

O Calendário

do Som e


a estética

sociomusical

inclusiva de

Hermeto

Pascoal:



**LUIZ COSTA-LIMA
NETO** é músico e
mestre em Musicologia
Brasileira pela Unirio.

**emboladas,
polifonias
e fusões
paradoxais**

LUIZ COSTA-LIMA NETO

“The purpose of the technique [the ‘cultural analysis of music’] is not simply to describe the cultural background of the music as human behaviour, and then to analyze peculiarities of style in terms of rhythm, tonality, timbre, instrumentation, frequency of ascending and descending intervals, and other essentially musical terminology, but describe both the music and its cultural background as interrelated parts of a total system. Because music is humanly organized sound, there ought to be relationships between patterns of human organization and the pattern of sound produced in the course of organized interaction” (Blacking, 1971, p. 93)¹.

A FAMÍLIA HUMANA

Em 1996, às vésperas de completar 60 anos de idade², o multi-instrumentista, arranjador e compositor alagoano Hermeto Pascoal, conhecido publicamente no Brasil como o “bruxo dos sons”, começou a receber “mensagens intuitivas” que o instavam a compor uma música por dia, durante um ano inteiro, como um ato de devoção. Segundo o autodidata alagoano, essas “mensagens intuitivas” vinham do “dom”, uma figura espiritual e divina que ele crê ser seu professor de música³. Assim, desde 23 de junho de 1996, até o dia de seu aniversário, em 22 de junho de 1997, Hermeto Pascoal se lançou à missão de criar uma nova música instrumental a cada dia. Onde quer que estivesse, em sua casa no bairro do Jabour durante a transmissão de uma partida de futebol, ou antes de uma festa familiar com seus numerosos filhos e netos, ou, ainda, em outro país, após um concerto noturno com seu grupo⁴, Hermeto Pascoal tinha que

compor e escrever a música daquele dia⁵. Passados quatro anos do fim da tarefa, isto é, em 2000, as centenas de partituras escritas foram publicadas em *fac-símile* sob o título de *Calendário do Som*.

No rodapé e nas laterais das partituras autógrafas da obra, o compositor escreveu comentários diários sobre sua família, músicos, amigos, locais e datas importantes de sua carreira, além de outras anotações e ilustrações misturando os símbolos musicais com motivos surreais e abstratos. As centenas de partituras, comentários e ilustrações registradas pelo músico alagoano tornam o *Calendário do Som* um documento valioso. Tal qual um quebra-cabeças e um mosaico gigantesco, nessa obra o texto e o contexto estão relacionados de maneira complementar, assim possibilitando ressonâncias simbólicas importantes sobre a música, a personalidade, a carreira e a vida de Hermeto Pascoal.

Reunindo exemplos musicais, anotações e ilustrações, além de trechos extraídos de entrevistas feitas com o músico, construí uma ferramenta teórica de análise etnomusicológica inter-relacionando a fala, a escrita e o sistema musical de Hermeto Pascoal. Denominei-a *continuum separação-fusão paradoxal*, constituído de quatro fases sucessivas: 1ª) *separação*; 2ª) *melodia* ou *embolada de opositos*; 3ª) *harmonia* ou *polifonia de opositos* e 4ª) *fusão paradoxal*, sobre as quais me deterei mais à frente.

No rodapé da música nº 18: 40, uma *dança* sincopada e festiva em si bemol maior, Hermeto Pascoal comparou as 366 composições musicais do *Calendário do Som* a “orações” diárias. Através delas, o músico alagoano pretende homenagear “todos os aniversariantes do mundo, [...] inclusive as pessoas nascidas nos anos bissextos [no dia 29 de fevereiro]”, com a intenção de fazer com que os seres humanos “se amem cada vez mais” (Pascoal, 2000, pp. 17-8). Assim, à maneira das rodas concêntricas formadas pelos(as) dançarinos(as) numa *ciranda*⁶, em sua coreografia imaginária o *Calendário do Som* parte do indivíduo para alcançar a sociedade brasileira, o planeta e as galáxias.

O presente artigo é uma versão ampliada da comunicação escrita para o IV Encontro Nacional de Etnomusicologia da Associação Brasileira de Etnomusicologia (Abet). Dedico este trabalho ao professor e antropólogo Estevão Rafael Fernandes, em agradecimento por permitir que eu assistisse a suas aulas no curso de “Saúde e Doença entre os Xavante de Mato Grosso”, oferecido pelo programa de Pós-Graduação em Saúde Pública da Escola Nacional de Saúde Pública da Fiocruz, no ano de 2007.

As notas de rodapé encontram-se no final do artigo.

EXEMPLO MUSICAL 1

Dia 10 de julho – Música nº 18: 40 – compassos 1-8

FORMA ABERTA: A MELHOR

SAÍDA É O AEROPORTO⁷

No cabeçalho de cada partitura da publicação, o alagoano indicou o número da música, além do dia e do local em que foi composta e escrita. São composições curtas, miniaturas com aproximadamente 20 a 25 compassos cada, sempre preenchendo uma folha de partitura. Para auxiliar sua visão prejudicada pelo albinismo, o autodidata⁸ Hermeto Pascoal escreveu a maioria das partituras da publicação com o que parece ser uma caneta hidrográfica com ponta porosa, eventualmente utilizando o corretor líquido para apagar os erros. Em algumas partituras o intérprete tem que se esforçar para identificar as notas e acordes escritos por Hermeto Pascoal, especialmente quando esses foram apagados e reescritos, mas, na maioria delas, não há correções e a grafia, minuciosa, não deixa dúvidas. Nesse sentido, o comentário que Antônio Carlos Jobim fez a respeito de Heitor Villa-Lobos também se aplica, parcialmente, a Hermeto Pascoal: “Um sujeito que escreve à tinta é um sujeito que não erra. Eu, por exemplo, trabalho com lápis e borracha. Às vezes,

mais com borracha do que com lápis”⁹. Hermeto dedicou a Tom Jobim as músicas nº 79: 101 e 80: 102, do *Calendário do Som*. Essas duas músicas foram compostas por Hermeto Pascoal após uma sessão de estúdio com a cantora Jane Duboc, na qual ambos gravaram “Chovendo na Roseira” e “Desafinado”, de autoria de Tom Jobim. O alagoano homenageou o compositor bossa-nova compondo duas variações: uma canção-vals em 3/4 e um samba com harmonização *jazzificada e blue notes*. Após tocar e cantar algumas vezes esse samba, percebi, surpreso, que o ritmo do seu tema é uma variação do ritmo do tema de “Chovendo na Roseira”, isto é, de maneira engenhosa, Hermeto Pascoal utilizou uma métrica originalmente ternária e encaixou-a num compasso de samba, binário.

Através dos cabeçalhos escritos por Hermeto Pascoal nas partituras do *Calendário do Som*, verificamos que as composições elaboradas entre junho de 1996 e junho de 1997 foram feitas em sua casa no bairro do Jabour ou nas cidades onde o músico tocou com seu grupo durante esse período, a saber, São Paulo, Florianópolis, Buenos Aires, La Plata, Rosário, Montevideu, Lisboa, Cidade do Porto, Boston e Nova York, além da Ilha 3ª Açores. É curioso observar a mudança

de localidade pelo tipo de caneta utilizada por Hermeto Pascoal na confecção das partituras: nas partes escritas no Jabour o alagoano utilizou o mesmo tipo de caneta, hidrográfica com ponta porosa, enquanto nas viagens, compondo nos quartos de hotéis, sem instrumentos, ele teve que improvisar e utilizar canetas esferográficas comuns, de escrita fina.

É importante assinalar que durante a criação do *Calendário do Som*, assim como em toda a sua carreira, Hermeto Pascoal dividiu seu tempo tocando no Brasil e no exterior. Realmente, se dependessem apenas dos shows e discos no Brasil, o alagoano e os músicos dos grupos que o acompanharam não conseguiriam se manter financeiramente. Diante da concorrência da indústria cultural e das gravadoras transnacionais, bem como da falta de políticas governamentais para a música instrumental popular, a melhor saída econômica para alguns músicos brasileiros ainda parece ser, infelizmente, o aeroporto. Diga-se que os anos de 1996 e 1997, quando Hermeto Pascoal escreveu o *Calendário do Som*, pertencem ao período da carreira do compositor alagoano no qual ele permaneceu mais tempo sem gravar comercialmente, isto é, de 1992 a 1999. Essa entressafra forçada de sete anos foi iniciada em 1992, no lançamento do CD *Festa dos*

Deuses, gravado por Hermeto e Grupo na PolyGram. A gravadora atrasou a entrega do disco e a turnê nacional e internacional de lançamento ocorreu sem o produto estar à venda. Sentindo-se desrespeitado, Hermeto Pascoal fez do *show* de lançamento do CD, na Sala Cecília Meireles (RJ), um *happening* de som e fúria e, logo após, rompeu seu contrato com a gravadora, ao mesmo tempo em que o grupo de músicos que o acompanhou durante doze anos se desfazia, devido à falta de perspectivas de sobrevivência financeira¹⁰.

Assim, enquanto atravessava um longo período de invisibilidade comercial, Hermeto Pascoal compôs o *Calendário do Som*. Por um lado, sete anos sem nenhuma gravação autoral em disco, por outro, 366 composições elaboradas em apenas um ano. Embora o alagoano tente sempre manter o bom humor e a jovialidade, em algumas músicas e anotações do *Calendário do Som*, o compositor parece desabafar com o leitor. Isso ocorre, por exemplo, num chorinho, em lá menor, feito para os aniversariantes do dia 7 de setembro, dia da Independência do Brasil. Após terminar a composição, Hermeto anotou na partitura: “[Espero] que um dia a música instrumental tenha o lugar que merece, tocando bastante na rádio e sendo respeitada” (música nº 77: 99).

EXEMPLO MUSICAL 2

Dia 7 de setembro – Música nº 77: 99 – compassos 1-8

SANTO ANTÔNIO E SÃO JORGE TOCAM NA BANDA

As referências anotadas nos rodapés das partituras do *Calendário do Som* comprovam o repertório variado de estilos folclóricos, populares e eruditos presentes no sistema musical do compositor alagoano: calango (música nº 68: 90); aboio (música nº 221: 243); cirandinha (música nº 344: 366); frevo (música nº 269: 291); “música de carnaval” (músicas nº 232: 254; 234: 256); baião (música nº 290: 312); canção (música nº 259: 281); serenata (músicas nº 75: 98, e nº 204: 226); valsa (músicas nº 212: 234; 295: 317); maxixe (música nº 51: 73); choro (músicas nº 125: 147; 222: 244); mambo (música nº 68: 90); forró (músicas nº 273: 295; e nº 356: 378); samba (música nº 293: 315); blues (música nº 290: 312); jazz (282: 304); música erudita (música nº 189: 211); e, finalmente, marchas, dobrados e outros gêneros e ritmos tocados pelas bandas das cidades do interior (músicas nº 230: 252; 245: 267; 258: 280; 266: 288; 319: 341; 332: 354, etc.).

A quantidade relativamente grande de anotações nas partituras fazendo referência às bandas de música das cidades do interior confirma a importância das bandas na educação de jovens músicos no Brasil e, também, na formação de plateia para a música instrumental. De fato, Hermeto Pascoal não tocou na banda de música de Arapiraca em sua infância, mas nunca se esqueceu dos concertos e das festas no coreto e nas praças da cidade. As bandas de música literalmente “fizeram sua cabeça”, influenciando-o, inclusive, na criação de determinados instrumentos não convencionais. Dentre os instrumentos e objetos sonoros criados por Hermeto Pascoal, um dos mais apreciados é uma chaleira, em cujo bico o músico introduz um bocal de *bombardino*, e que pode ser tocada vazia ou cheia d’água. O alagoano utiliza-a como um instrumento de sopro, à maneira dos metais de uma banda imaginária.

Poderíamos pensar, por analogia, que nas anotações e músicas do *Calendário do Som* Hermeto Pascoal alterna dois tipos de *sonoridade*: com ou sem *surdina*. O contraste entre uma sonoridade e outra se faz sentir através do tipo de gênero ou estilo musical escolhido por Hermeto Pascoal no *Calendário do Som*: mais suave ou lento, no caso das canções, valsas, serestas e baladas; ou relativamente mais forte e rápido, como no caso do samba, baião, marcha, choro ou forró¹¹. Por exemplo, nas anotações de um samba lento, de duas valsas e duas baladas, aparecem determinados símbolos associados ao universo feminino, por exemplo: “mãe divina” (nº 3: 25; 159: 181), “mulher” e “lua grávida” (músicas nº 302: 324; e nº 303: 325) e “mamãe harmonia” (nº 143: 165). Acredito que, na psicologia do músico alagoano, os símbolos “mãe-mulher-lua-harmonia” estão associados a sua família e à *sonoridade* relativamente mais *suave*, com *surdina*, enquanto os símbolos “pai-homem-sol-ritmo” estão relacionados à esfera pública da personalidade de Hermeto Pascoal, bem como à *sonoridade* relativamente mais *forte*, *sem surdina*.

Confirmando essa associação, no LP de 1978¹² Hermeto Pascoal dedicou a seu pai e a sua mãe, respectivamente, as músicas “São Jorge” e “Santo Antônio”, o primeiro um santo “militar” (pelo sincretismo popular, o orixá guerreiro Ogum) e, o segundo, um santo “casamenteiro”. De fato, na esfera pública, Hermeto Pascoal se apresenta como uma pessoa aguerrida¹³, polêmica e *dionisíaca*, enquanto, na esfera familiar, o *registro sonoro* adotado pelo alagoano é afetuoso e *apolíneo*. Em suma, a *intensidade fraca* ou *forte* do enunciado musical depende de sua carga emocional, como confirma a anotação da música nº 338: 360, um *estudo* em 5/4: “Escrevi esta música pensando em quando eu morava num cortiço. Você não deve ficar com a verdade incubada, espere a hora certa e *ponha a boca na tuba* para quem quiser escutar” (grifos meus).

O trecho musical abaixo, por exemplo, é parte de uma canção modal lídia, dedicada, *in memoriam*, a dona Vergelina Eulália de Oliveira, mãe de Hermeto Pascoal.

EXEMPLO MUSICAL 3

Dia 28 de novembro – Música nº 159: 181 – compassos 1-8

Em várias anotações e peças do *Calendário do Som* essas sonoridades, gêneros, *personas* ou *etos* contrastantes aparecem justapostos. As misturas musicais constantes do sistema musical do compositor alagoano sugerem uma leitura psicológica: ao unir, simbolicamente, *a mãe* e o *pai*, surge o *filho*, isto é, o indivíduo Hermeto Pascoal, cuja marca registrada é: “ter influência do mundo todo, sai sempre tudo misturado, assim é que é bom” (música nº 316: 338)¹⁴.

O leque amplo de gêneros e estilos musicais nacionais e internacionais fez com que Hermeto Pascoal definisse seu sistema musical de maneira paradoxal, como, aliás, lhe é de costume, anotando no *Calendário do Som* que ele compõe “música universal brasileira”¹⁵. Realmente, o sistema musical do alagoano problematiza a polarização nacional-cosmopolita na medida em que se abre para influências de todo o mundo, mas, simultaneamente, recusa-se a negar suas raízes¹⁶. Essa atitude transparece nas composições de Hermeto Pascoal pela maneira repentina como ele introduz, sistematicamente, novas figuras rítmicas e acordes, às vezes modificando completamente o estilo, como numa *rapsódia*. Além disso, frequentemente os inícios, interlúdios e as codas das músicas de Hermeto Pascoal são

contrastantes súbitos, provocando surpresa, susto ou suspense, três marcas registradas do estilo pessoal do compositor alagoano.

O PARADOXO COMO TÔNICA

Acredito que a busca musical pelo inusitado transparece também no discurso do alagoano, especialmente no modo como o músico encadeia e sobrepõe, de maneira improvisada, os contrastes na criação e na expressão de seu pensamento. Vejamos, por exemplo, um trecho extraído de uma entrevista recente feita com Hermeto Pascoal:

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

O trecho transmite a impressão de que, às vezes, é o próprio Hermeto Pascoal quem se surpreende com o que fala, como se a construção e a expressão oral de seu pensamento fossem, elas mesmas, frutos de improvisação. A citação exemplifica o prazer com que o músico alagoano joga com as palavras e constrói as frases atraindo, deliberadamente, os polos opostos, “novo” versus “velho”, como ilustram os trechos a seguir: “Gente nova” que toca “coisas velhas e quadradas”, ou “o cara nasce” e “escuta Pixinguinha” e, finalmente, “o novo tem nascido tão velho”. À semelhança de um *stretto* de uma fuga, no qual as entradas do sujeito e do contrassujeito se aproximam ao máximo, chegando à elisão polifônica, Hermeto Pascoal gradativamente aproxima os contrastes representados pelas palavras “novo” e “velho”, até superpô-los (em “mas o novo tem nascido tão velho”). Como produto final desse processo nasce, assim, um terceiro conceito, o “novo-velho”, resultado da aproximação e posterior amálgama paradoxal dos dois contrastes iniciais.

Denominarei aqui essas quatro fases sucessivas de: 1ª) *separação*; 2ª) *melodia* ou *embolada de opostos*; 3ª) *harmonia ou polifonia de opostos* e 4ª) *fusão paradoxal*. Através da *embolada*, um gênero musical nordestino, as palavras são aliteradas, perdendo seu valor semântico para adquirir valor puramente sonoro¹⁷. De maneira semelhante, na *melodia de opostos* Hermeto Pascoal encadeia os contrários que inicialmente estavam separados e os aproxima,

gradativamente obliterando suas diferenças. Quando a *embolada melódica* aproxima os contrastes a ponto de sobrepô-los, *harmonicamente*, ocorre a *polifonia de opostos* e a *fusão paradoxal* (o “novo-velho”). Através da polifonia, duas ou mais melodias diferentes são combinadas em contraponto. Por analogia, na *harmonia ou polifonia de opostos* Hermeto Pascoal sobrepõe objetos díspares, entrechocando-os. No fim do processo, é criada uma nova entidade, um *acorde*. Dessa maneira, a *separação*, a *melodia*, a *harmonia de opostos* e a *fusão* integram um mesmo *continuum* conceitual. O ponto focal dessa *textura sociomusical*, para o qual *melodia* e *harmonia* convergem, é o paradoxo. Ele é a *tônica*.

Apresento esse *continuum* conceitual na tabela abaixo.

A *fusão paradoxal* parece ser um mecanismo presente tanto no sistema musical de Hermeto Pascoal como em sua personalidade, de maneira abrangente. Aparece, por exemplo, nas várias referências alimentares anotadas pelo músico no *Calendário do Som*¹⁸. A lista gastronômica inclui os seguintes itens: carne, peixe, piabinha, bacalhau, camarão, vinho tinto, verduras, maxixe, mandioca, feijão, imbudada, batata-doce, milho, quentão, banana, laranjas, puxa-puxa... De fato, creio que há uma relação cultural e *sinestésica* entre o sistema musical de Hermeto Pascoal e a alimentação¹⁹. Por exemplo, na partitura da música nº 208: 230, o compositor anotou que utilizou o cavaquinho, “não o de comer, mas o de

TABELA 1
Continuum separação-fusão paradoxal

1ª fase	2ª fase	3ª fase	4ª fase
Separação (notas)	Embolada (melodia)	Polifonia (harmonia)	Fusão paradoxal
Mundo cotidiano	Santo Antônio Mãe	São Jorge Pai	Hermeto Pascoal Filho
A # B	A + B	AB	C (A = B)

tocar”, jogando com o duplo significado da palavra “cavaquinho”, que designa tanto o instrumento de quatro cordas trazido ao Brasil pelos colonizadores portugueses, como também um doce frito muito apreciado no Nordeste brasileiro. Na música nº 231: 253, por sua vez, Hermeto Pascoal *embolou* na mesma frase os alimentos e os gêneros musicais do Caribe (Cuba) e do Brasil, rimando: “Esta música é uma mistura de *mambo* em dois, com *chorinho* e feijão com farinha e arroz”. Ao fundir os gêneros musicais com os gêneros alimentícios, o alagoano cria uma nova receita, a “*música-comida*”, uma *iguaria* antropofágica, multissensorial e multiétnica²⁰.

HARMONIAS E IMPROVISAÇÕES IMIGRANTES

Voltando à denominação “música universal brasileira”, cunhada por Hermeto Pascoal no *Calendário do Som* para definir seu sistema musical, acredito ser importante aprofundar alguns de seus aspectos à luz da *melodia* e da *harmonia* de opostos. Hermeto Pascoal afirma que o Brasil é “universal” devido a sua mistura mestiça de ameríndios, europeus e africanos. Nesse sentido, o sistema musical “universal” de Hermeto Pascoal seria uma ampliação das já dilatadas fronteiras da música brasileira. Ao aproximar e sobrepor os continentes de maneira simbólica, o alagoano cria um novo *território*, cujos limites imaginários abrangem, através do *Calendário do Som*, todos os seres humanos do planeta. Entretanto – voltando à realidade da vida cotidiana – o imigrante alagoano Hermeto Pascoal só sobrevive graças à renda obtida nos *shows* no exterior, sua música instrumental raramente é tocada nas rádios comerciais nacionais e seus discos não estão à venda nas lojas, por terem sido recolhidos pelas gravadoras. A partir de seu exemplo, seria o caso de perguntar até que ponto as etnias, classes sociais e diferentes regiões do país foram realmente integradas na *textura*

sociomusical brasileira. Houve uma fusão *polifônica* ou, pelo contrário, os contrastes étnicos, sociais e culturais se mantiveram relativamente inalterados?

Pretendo responder a essa pergunta ao longo deste artigo, sendo oportuno, por enquanto, citar duas anotações retiradas do *Calendário do Som*. Por exemplo, na partitura nº 315: 337, Hermeto Pascoal anotou: “Escrevi esta música pensando no morro com sua energia e sua gente, sempre lutando contra tudo e contra todos. Aqueles que pensam que o morro não tem vez, esses não perdem por esperar. Viva o morro, sempre!”. Na citação, a palavra “morro” pode ser considerada como sinônimo de “favela”, designando as comunidades urbanas habitadas por imigrantes nordestinos e por trabalhadores de baixa renda, negros e mulatos, em sua maioria²¹. O comentário anotado pelo imigrante alagoano Hermeto Pascoal, morador do bairro do Jabour, no subúrbio da cidade do Rio de Janeiro, é um testemunho de quem conhece bem a realidade das periferias das grandes cidades do eixo Rio-São Paulo. Em outra anotação, o músico multi-instrumentista confia:

“Compondo esta música lembrei muito da minha casinha que eu comprei com o suor do corpo e do Sol. Tive que tocar os quatro dias de carnaval no Clube Jequitimar em Santos, São Paulo; toquei com um surdão de bateria e depois revezava com o piano, tudo isso apenas para pagar a entrada [da casa] [...] Terminei de pagar, como só Deus sabe, mas tudo isso é para dizer que tudo foi em vão, porque tomaram minha casa, fizeram até uma escritura falsa. Era em São Miguel Paulista, Vila Mara, Rua Adriano Seabra, número 19” (música nº 291: 407).

Assim como em outras composições feitas em períodos anteriores da carreira de Hermeto Pascoal, nenhuma das partituras manuscritas do *Calendário do Som* tem armadura de clave²². No sistema musical do compositor – e em sua vida – as *mudanças* (harmônicas) e modulações são constantes, quase que a cada compasso, como bem ilustra a anotação no rodapé da música nº

143: 165, feita para os aniversariantes do dia 12 de novembro: “Compus esta música nos doze tons maiores e menores. Viva a mamãe harmonia!”. Hermeto escreve os acidentes musicais à medida que as notas da melodia e os acordes brotam de sua imaginação durante a composição. Em suma, o alagoano dispensa as armaduras de clave porque nunca sabe de antemão o que irá compor, já que, para ele, “é necessário compor e escrever como se fosse improvisado e improvisar como se fosse escrito”²³. Dessa maneira, a improvisação afeta tanto a forma como Hermeto Pascoal cria e constrói seu discurso oral, como também sua escrita musical e sua vida. De fato, para o músico alagoano a improvisação tem *status existencial*.

TEXTURAS DESTE MUNDO E DO OUTRO

Hermeto Pascoal escreveu primeiro as melodias do *Calendário do Som* e depois a harmonia, mas, na verdade, enquanto anotava a melodia, ao mesmo tempo, ele compunha mentalmente a harmonia, utilizando o ouvido interno. Isso é comprovado pela anotação da música nº 190: 212: “Esta deu um trabalho danado, porque eu compus [a melodia] com o cavaquinho pensando em uma harmonia. Quando cheguei no piano me veio uma harmonia completamente estranha”. A maioria das peças do *Calendário do Som* foi escrita em sistemas de dois pentagramas, isto é, a melodia na pauta superior e a harmonia na pauta abaixo, em acordes cifrados. Em algumas peças, o alagoano escreveu, acima das cifras, o ritmo com o qual os acordes deverão ser tocados (músicas nº 173: 195; 214: 236; 328: 350), enquanto, em outras, ele anotou as notas e os ritmos da harmonia diretamente no pentagrama, à maneira erudita (músicas nº 58: 80; 160: 182; 189: 211; 213; 235; 342: 364).

Mesmo quando Hermeto Pascoal compõe algo tonal ou modal, surpreendentemente ele pode modular, modificar o compasso, o ritmo, o estilo ou a harmonia, chegando a sobrepor

tonalidades e modos e a abandonar as cifras tradicionais para passar a escrever duas cifras superpostas (músicas nº 74: 96; 121: 143; 190: 212). Esse é um tipo de grafia musical criado pelo alagoano, no qual a parte de baixo da cifra indica a nota mais grave do acorde e algum outro intervalo a serem tocados pela mão esquerda, enquanto a parte de cima da cifra indica um outro acorde superposto, maior, menor, aumentado ou diminuto, contendo, ainda, 6^{as}, 7^{as}, 9^{as}, etc., a serem tocadas, por sua vez, pela mão direita. Essa escrita de dupla cifragem é utilizada sistematicamente no *Calendário do Som* e possibilita agregados harmônicos dissonantes como poliacordes e *clusters*, chegando até à atonalidade. De fato, a gramática musical de Hermeto Pascoal tem como modelo experimental precoce os sons inarmônicos dos ferros e outros objetos sonoros não convencionais de sua infância, além da musicalidade da fala e dos sons de animais. Em sua maturidade, o alagoano fez da alteridade seu paradigma sonoro, afirmando a equivalência estética entre ruído e som musical e declarando que “o atonal é a coisa mais natural que existe”²⁴.

O exemplo musical a seguir demonstra o sistema de dupla cifragem criado por Hermeto Pascoal. Abaixo da melodia e das cifras, transcrevi para a partitura os acordes cifrados, enarmonizando duas notas do terceiro acorde.

EXEMPLO MUSICAL 4

Dia 29 de dezembro – Música nº 190: 212 – compasso 6

The musical score for Example 4 consists of two systems. The first system features a melody on a treble clef staff and two systems of chords on a bass clef staff. The chords are: Bb6/B6, G6/Ab6, F#457/Bb, D#9/C#, and A#456-8/C#. The second system features a melody on a treble clef staff and a single system of chords on a bass clef staff, which are the same as the first system.

A maior parte das partituras do *Calendário do Som* não apresenta indicações de andamento, dinâmica, articulação ou caráter. Não creio, entretanto, que essas lacunas sejam casuais ou fruto de desleixo por parte do compositor. Duas anotações comprovam o que afirmo: na partitura da música nº 99: 121, por exemplo, Hermeto Pascoal anotou: “Não gosto de falar sobre o estilo da música e nem do ritmo para não influenciar o digníssimo intérprete. Se vire!”; enquanto, na partitura nº 221: 243, o alagoano indicou que o ritmo dessa música poderia ser tocado *rubato* ou *a tempo*. Ao apenas sugerir estilos musicais, ritmos ou andamentos²⁵, Hermeto Pascoal tenta estabelecer uma *performance* dialógica ou “polivocal” com o intérprete²⁶. A composição não é entendida por ele como uma emanção de apenas uma pessoa, mas antes como uma construção coletiva de várias vozes. Assim, o compositor alagoano oferece aos intérpretes a possibilidade de escolha musical em sua *performance*, por isso, de certa forma, ele os torna coautores das composições.

É importante assinalar que uma das maiores qualidades de Hermeto Pascoal é sua capacidade de liderar e aglutinar músicos. Sua liderança, contudo, é anti-hierárquica, pois o alagoano não deseja ter a seu lado instrumentistas mecânicos, meros reprodutores de partituras. Dessa maneira, todos os grupos que o acompanham são, necessariamente, provisórios, pois Hermeto ensina seus músicos a tocarem bem seus instrumentos, aprenderem outros instrumentos e, ao fim do processo, tornarem-se, eles mesmos, arranjadores e compositores. O objetivo de sua “escola”, apesar de o alagoano recusar o título de “professor”, é fazer com que os músicos se desenvolvam e alcem voo com as próprias asas, iniciando carreira solo. Esse foi, por exemplo, o destino de Jovino Santos Neto, Carlos Malta e Itiberê Zwarg, três instrumentistas que tocaram com Hermeto Pascoal e, atualmente, desenvolvem trabalhos autorais como intérpretes, arranjadores e compositores²⁷.

Com o objetivo de desenvolver musicalmente os leitores intérpretes do *Calendário do Som*, várias peças da publicação são

estudos técnicos, como os comentários de Hermeto Pascoal, a seguir, exemplificam: “uma *valsa* bem rápida, só para testar os solistas” (música nº 295: 317); “um tipo de acorde, só com modulações” (música nº 61: 83); “um [compasso de] cinco [pulsos], muito cheio de acordes, por isso precisa de atenção” (música nº 200: 222); “vai para vocês mais uma em sete por quatro [pois] acho que já está na hora de tocar *chorinho* em sete para acostumar” (música nº 224: 246) e, finalmente; “esta música é muito erudita e cheia de modulações [...] Haja mão esquerda!” (música nº 189: 211).

O exemplo musical da página seguinte, um *estudo* modulante, demonstra o *continuum separação-fusão*. A cada quatro compassos, a compressão rítmica gradativamente aumenta, passando das semínimas e colcheias da mão direita (*separação*, c. 1-4), para as semicolcheias (*embolada*, c. 5-8) e dessas para as sesquiálteras da mão esquerda em polirritmia com as semicolcheias da mão direita (*polifonia de opostos*, c. 9-13), até a ascensão melódica dos c. 14-16 e o subsequente relaxamento, parcialmente alcançado pelo acorde dissonante final, um si dominante na terceira inversão, acrescido de 9ª, 11ª aumentada e 13ª (*fusão*).

Mas o diálogo que Hermeto Pascoal estabelece com os intérpretes no *Calendário do Som* tem, ainda, uma outra característica marcante. Acredito que, através da “polivocalidade”, o compositor e o intérprete se despersonalizam, tornando-se, ambos, copartícipes do “dom”. A música lhes possibilita partilhar uma mesma “família espiritual”, através dela ambos se tornam o *Criador*. De fato, no sistema musical de Hermeto Pascoal a experiência espiritual e a experiência estética estão inextricavelmente interligadas. Por exemplo, na música nº 324: 346, o compositor anotou: “As minhas composições são como *sonhar acordado*. Nessa música agora eu fiz uma grande viagem de jipe pela estrada de barro vermelho cheia de plantações nos dois lados” (grifo meu)²⁸. Para fazer a *fusão paradoxal* o alagoano expande o estado consciente, racional e, através da intuição, da composição e da improvisação, ele “sonha acordado” e entra numa espécie

EXEMPLO MUSICAL 5
Dia 28 de dezembro – Música 189: 211

de transe, estabelecendo contato com o “Outro Eu” transcendente²⁹, o “dom”, um espírito visto por Hermeto Pascoal e que, segundo o compositor, seria seu “professor de música”.

O processo é ilustrado na Tabela 2.

“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. A verdadeira música é como a vida e a natureza e o amor que cura a dor” (nº 272: 294) (grifos meus).

Para o alagoano, a música é um ritual. Nesse sentido, as anotações e composições musicais do *Calendário do Som* são rituais diários de *iniciação*, que visam a ultrapassar o tempo do cotidiano para ingressar no tempo virtual e eterno do “onipotente”. Segundo a “cosmologia musical” de Hermeto Pascoal, os seres humanos, a natureza, os animais, os espíritos, os astros e os planetas integram um mesmo ecossistema harmonioso e divino, cujo desequilíbrio é provocado pela intromissão de determinadas *dissonâncias*, como as duas anotações a seguir demonstram: “O dinheiro é a causa da arrogância e do podre” (nº 167: 397) e

TABELA 2
Da razão ao “Outro Eu”

1ª fase	2ª fase	3ª fase	4ª fase
Consciente # inconsciente	Consciente + inconsciente	Consciente - inconsciente	= “Outro Eu” (o “dom”, o “professor” ou “Deus”)
Razão	Intuição	Composição (“sonhar acordado”)	Improvisação Transe
Intérprete # Compositor	Intérprete + Compositor	Intérprete-Compositor	O Criador
Separação (notas)	Embolada (melodia)	Polifonia (harmonia)	Fusão paradoxal
Mundo cotidiano	Santo Antônio Mãe	São Jorge Pai	Hermeto Pascoal Filho
A # B	A + B	AB	C (A = B)

“Ei! Não pegue mais laranjas, você já está com as mãos cheias, deixe para os outros. É melhor escutar um som bem gostoso. Vamos” (nº 233: 255).

RITORNELLO DO FUTURO:

TEMPO CIRCULAR

Os estilos valsa e choro, acima mencionados pelo multi-instrumentista alagoano, o relacionam aos chorões do início do século passado, como Pixinguinha (1897-1973) e outros, os quais, em suas rodas de choro tocavam, de maneira sincopada, determinadas danças europeias como a valsa, a polca, a mazurca, a *schottisch*, etc. Hermeto, inclusive dedicou a Pixinguinha a música nº 305: 327, composta no dia 23 de abril, aniversário do flautista, comemorado atualmente como o Dia Nacional do Choro.

A composição é uma valsa modulante, cuja melodia cromática, escrita na tessitura da flauta transversa em dó, chega à atonalidade nos compassos finais. No rodapé da partitura, Hermeto Pascoal anotou: “Hoje o céu está em festa, é aniversário do grande mestre Pixinguinha!”.

Os conjuntos instrumentais de frevo, as cirandas recifenses (música nº 344: 366) e “a voz e o violão diferente de Edu Lobo” (música nº 250: 272) também estão presentes simbolicamente no *Calendário do Som*, assim como os maestros, arranjadores populares – e compositores eruditos – César Guerra-Peixe, Duda, Joaquim Augusto, Clóvis Pereira e Radamés Gnatalli. Esses foram lembrados por Hermeto Pascoal na música nº 257: 279, um frevo em fá maior, escrito na tessitura de alguns metais afinados em si bemol, como, por exemplo, o trompete e o sax tenor, instrumentos típicos dos conjuntos instrumentais de frevo e das *big bands*. De fato, os conjuntos e as orquestras de rádio

regidas por esses maestros marcaram profundamente Hermeto Pascoal, desde quando o músico adolescente chegou ao Recife, em 1950, com seus 14 anos de idade, para tocar sanfona nos conjuntos regionais das rádios. O alagoano contou-me em entrevista que ele ia assistir aos ensaios da orquestra da Rádio Jornal do Comércio em Recife e se sentava bem no fundo do auditório para apreciar, maravilhado, os arranjos e os timbres instrumentais das madeiras, metais, cordas e percussões. Realmente, as sonoridades orquestrais das rádios de Recife, Caruaru, João Pessoa e Rio de Janeiro ressoaram na memória de Hermeto Pascoal por mais de vinte anos e, nos seus dois primeiros discos autorais – gravados respectivamente em 1972, nos EUA, e em 1973, no Brasil –, o alagoano compôs e arranjou para *big band* e *orquestra*, além de tocar vários instrumentos melódicos e harmônicos de maneira virtuosística e original.

Outras referências cronológicas importantes da carreira de Hermeto Pascoal, mencionadas no *Calendário do Som*, dizem respeito às experiências profissionais ocorridas na juventude do músico, a saber, como pianista de *jazz* contratado das boates e casas noturnas de Recife, Rio de Janeiro (1958-61) e São Paulo (1961 a 1967, música nº 163: 185), como flautista de choro, samba, baião e música cigana dos conjuntos regionais de Pernambuco do Pandeiro, Fafá Lemos e Copinha (1958-61, música nº 278: 300), e como intérprete, arranjador e compositor no Sambra Trio, no Som Quatro (1964) e, principalmente, no Quarteto Novo (1967, música nº 288: 310). Essa seria a base sobre a qual posteriormente Hermeto Pascoal acrescentaria outros instrumentos como, por exemplo, a bateria, o pandeiro, o triângulo e o zabumba, o violão, o bandolim, o cavaquinho³⁰, o bombardino, o trompete, o *flugelhorn*³¹, o sax soprano e um instrumento japonês de corda que o alagoano batizou de *safo*, “uma mistura de berimbau com máquina de escrever”³².

No rodapé da partitura da música nº 348: 370, Hermeto Pascoal fez referência, ainda, a um conceito de grande importância em seu

sistema musical, a “música da aura”³³. Junto aos sons de objetos sonoros não convencionais e aos sons de animais, a “música da aura” integra um mesmo conjunto de eventos sonoros relacionados, atonais, cuja origem remonta à infância de Hermeto Pascoal. Ela demonstra claramente como o sistema musical do alagoano incorpora elementos sonoros não convencionais extraídos da natureza e do cotidiano. Nela, as rápidas variações de altura e ritmo da fala humana são consideradas melodias, cujos contornos rítmico-melódicos atonais e assimétricos são percebidos pelo ouvido absoluto de Hermeto Pascoal e tocados em instrumentos convencionais, como os teclados eletrônicos. Algumas “músicas da aura” gravadas nos discos do alagoano tiveram como melodia trechos de narrações futebolísticas³⁴, um discurso presidencial, uma aula de natação e um poema declamado por Mário Lago³⁵. A técnica, que requer uma escuta apuradíssima por parte do músico *aural*³⁶, demonstra como, no sistema musical inovador de Hermeto Pascoal, o exótico torna-se familiar e vice-versa. De acordo com o alagoano, a “música da aura” funciona como uma câmara: ela registra a “imagem” do som que estava, até então, invisível, assim revelando a musicalidade – ou aura – do que não é convencionalmente escutado como se fosse música, como, por exemplo, os sons da voz humana. O músico *aural* é o fotógrafo, o revelador e o criador, simultaneamente. É ele quem captura o momento sonoro através da gravação, revela o negativo do som capturado, decodifica as alturas e ritmos da voz, e cria, transforma, filtra e modifica a imagem sonora, imprimindo a sua própria imaginação no resultado final.

Hermeto Pascoal não costuma escrever as “músicas da aura” no pentagrama porque as frequências microtonais, além dos ritmos assimétricos das melodias da fala, só poderiam ser registradas de maneira aproximada na partitura. A música nº 348: 370 – em cuja partitura Hermeto Pascoal anotou a referência à “música da aura” – demonstra, contudo, algumas das características das melodias da fala. Por exemplo, as 16 notas iniciais da melodia dessa mú-

tico-ticos, uirapurus e asas brancas que, de tempos em tempos, sobrevoam a música brasileira emprestando seus nomes aos títulos das canções e peças instrumentais, no *Calendário do Som* Hermeto Pascoal misturou três “estilos”: “a cidade grande, asfalto; a roça, plantações e, principalmente, o morro, o mundo” (música nº 69: 91).

EMBOCADAS E POLIFONIAS SOCIOMUSICAIS DE UM IMIGRANTE DO UNIVERSO

“Esta música me faz lembrar os ônibus na rodoviária chegando e saindo, e o povo também chegando e saindo à procura dos terminais para viajar a seu destino” (música nº 360: 382).

Dentre as tentativas feitas pela imprensa com o objetivo de elucidar o fenômeno Hermeto Pascoal, raras foram aquelas que buscaram encontrar na dinâmica indivíduo-sociedade a origem de aspectos relevantes de seu sistema musical, aspectos esses interligados à personalidade do músico, refletida, por sua vez, na imagem pública de *bruxo* ou *magô do som*. Na realidade, tem-se a impressão de que o caminho percorrido nos jornais e revistas tem sido o inverso desse, isto é, os meios de comunicação partem do “magô”, do “bruxo”, do “gênio” ou, ainda, do “louco”, para depois tentar compreender o porquê de sua música ser como é. Neste trabalho busco empreender um percurso diferente. A exemplo do que o eminente etnomusicólogo inglês John Blacking afirmou na epígrafe deste artigo, busco aqui realizar uma “análise cultural da música”, na qual a música e seu contexto cultural são considerados *simultaneamente*, pois constituem “partes inter-relacionadas de um sistema total”. De fato, acredito que o *Calendário do Som* – uma obra sacra “inspirada por Deus” – possibilita, curiosamente, que vislumbremos Hermeto Pascoal em sua dimensão mais humana e cotidiana, ao mes-

mo tempo em que a publicação demonstra como *o indivíduo, a música e a sociedade estão como que imbricados numa mesma textura sociomusical*.

Algumas recordações anotadas por Hermeto Pascoal no *Calendário do Som*, antes citadas neste artigo, demonstraram como foi difícil a sua trajetória pelas grandes cidades desde 1950, quando o adolescente chegou ao Recife, iniciando sua imigração de Lagoa da Canoa, interior de Alagoas, para os grandes centros urbanos do Brasil e do mundo. Enquanto tocava sanfona, piano, flauta, saxofone, contrabaixo, surdo – ou qualquer outro instrumento que lhe rendesse, eventualmente, algum dinheiro (*cachê*) – nas rádios e boates para sobreviver, o multi-instrumentista Hermeto Pascoal residiu próximo a morros e favelas, em cortiços e casas populares na periferia de São Paulo, até se fixar, em 1977, no bairro do Jabour, nos subúrbios da cidade do Rio de Janeiro. Sua longa busca por uma residência digna para si e para sua família na Região Sudeste, a mais rica do país, exemplifica os contrastes do espaço social urbano no Brasil. Os barracos das favelas nos morros e periferias dos grandes centros urbanos dessa região – habitados, principalmente, por indivíduos negros e mulatos, além de imigrantes pobres do Nordeste – coexistem, lado a lado, com os edifícios dos bairros ocupados pelos membros das classes média e alta, brancos, em sua maioria. A proximidade geográfica entre os dois tipos de habitação não esconde, contudo, o abismo que os separa⁴⁰. A sociedade nacional não integrou seus segmentos populacionais de maneira equilibrada, nem resolveu as desigualdades econômicas que ainda separam as classes sociais no Brasil, como demonstra a anotação feita por Hermeto Pascoal na partitura da música nº 166: 188: “A vida, um dia vai ser como uma balança perfeita, que pesa igual para os dois lados, nem muita riqueza, nem muita pobreza”.

Creio que essa separação também se faz sentir na música popular. A partir das décadas iniciais do século XX, a ideia de que a especificidade do Brasil era derivada do encontro e da mistura mestiça de ame-

ríndios, africanos e europeus foi aceita de uma forma geral⁴¹. Contudo, a nacionalização do samba, da bossa-nova e da MPB ocorreu apenas na Região Sudeste, e como resultado de negociações entre brancos, mulatos e negros, mas sem a participação dos índios⁴² ou dos demais brasileiros das outras regiões do país. Dessa maneira, o território da música considerada “nacional e popular” exclui de seus limites estreitos, paradoxalmente, a própria nação e o povo. A meu ver, é uma espécie de *favelização cultural* em larga escala.

Imigrando do meio rural para as cidades grandes em busca de melhores condições de trabalho, os nordestinos geralmente experimentam uma situação de exploração financeira e humilhação social, tornando-se operários (trabalhadores da indústria e construção civil), proletários do setor terciário (prestadores de serviço e comerciários) e subproletários (trabalhadores domésticos, ambulantes e biscateiros)⁴³. Alguns poucos conseguem se alfabetizar, se qualificar e se destacar profissionalmente e raros são aqueles que alcançam reconhecimento e fama nacional ou internacional.

O autodidata Hermeto Pascoal é um desses. O *paradoxo* e a *improvisação* parecem ser, de fato, características fundamentais tanto de seu sistema musical como de sua personalidade, pois foi justamente a sua atitude obstinada de desafiar a lógica desfavorável das determinantes socioeconômicas, somada à capacidade de reagir frente a situações inesperadas – musicais e existenciais –, que lhe garantiu a sobrevivência, impedindo que fizesse parte das estatísticas brasileiras sobre exclusão social. Nesse sentido, a vida do músico alagoano se assemelha às composições do *Calendário do Som*, sempre mudando de tom, de emprego e de cidade, sem residência fixa nem armadura de clave, ultrapassando barras de compasso, gêneros, estilos e países numa longa *imigração musical*. Realmente, a trajetória percorrida por Hermeto Pascoal foi uma autêntica saga⁴⁴. Essa foi iniciada aos 7 anos de idade, com os duos com os pássaros e os sapos (1943) e os conjuntos de forró e de baile em Lagoa da Canoa

(1945), passando pelos choros, frevos, baiões e serestas dos conjuntos regionais das rádios de Recife (1950) e Caruaru (1952). Em seguida, por volta dos 20 anos de idade, Hermeto Pascoal integrou os conjuntos de baile que tocavam samba, jazz e boleros para animar os *night clubs* de Recife, Rio de Janeiro (1958) e São Paulo (1961), além dos trios de *samba-jazz* de São Paulo (1964), e o Quarteto Novo, com sua proposta musical nacionalista (1967-69). Em 1972, nos EUA, Hermeto Pascoal iniciou sua carreira autoral compondo para *big band* e orquestra de garrafas afinadas no primeiro disco solo. Desde 1972 até a atualidade, o músico gravou outros quinze discos autorais e se tornou famoso internacionalmente, apesar de suas brigas constantes com as gravadoras multinacionais devido a problemas de distribuição e pagamento inadequado de direitos autorais⁴⁵.

Os grafismos, imagens, lembranças, alimentos e cosmologias presentes nas 366 músicas e anotações do *Calendário do Som* ampliam ainda mais as fronteiras do sistema musical inovador de Hermeto Pascoal. Aos 60 anos de idade, após terminar de escrever a melodia acidentada e de ritmo “quebrado” (contramétrico) da música nº 241: 263, o compositor anotou na partitura: “Depois de tantas confusões neste mundo de Deus e nosso, temos mais é que compor e tocar com amor e com a alma cheia de alegria e sem nenhum preconceito. Só queremos a qualidade e o respeito à música que é de todos nós, seres da Terra e de outras galáxias”.

A dinâmica social não parece, contudo, esclarecer suficientemente o experimentalismo musical praticado por determinados “seres da Terra e de outras galáxias”. Por que, pergunto, diferentemente de outros compositores, instrumentistas e cantores nordestinos como Jackson do Pandeiro, Sivuca, Luiz Gonzaga, Dominginhos, Cego Aderaldo, Severino Araújo, João Gilberto, Caetano Veloso, Alceu Valença, Lenine, etc., por que a música de Hermeto Pascoal por vezes é tão dissonante e/ou ruidosa? Em uma palavra, por que a sua música é tão *estranha*?

Tendo como paradigma precocemente experimental a alteridade dos contornos melódicos da voz humana (a “música da aura”), dos sons dos pássaros, dos sapos e de outros animais, além dos objetos sonoros não convencionais de sua infância em Lagoa da Canoa, Hermeto Pascoal parece ter conservado o núcleo experimental (infantil) de sua personalidade⁴⁶, enquanto, simultaneamente, absorvia e reelaborava os vários gêneros e estilos musicais que ia conhecendo ao longo da carreira. Dessa maneira, se de um lado podemos afirmar que Hermeto Pascoal é um compositor “autenticamente” nordestino e brasileiro, de outro lado, entretanto, é necessário reconhecer que ele permaneceu sempre um *estrangeiro*, mesmo em seu próprio país: “Eu não toco música brasileira. Eu sou brasileiro e tenho muito orgulho disso, mas o único rótulo que eu aceito para a minha música é *Universal*” (Hermeto Pascoal apud Santos Neto, 2001, p. 8).

Além da alteridade sonora, é importante acrescentar que a relação de Hermeto Pascoal com a *diferença* inclui também a *alteridade interna*, isto é, o contato do compositor com o “dom”, o “espírito professor de música” que se comunicaria com ele através da intuição e que o teria inspirado a compor o *Calendário do Som*. Para compreender o que o “dom” significa para o compositor nordestino, creio que antes é necessário dimensionar o que representou a *ausência* da figura de um professor em sua vida:

“Todo mundo me elogia como multi-instrumentista autodidata no mundo todo e eu vi que tinha gente que não tava acreditando nisso. Que eu poderia ter tido algum professor. Foi nessa época [com aproximadamente 40 anos de idade] que eu me senti órfão. Porque eu acho tão legal você dizer... [emociona-se] Pô, se eu tivesse aprendido com algum professor ou escola, eu teria o maior prazer de falar e eu bem que tentei. [...] Às vezes, o pai é um bandido e o filho cresce e quer conhecer o pai. Pois mesmo que meu professor de música fosse um bandido eu queria conhecê-lo” (Hermeto Pascoal, em entrevista comigo em 6/3/1999).

Apesar de o espaço reduzido deste artigo não permitir um maior aprofundamento desse tema, o espírito do “dom” parece ter desempenhado a dupla função de *professor de música e pai* de Hermeto Pascoal, possibilitando ao imigrante e autodidata “órfão” sentir-se acolhido numa *família imaginária* e, ao mesmo tempo, ingressar numa *escola universal* na qual o “espírito professor de música” é o próprio “Deus”. Mas não é apenas isso.

Os territórios da *alteridade interna* não parecem ser habitados somente pelo “dom”, mas também pela *sombra*, representando os aspectos menos luminosos do ser. Por exemplo, Hermeto Pascoal já foi denominado de “louco” muitas vezes em sua carreira e em sua vida, e uma das primeiras pessoas que o chamou de *aludido* (“doido”) foi a sua própria mãe, ao ouvir o menino dizer que a vizinha estava cantando enquanto falava. Aos 45 anos de idade, Hermeto chegou a pensar que tinha um problema de audição por escutar, desde criança, as melodias da fala⁴⁷. Nesse sentido, a gravação da primeira “música da aura”, a faixa “Tiruliruli”, possibilitou que o músico alagoano superasse dúvidas antigas a respeito de sua capacidade auditiva, bem como de sua sanidade mental⁴⁸.

Listarei na tabela abaixo os territórios da *identidade* e os da *alteridade*, associando-os, respectivamente, aos polos *Santo Antônio-mãe-embolada-Apolo-modinha* e *São Jorge-pai-polifonia-Dionísio-lundu*. Os dois territórios mencionados constituem um *continuum* e estão em relação de *complementaridade*, pois o compositor se *identifica com a diferença*. Através da *melodia* ou *embolada de opostos* e da *harmonia ou polifonia de opostos*, Hermeto Pascoal, o “imigrante do Universo”, cria um espaço musical movediço, aproximando e fundindo os polos aparentemente opostos. Ao cruzar as fronteiras, num ir e vir contínuo, ele metamorfoseia-se incessantemente. Assim, num momento, ele é o “Eu”, em outro momento, ele é o “Outro” e, num terceiro momento, ainda, ele é a *fusão paradoxal* dos dois.

TABELA 3
Mapa Múndi

“Eu” ←	→ “Outro”
Hermeto Pascoal/indivíduo/aluno	“Dom”/“Deus”/“professor”
Nordeste/Brasil	Terra/Universo
Nativo	Estrangeiro
Cultura-sociedade	Natureza – Família “espiritual”
Seres humanos	Pássaros e outros animais/espíritos
Fala	“Música da aura”
Instrumentos convencionais	Objetos sonoros não convencionais
Tradição	Inovação
Modalismo/tonalismo	Politonalismo/atonalismo/ruidismo
Música/nota/altura/consonância/pulso	Som/ruído/timbre/dissonância/síncope
Santo Antônio (“casamenteiro”) – Família	São Jorge (“guerreiro”) – Imagem pública
Catolicismo popular	Candomblé (<i>Ogum</i>) / Espiritismo
<i>Melodia ou embolada de opostos</i>	<i>Harmonia ou polifonia de opostos</i>
Surdina/Mãe/Apolo/Harmonia/“Modinha”	Sem surdina/Pai/Dionísio/Ritmo/“Lundu”
Seresta, canção, balada, valsa	Samba, frevo, baião, choro, forró
Sabor doce: Verduras, batata-doce, cavaquinho, laranja, puxa-puxa, quentão	Sabor salgado: Camarão com peixe, carne, feijão, farinha e arroz, vinho
Cifras, símbolos convencionais, ritornello	Cifras duplas, grafismos, passarinhos
Hermeto Pascoal aglutinador de músicos e líder de banda	“Quebra tudo!”, Hermeto Pascoal liderança anti-hierárquica
Interpretação/Arranjo	Improvisação/Composição
Mago	Bruxo
Consciência/Realidade/Razão	Supraconsciência/Sonho/“Loucura”
Cotidiano	Eternidade
Ambição/Lucro/Grandes gravadoras	Devoção/Igualdade social/Internet

O *Calendário do Som* demonstra como a música, a sociedade, a ecologia e a espiritualidade estão inter-relacionadas no imaginário de Hermeto Pascoal integrando uma unidade indivisível. As formas rapsódicas, as misturas e as mudanças súbitas de gênero e estilo, as melodias inspiradas na fala e as harmonias dissonantes, as modulações constantes, a maneira improvisada de compor e a relação sinestésica entre música e comida no sistema musical de Hermeto Pascoal estão, dessa maneira, relacionadas à ideia de um Deus “amoroso”, “sem fronteiras” e que “não tem preconceitos” (música nº 272: 294). Em sua grandeza paradoxal o *Deus-Som* acolhe a tudo e a todos, ultrapassando as barras de compasso e as armaduras de clave para melhor *embolar* as notas musicais, os ruídos, a natureza, os corpos celestes, os animais e os seres humanos, sem distinção de nacionalidade, religião, sexo, cor da pele, classe ou origem social.

Após uma dança sincopada e um choro popular tonais, uma canção modal, um estudo modulante e polirrítmico, além de

uma melodia atonal inspirada no contorno da fala, o exemplo final deste artigo demonstra como a *estética sociomusical inclusiva* do compositor, arranjador e multi-instrumentista nordestino Hermeto Pascoal também pode aceitar, em sua pós-modernidade despreconceituosa, uma peça “simples” em dó maior. Nessa peça, Hermeto Pascoal mais uma vez “sonha acordado” e dialoga com os intérpretes e com a sociedade através do espaço ritual da música. Reily (2002) demonstrou como os participantes da Folia de Reis (en)cantam a busca por integração social através da polifonia vocal. De maneira semelhante, nessa composição de Hermeto Pascoal a suave condução das vozes do soprano e do baixo, bem como das vozes internas dos acordes cifrados, sugere um coral harmonioso, revelando como a vida em sociedade poderia ser prazerosa se o ser humano não insistisse em violar sistematicamente certas leis naturais e ideais relacionados à igualdade social e à reciprocidade entre os povos.

EXEMPLO MUSICAL 7

Dia 24 de dezembro (véspera de Natal) – Música nº 185: 207 – compassos 1-10

BIBLIOGRAFIA

- AYTAL, Desidério. *O Mundo Sonoro Xavante*. Tese de doutorado. São Paulo, Unicamp, 1976, pp. 20-30.
- ATTALI, Jacques. *Noise, The Political Economy of Music*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996.
- BLACKING, John. *How Musical is Man?*. Seattle and Washington, University of Washington Press, 1976.
- CABRAL, Sérgio. *Antônio Carlos Jobim: uma Biografia*. Rio de Janeiro, Lumiar, 1997.
- CONDE, Miguel. "Poéticas da Delicadeza: Críticos e Autores Discutem as Rupturas da Atual Literatura Brasileira com as Narrativas Brutais que Marcaram a Geração 90", in *O Globo*, Caderno Prosa e Verso, Rio de Janeiro, 30/8/2008, pp. 1-2.
- COSTA-LIMA NETO, Luiz. *A Música Experimental de Hermeto Pascoal e Grupo (1981-1993): Concepção e Linguagem*. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro, Unirio, 1999.
- _____. "The Experimental Music of Hermeto Pascoal and Group (1981-1993): a Musical System in the Making", in Suzel Ana Reily (org.). *Brazilian Musics, Brazilian Identities 9/i*. Inglaterra, British Forum for Ethnomusicology, 2000 (<http://www.open.ac.uk/Arts/music/mclayton/bje9-1final-pdf.PDF>).
- _____. "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", in *Revista Eletrônica da Abet, Música e Cultura*, nº 3 (<http://www.musicaecultura.ufba.br/>).
- DIAS, Márcia Tosta. *Os Donos da Voz: Indústria Fonográfica Brasileira e Mundialização da Cultura*. São Paulo, Boitempo Editorial, 2000.
- ELIAS, Norbert. *Mozart, Sociologia de um Gênio*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1991.
- FERNANDES, Estevão Rafael. *Entre Cosmologias, Estratégias e Performances: Incurções Xavante à Funai*. Dissertação de mestrado em Antropologia Social. Universidade de Brasília, 2005.
- FUJITA, Fumiko. "Musicality in Early Childhood: a Case from Japan", in Suzel Ana Reily (org.). *Rethinking John's Blacking Ethnomusicology in the Twenty-first century*. London, Ashgate, 2006, pp. 87-106.
- GEERTZ, Clifford. *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro, LTC, 1989.
- GRAHAM, Laura R. *Performing Dreams: Discourses of Immortality among the Xavante of Central Brazil*. EUA, University of Texas Press, 1995.
- JUNG, Carl Gustav. "Psicologia e Religião", in *Obras Completas*. Volume XI/1. Petrópolis, Vozes, 1978.
- MARCONDES, Marcos Antônio et alii. *Enciclopédia da Música Brasileira, Erudita, Folclórica e Popular*. São Paulo, Art, 1977.
- MAYBURY-LEWIS, David. *Akwe-Shavante Society*. Oxford University Press, 1967.
- MENEZES BASTOS, Rafael de. "O Índio na Música Brasileira, Recordando Quinhentos Anos de Esquecimento", in Tugny e Queiroz (org.). *Músicas Africanas e Indígenas no Brasil*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2006, pp. 115-30.
- MERRIAN, Alan P. "Sinesthesia and Inter-sense Modalities", in *The Anthropology of Music*. Illinois, Northwestern University Press, 1964, pp. 85-102.
- MIDANI, André. *Música, Ídolos e Poder: do Vinil ao Download*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2008.
- NETTL, Bruno. *Heartland Excursions: Ethnomusicological Reflections on Schools of Music*. Urbana/Chicago, University of Illinois Press, 1995.
- _____. *The Study of Ethnomusicology: Thirty-one Issues and Concepts*. Urbana/Chicago, University of Illinois Press, 2005.
- PASCOAL, Hermeto (10/11/1997; 4/10/1998; 6/3/1999). Entrevistas comigo realizadas.
- _____. Entrevista com Mário Adnet, "Enfim um Homem Comum", in *O Globo* (15/10/1998).
- _____. *Calendário do Som*. São Paulo, Editora Senac-Itaú Cultural, 2000.

- _____. Entrevista com Renata Garcia, in *Revista Br@sil.net*. Londres, pp. 26-8, 2000 (<http://www.brasil.net.co.uk>).
- _____. Entrevista com Carlos Gustavo Yoda. "Deus Disse: 'Crescei e Multiplicai-vos'; Piraieiem meus Discos, Clama Hermeto Pascoal" (entrevista disponível em: http://cartamaior.com/templates/materiaMostrar.cfm?materia_id=9748).
- REILY, Suzel Ana. "Introduction, Brazilian Musics, Brazilian Identities", in *British Journal of Ethnomusicology* 9/i. Inglaterra, British Forum for Ethnomusicology, 2000, pp. 1-10.
- _____. *Voices of the Magi: Enchanted Journeys in Southeast Brazil*. Chicago, University of Chicago Press, 2002.
- _____. (org.). "John Blacking in the Twentieth Century: an Introduction", in *The Musical Human: Rethinking John's Blacking Ethnomusicology in the Twenty-first Century*. London, Ashgate, 2006, pp. 1-16.
- RIBEIRO, Luiz César de Queiroz; LAGO, Luciana Corrêa do. *A Oposição Favela-Bairro no Espaço Social do Rio de Janeiro*, 2001 (http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-88392001000100016)
- SAGER, Rebecca. "Creating a Musical Space for Experiencing the Other-Self Within", in Suzel Ana Reily (org.). *Rethinking John's Blacking Ethnomusicology in the Twenty-first century*. London, Ashgate, 2006, pp. 143-70.
- SANDRONI, Carlos. "Apontamentos sobre a História e o Perfil Institucional da Etnomusicologia no Brasil", in *Revista USP*, 77. São Paulo, CCS-USP, 2008, pp. 66-75.
- SANTOS NETO, Jovino de. Entrevista comigo realizada, 1997.
- _____. *Tudo É Som (All is Sound), the Music of Hermeto Pascoal*. EUA, Universal Edition, 2001.
- _____. <http://www.jovisan.net>
- STOKES, Martin. *Ethnicity, Identity and Music*. Oxford, Berg Publishers, 1994.
- TRAVASSOS, Elizabeth. "O Avião Brasileiro: a Análise de uma Embolada", in Elizabeth Travassos; Cláudia Neiva de Matos e Fernanda Teixeira de Medeiros. *Ao Encontro da Palavra Cantada, Poesia, Música e Voz*. Rio de Janeiro, 7 Letras, 2001, pp. 89-103.
- TREECE, David. *Journal of Latin American Studies* nº 35. Londres, King's College, 2003.
- 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*. Rio de Janeiro, Unirio, 1997, pp. 80-100.
- WEBER, Demétrio; LINS, Letícia. "Menos Jovens na Escola", in *O Globo*. Rio de Janeiro, 19/9/2008, p. 33.

Discografia

- PANDEIRO, Pernambuco do. LP *Batucando no Morro*, 1958.
- PASCOAL, Hermeto. *Quarteto Novo*, CD EMI, EMIBR 827 497-2, 1967.
- _____. *Hermeto Pascoal: Brazilian Adventure*. CD, EUA, Muse Records, MCD 6006, 1988, Cobblestone/Buddah Records, 1972.
- _____. *A Música Livre de Hermeto Pascoal*. LP PolyGram, PLG BR 8246211, 1973.
- _____. *Zabumbê-bum-á*. CD WEA Brasil, 1978.
- _____. *Brasil Universo*. CD, Som da Gente, SDG 012/93, 1985.
- _____. *Festa dos Deuses*. CD, PolyGram, PLGBR 510 407-2, 1992.
- _____. *Eu e Eles*. CD, Selo Rádio MEC, 1999.
- ZWARG, Itiberê. *Itiberê Orquestra Família*. CD duplo, *Calendário do Som*, Gravadora Maritaca, 2005.

Documentário

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

HINRICHSEN, Rodrigo. *Quebrando Tudo*. São Paulo, TV Cultura, 2004.

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

Internet

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

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

NOTAS

- 1 Citado por Fumiko Fujita (2006, p. 89).
- 2 Hermeto Pascoal nasceu em 22 de junho de 1936, em Lagoa da Canoa, município de Arapiraca, Alagoas, Brasil.
- 3 Ver Pascoal (2000, pp. 16-9) e Costa-Lima Neto (2008), sobre a maneira como a experiência estética e a experiência espiritual estão interligadas no sistema musical do alagoano. Ver Reilly (2002 e 2006) para uma inter-relação entre música e ritual.
- 4 Constituído à época pelos músicos Itiberê Zwarg, Márcio Bahia, Fábio Pascoal, Vinícius Dorin e André Marques.
- 5 Nem o falecimento da mãe de Hermeto Pascoal, dona Vergelina Eulália de Oliveira, em 27 de novembro de 1996, impediu que o músico continuasse e cumprisse sua *obrigação*. Hermeto dedicou a sua mãe as músicas nº 158: 180 (uma seresta em ré menor); 159: 181 (uma balada lírica em modo lídio); 160: 182 (uma dança folclórica singela em mi maior); 161: 183 (uma valsa em sol menor); 323: 345 (uma canção modulante em mi menor).
- 6 *Ciranda* ou *cirandinha* é um tipo de música e uma dança de roda muito popular no Brasil, trazida pelos colonizadores portugueses. Sua instrumentação típica é constituída de zabumba (ou bumbo) – responsável pela marcação do primeiro tempo forte – e o tarol, o ganzá e o maracá, além de instrumentos de sopro, como o trompete e o saxofone, por exemplo. A melodia cantada é simples e o estribilho é repetido pelo mestre cirandeiro para facilitar sua memorização pela roda de participantes. Ver Marcondes (1977, p. 193).
- 7 A frase “A melhor saída para o músico brasileiro é o aeroporto” é atribuída a Antônio Carlos Jobim. Ironicamente, o Aeroporto Internacional Galeão do Rio de Janeiro recebeu o nome do compositor bossa-nova.
- 8 Hermeto Pascoal foi alfabetizado pela professora Zélia Gaia, homenageada na música nº 317: 339. Recusado pelos professores de teoria de Caruaru devido à deficiência visual causada pelo albinismo, Hermeto Pascoal aprendeu a ler e escrever música autodidaticamente. Observo que a recente Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios do IBGE (Pnad 2007) demonstrou que no Nordeste as taxas de analfabetismo permanecem altas e chegam a 19,9%, enquanto, no meio rural nordestino, essas taxas podem alcançar os 57%. Quando Hermeto Pascoal saiu de Lagoa da Canoa, aos 14 anos, isto é, em 1950, provavelmente os indicadores sobre o analfabetismo na região apontavam para taxas ainda maiores que as da atualidade. Ver Weber & Lins (2008, p. 33).
- 9 Tom Jobim citado por Cabral (1997, p. 128).
- 10 Jovino Santos Neto e Carlos Malta saíram do grupo de Hermeto Pascoal em 1993 para iniciar suas carreiras solo. Observo que, quando da gravação do LP de 1973, Hermeto Pascoal também brigou com a mesma gravadora (PolyGram), ficando outros cinco anos sem gravar. As duas brigas resultaram em doze anos sem gravações autorais. Ver Costa-Lima Neto (2008).
- 11 Esses dois tipos de sonoridade a que me refiro (sem ou com *surdina*) poderiam ser comparados às duas matrizes rústicas da canção brasileira popular; a saber, respectivamente, o lundu e a modinha. “O *lundu*, dança e depois canção, não se prendendo à quadratura métrica da tradição européia, se pauta pelo ritmo da fala, utilizando muitas notas repetidas e rápidas, veículos da narrativa. A *modinha*, canção sentimental de contorno ondulado, concentra sua ênfase na melodia [...], a harmonia servindo de acompanhamento que colore e enriquece” (Ulhôa, 1997, pp. 93-4).
- 12 Ver Discografia.

- 13 Não por acaso foi Hermeto Pascoal quem introduziu no vocabulário da música brasileira a expressão “Quebra tudo!”, significando: 1) tocar com “paixão”, “com amor”, “dando tudo de si” (Hermeto Pascoal); 2) “tocar como se cada show fosse a final de um campeonato” (Fábio Pascoal) e 3) “pelo contrário, ‘Quebrar tudo!’ significa construir musicalmente tudo” (Guinga). Ver o documentário *Quebrando Tudo*, 2004.
- 14 Para Hermeto Pascoal a “trindade” musical consiste de: “mãe-harmonia, pai-ritmo e filho-tema”. Ver as anotações das músicas nº 238: 269; 296: 318; e 330: 352.
- 15 Ver Pascoal (2000), comentário anotado na partitura da música nº 301: 323.
- 16 Ver Reily (2000, p. 8).
- 17 Para uma análise da *embolada* nordestina, ver Travassos (2001, pp. 89-103).
- 18 Ver as anotações nas partituras das músicas nº 82: 104; 83: 105; 128: 150; 152: 174; 208: 230; 230: 252; 231: 253; 233: 255; 274: 296; 279: 301; 280: 302; 289: 311; 298: 320; 299: 321; 337: 359; 345: 367; e 356: 378.
- 19 Para uma discussão a respeito da sinestesia sob o ponto de vista etnomusicológico, ver Merriam (1964, pp. 85-102), sobre a sinestesia em Hermeto Pascoal, ver Costa-Lima Neto (1999).
- 20 Ver Ulhôa (1997, pp. 80-100), sobre a antropofagia cultural como conceito etnomusicológico. 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 desse compositor), ver Nettl (1995, pp. 24-5).
- 21 As primeiras favelas brasileiras surgiram nos morros cariocas em fins do século XIX. Eram habitadas inicialmente por soldados ex-combatentes de Canudos, além de ex-escravos, recém-libertos.
- 22 Nenhuma das partituras das músicas por mim analisadas e compostas no período 1981-93 tinha armadura de clave. Ver Costa-Lima Neto (1999).
- 23 Conforme relato de Jovino Santos Neto, em entrevista concedida a mim em 1997.
- 24 Em entrevista comigo realizada em 1997. Ver Costa-Lima Neto (1999, 2000 e 2008).
- 25 Ver Santos Neto (2001, p. 5).
- 26 Os conceitos de *performance* dialógica e “polivocalidade” foram apresentados em Graham (1995), fazendo um paralelo entre os processos de comunicação oral e musical dos índios xavantes, do Brasil Central. Na cultura xavante, todos os índios do sexo masculino, desde aproximadamente os 17 anos de idade (segundo Aytai), são considerados potenciais compositores de canções a partir dos sonhos, através dos quais os xavantes acreditam entrar em contato com os espíritos ancestrais Höimana’u’ö (segundo Graham), também denominados *Tsare’wa*, *Dazapari’wa* (segundo Fernandes) ou, ainda, *Wazapari’wa* (segundo Fernandes e Maybury-Lewis). Observo que, segundo as narrativas nativas, esses seres espirituais podem apresentar determinadas características beatíficas e protetoras (Höimana’u’ö), mas também podem assumir aspectos ameaçadores e terríveis (*Wazapari’wa*). As *canções sonhadas* desempenham um papel central na sociedade e na cultura dos xavantes. Ver Maybury-Lewis (1967, pp. 274-92); Aytai (1976, pp. 20-30); Graham (1995, pp. 24-32); Fernandes (2005, pp. 65-9).
- 27 O contrabaixista Itiberê Zwarg entrou na banda em 1977 e continua tocando com Hermeto Pascoal até hoje, enquanto paralelamente desenvolve seu trabalho solo como compositor, arranjador e regente à frente da Orquestra Itiberê Família, por ele criada. O pianista Jovino de Santos Neto (que tocou com Hermeto de 1977 a 1992) também desenvolve seu trabalho solo nos EUA, enquanto, simultaneamente, divulga e publica a obra de Hermeto Pascoal. Ver referências e Discografia.
- 28 No rodapé da música nº 124: 146, cuja melodia sincopada modula quase a cada compasso (ver c. 5-15), o compositor anotou: “Antes de escrever esta música, sonhei que estava voando de paraquedas e ganhava um colete como prêmio pela vitória. De repente esta música tem muito a ver com isso. Chega de papo”.
- 29 O conceito de “Outro Eu” (no original, “*Other Self*” ou “*Other-Self Within*”) foi formulado pelo etnomusicólogo inglês John Blacking (1928-90) para se referir à alteridade interna e à experiência transcendental. O “*Other Self*” seria experienciado pelos intérpretes músicos no “tempo virtual” musical e/ou através do fenômeno da “incorporação espiritual”. Ver Sager apud Reily (2006, pp. 143-69).
- 30 Através das anotações, Hermeto Pascoal informa que utilizou esse instrumento para compor as músicas nº 84: 106; 104: 126; 173: 195; 190: 212; e 208: 230.
- 31 O compositor informa que utilizou esse instrumento para compor as músicas nº 89: 111; e 249: 271.
- 32 Ver Pascoal (2000, p. 13).
- 33 Transcrevo a anotação completa: “Uma vez, tive a grande alegria de ser convidado a dar palestras sobre o som da aura, que eu tenho a certeza que é a música de hoje e de sempre. Fui homenageado por quatro escolas de música nos Estados Unidos da América do Norte” (Pascoal, 2000, p. 370). Para complementar a análise etnomusicológica da “música ou som da aura” ver Costa-Lima Neto (1999 e 2000). Em Costa-Lima Neto (2000, p. 133), onde se lê “[...] *thus they produce very different harmonic spectra*”, leia-se o mesmo trecho sem a palavra em destaque. Agradeço ao prof. dr. Carlos Palombini por ter apontado o meu erro em comunicação pessoal.

- 34 No LP de 1985 (ver Discografia).
- 35 No CD de 1992 (ver Discografia).
- 36 Durante minha pesquisa de mestrado submeti Hermeto Pascoal a um teste, levando um sino pequeno de mesa para uma entrevista com o músico, de maneira que o compositor identificasse a nota do sino sem utilizar nenhum instrumento para ajudá-lo na tarefa. Não só o músico imediatamente identificou a nota aguda do sino (fá#5), como, logo em seguida, percebeu ainda uma outra frequência (um *batimento*) que soava simultaneamente ao fá#5, mas com menor amplitude, dizendo: "Para você, é a nota sol, mas para o meu ouvido é alguma coisa entre o fá#5 e o sol5" (ver Costa-Lima, 1999). Para apreciar Hermeto Pascoal fazendo a "música da aura" do ator francês Yves Montand conferir: <http://br:youtube.com/watch?v=SrgveUpwCnM>.
- 37 "Descrição densa" é um tipo de descrição etnográfica que busca não apenas narrar os fatos tal qual eles se apresentam superficialmente aos olhos de um observador, mas *interpretar* o que esses fatos significam num determinado contexto, de acordo com os códigos socialmente estabelecidos pelos nativos de um grupo cultural específico (ver Geertz, 1989, pp. 13-41).
- 38 Para apreciar Hermeto Pascoal tocando em duo com algumas aves num zoológico, conferir: <http://br:youtube.com/watch?v=Y10Ewgckqy8>.
- 39 Conferir o documentário *Quebrando Tudo*.
- 40 Pesquisas recentes revelam que a favela é heterogênea, apresentando traços sociodemográficos e categorias sócio-ocupacionais diferenciadas, compostas de elite, pequena burguesia, classe média, operariado, proletariado, etc. Os indicadores de renda, instrução, migração e cor da pele demonstram, contudo, que os contrastes entre a favela e o bairro devem ser relativizados, mas ainda persistem (ver Ribeiro & Lago, 2001).
- 41 Ver Reily (2000), para um panorama do desenvolvimento da pesquisa (etno)musicológica no Brasil desde o fim do século XIX, e Sandroni (2008, pp. 66-75), sobre a história recente e o perfil institucional da etnomusicologia brasileira.
- 42 Para uma análise crítica a respeito da presença indígena na cultura e na música brasileiras, ver Menezes Bastos (2006, pp. 115-30).
- 43 Ver Ribeiro & Lago (2001).
- 44 Escutar a faixa "Chapéu de Baeta" (1992), uma "rapsódia autobiográfica" de Hermeto Pascoal.
- 45 A declaração de Hermeto Pascoal a seguir ilustra esses problemas: "[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!" (in Garcia, br@asil.net, p. 28). Sobre o embate entre Hermeto Pascoal e as gravadoras multinacionais e os conglomerados denominados *majors*, ver Costa-Lima Neto (2008), em <http://www.musicaecultura.ufba.br>. Sobre a trajetória do maior executivo da indústria fonográfica brasileira, o sírio André Midani, com o qual Hermeto Pascoal trabalhou nas gravadoras PolyGram e Warner; ver Midani (2008, pp. 158; 177; 184; 185; 186; 187; 279).
- 46 Ver Elias (1991), para uma interpretação sociológica e psicológica de W. A. Mozart, o qual manteve determinados comportamentos infantis (escatológicos) na vida adulta, assim contribuindo para aumentar ainda mais seu próprio isolamento e as desconfianças de uma sociedade que "ainda não conhecia o conceito romântico de 'gênio'", e "cujo cânone social não previa lugar para artistas originais".
- 47 Conforme declaração em entrevista comigo realizada em 6/3/1999 (ver Costa-Lima Neto, 1999, p. 191).
- 48 "Tiruliruli" foi composta a partir de uma narração futebolística do radialista esportivo Osmar Santos, sendo gravada no LP de 1984. Hermeto Pascoal é um torcedor "fanático" do Fluminense Football Club, e fez referência ao futebol nas seguintes anotações do *Calendário do Som*: nº 41: 63; 42: 64; 55: 77; 57: 79; 64: 86; 70: 92; 72: 94; 75: 97; 78: 100; 91: 113; 102: 124; 126: 148; 141: 163; 153: 175; 155: 177; 156: 178; 304: 326; 331: 353. A anotação da música nº 153: 175, por exemplo, uma *canção* dissonante em 3/4, demonstra como a *fusão paradoxal* é parte inseparável da personalidade do compositor alagoano, inclusive quando este, preocupado com o destino de seu time do coração, confia à partitura um trocadilho *embolado*: "A espermorre é a última que rança" (*A esperança é a última que morre*).
-