas: a primeira recebeu o título de *Maturi*, enquanto que, a segunda, foi denominada *Quebrando Tudo!*. No vídeo postado no *YouTube*, o solo é apresentado como foi tocado ao vivo, isto é, sem interrupções, *Quebrando tudo!* começa aos 04:44. Ver http://br.youtube.com/watch?v=W821bgUU_mY, acesso em 29/01/2010. Observe que a expressão "Quebra tudo!", criada por Hermeto Pascoal, se tornou parte do dicionário da música popular no Brasil, e significa: 1) Tocar com "paixão", "com amor", "dando tudo de si" (PASCOAL, Hermeto); 2) "Tocar como se cada show fosse a final de um campeonato" (PASCOAL, Fábio) e; 3) "Pelo contrário, "Quebrar tudo!", significa construir musicalmente tudo." (GUINGA). Ver HINRICHSEN, 2004.
- 23 Termo cunhado em 1967, pelo saxofonista norte-americano Ornette Coleman, para designar um tipo novo de jazz que se utilizava de improvisações atonais e assimétricas, e que fazia uso musical dos ruídos. Ver BERENDT, 1987; COSTA-LIMA NETO, 1999, p.45-50.
- 24 Hermeto Pascoal conheceu Jackson do Pandeiro na *Rádio Jornal do Commercio*, em Recife. Conferir o solo vocal *embolado* de Hermeto Pascoal na faixa musical *Remelexo*, no mesmo disco gravado no Festival de Jazz de Montreux (1979a).
- 25 Ver o depoimento irônico de Hermeto Pascoal em PRADO, 2008. Sobre Lampião e o Cangaço ver FACÓ, 1963; MELLO, 1993; GRUNSPAN-JASMIN 2006.
- 26 Ver <http://portal.mec.gov.br/seb/arquivos/pdf/livro082.pdf>, acesso em 29/01/2010.
- 27 Ver <http://www.scielo.br/pdf/icse/v9n17/v9n17a03.pdf>, acesso em 26/12/2008.
- 28 O Grupo que o acompanhava nesta época (entre 1981 e 1993) era constituído pelos músicos Antônio Luis Santana (Pernambuco – percussão), Itiberê Zwarg (contrabaixo, bombardino, tuba), Jovino Santos Neto (piano, teclados, flautas), Márcio Bahia (bateria, percussão) e Carlos Malta (sopros).
- 29 As duas quadras foram citadas por Euclides da Cunha, 2001 [1902], p.305.

- 30 Para maiores noções sobre bio-acústica, ver CAESAR. <http://acd.ufrj.br/lamut/cropsite/home.html>. Acesso em 02/02/2010.
- 31 Conferir a composição de Hermeto intitulada *Peixinho*, interpretada por Jane Duboc, gravada no CD lançado em 1985, em: http://br.youtube.com/watch?v=3BOga_GhZjE&feature=related, acesso em 10/12/2008. Conferir a música *Tomara* (Rubinho Valença/Alceu Valença), do CD *Maria Bethânia, 25 anos* (1990) em: <http://br.youtube.com/watch?v=wEiQSeYUkCM&feature=related>, acesso em 10/12/2008.
- 32 PASCOAL, entrevista com Yoda.
- 33 Ver <http://www.hermetopascoal.com.br>, acesso em 29/01/2010.
- 34 Ver CHOUVEL. Em: http://www.musimediane.com/article.php3?id_article=21. MATHIEU. Em: <http://recherche.ircam.fr/equipes/repmus/Rapports/mathieu2002/outils-analyse-BM-2002.pdf>, p.24-38. Acesso em 02/02/2010.
- 35 Ver CD lançado em 1992. Além das *músicas da aura* de Collor, Mário Lago e dos pássaros Hermeto Pascoal fez a *música da aura* do papa João Paulo II, mas esta não foi incluída porque o Vaticano não concedeu a autorização.

Luiz Costa-Lima Neto é Bacharel em Composição musical pela Universidade Estácio de Sá, Licenciado em Educação artística com habilitação plena em música pelo Conservatório Brasileiro de Música, mestre em Musicologia brasileira pela UNIRIO, doutorando na mesma Universidade. É compositor, intérprete e arranjador, integrou a banda *Tao e Qual* na década de 1980, participou como compositor em Bienais e Panoramas de Música Brasileira Contemporânea. Professor de música na Escola Técnica Estadual de Teatro Martins Pena e no Curso de Pós-graduação em Arteterapia da Clínica Pomar/ISEPE, Rio de Janeiro. Escreveu artigos publicados no Brasil e no exterior sobre a música de Hermeto Pascoal, sobre educação musical, e sobre teatro, música e raça na cidade do Rio de Janeiro durante o século XIX. Desenvolve pesquisas sobre os índios Xavante (Brasil Central), e sobre a música na obra teatral e crítica de Luiz Carlos Martins Pena (1815-1848).