

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

ESCOLA DE MÚSICA

Programa de Pós-Graduação

**LABORATÓRIO INTUITIVO:**

**da força transformadora da música de Hermeto Pascoal**

Rafael Rocha Pansica

Belo Horizonte

2022

Rafael Rocha Pansica

**LABORATÓRIO INTUITIVO:  
da força transformadora da música de Hermeto Pascoal**

**[Versão Final]**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Música.

Orientador: Prof. Dr. Mauro Rodrigues

Área de concentração: Performance Musical

Belo Horizonte

2022

P1961

Pansica, Rafael Rocha.

Laboratório intuitivo [manuscrito]: da força transformadora da música de Hermeto Pascoal / Rafael Rocha Pansica. - 2022.  
124 f., enc.; il. + CD

Orientador: Mauro Rodrigues.

Linha de pesquisa: Performance musical.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música.

Inclui bibliografia.

1. Música - Teses. 2. Performance musical. 3. Pascoal, Hermeto, 1936-. 4. Música - Análise, apreciação. 5. Criação Musical. I. Rodrigues, Mauro. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Música. III. Título.

CDD: 780.2



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
ESCOLA DE MÚSICA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

### FOLHA DE APROVAÇÃO

Dissertação defendida pelo aluno **Rafael Rocha Pansica**, em 09 de março de 2022, e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos Professores:

---

Prof. Dr. Mauro Rodrigues

Universidade Federal de Minas Gerais  
(orientador)

---

Prof. Dr. Ernani de Castro Maletta

Universidade Federal de Minas Gerais  
(Escola de Belas Artes)

---

Prof. Dr. Fernando Araújo de Paula

Universidade Federal de Minas Gerais



Documento assinado eletronicamente por **Fernando Araujo de Paula, Professor do Magistério Superior**, em 09/03/2022, às 15:10, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Mauro Rodrigues, Professor do Magistério Superior**, em 09/03/2022, às 15:11, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Ernani de Castro Maletta, Professor do Magistério Superior**, em 09/03/2022, às 15:12, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufmg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **1292744** e o código CRC **712FAB3F**.

*Para Hermeto Pascoal, fazedor de arte,  
tocador de música e de vidas.*

*Parte de alguém que lhe deve muito, esta  
dedicatória.*

## AGRADECIMENTOS

Em 2016, após defender minha tese de doutorado em Antropologia Social na USP, eu decidi prestar o ENEM para cursar a graduação em Música Popular na UFMG. Essa mudança incomum de rota acadêmica foi motivada especialmente por ocasião do Prêmio BDMG Instrumental, um festival importante que movimenta os compositores e arranjadores de Belo Horizonte e que, pelos caminhos inusitados do destino, tive a sorte de ganhar como compositor e como arranjador. O pianista, compositor e arranjador André Mehmari foi o presidente da banca em 2016 e, em nome dele, agradeço também a todos os jurados que me atribuíram os prêmios. Vocês me proporcionaram muito mais que um reconhecimento: sai da premiação confiante de que poderia me tornar um músico profissional e, assim, realizar um sonho antigo.

Cursando Música na UFMG conheci pessoas muito gentis e generosas, que me incentivaram a permanecer no curso e na profissão de musicista. Michel Maciel, professor de violão, além de me indicar a querida e competente Dr. Ronise Lima – terapeuta ocupacional que atendeu meu “dedo em gatilho”, junto de outros pacientes, no SEST (Serviço Especializado em Saúde do Trabalhador) no Hospital das Clínicas de Belo Horizonte –, ele também me indicou como professor de violão no curso de extensão da UFMG (CENEX), onde pude me manter financeiramente, como estagiário, num momento em que precisei diminuir em muito minhas atividades profissionais, tendo em vista o novo quadro físico debilitado... Este é um agradecimento especial a vocês dois.

Nestes momentos de baixa emocional e debilidade física, em que a vida de músico cobra sentido, tive também o apoio crucial de amigos muito especiais, meus colegas de Música na UFMG. Rudney Carneiro (xará de aniversário), Filipe Brandão, Luisa Cota, João Morales, Pedro Gilberto Souza (que levou meu 7 cordas... agora em boas mãos!), Aline Santos, Ícaro Molinari, Lucas Matos, Gabriel Meireles, Anderson Reis e Samy Eric (que me sugeriu a leitura de uma ótima entrevista com o Hermeto). Maíra Manga e Vivian Assis, parceirinhas (maninhas) fora da Universidade, também me apoiaram muito no essencial. Não tenho palavras suficientes para agradecê-los e agradecê-las!

Meu reencaminhamento para a Pós-Graduação na Escola de Música, motivado por essas contusões físicas e emocionais, foi mais uma tentativa de continuar trilhando a carreira

de músico. Quando ingressei na Pós da UFMG tive um encontro muito feliz com o Prof. Mauro Rodrigues, orientador desta dissertação, que se mostrou mais que um professor fundamental na minha formação musical: um amigo atencioso nas horas mais importantes, que espero levar pra vida toda. Maurinho, os melhores momentos desta dissertação surgiram, todos, nas conversas inspiradas e demoradas da nossa orientação coletiva semanal (mesmo na pandemia!). Pra você meu muito obrigado, extensivo ao João Machala e ao Gustavo Bracher, meus colegas de orientação coletiva, que contribuíram muito para a elaboração deste trabalho. Tenho muitas saudades desses encontros...

Ao Hermeto Pascoal, fonte inspiradora deste Laboratório Intuitivo. *Tudo de bom sempre, Campeão!* E aos músicos com quem eu conversei sobre a música universal de Hermeto Pascoal: Fabio Gouvea, Fábio Leal, Gui Fanti e Paulio Cellé – muito obrigado pelas conversas: elas foram muito importantes para este trabalho.

Aos Professores Jovino Santos Neto e Fernando Araújo, que formaram a banca de qualificação deste trabalho e que contribuíram decisivamente para o caminho que ele tomou. E à banca de defesa, Professores Fernando Araujo e Ernani de Castro Maletta, também meu muito obrigado!

À minha família, muitíssimo obrigado pelo apoio de sempre. Minha felicidade, hoje, é ser tio da Malu e do Lucas: compartilhar minha vida com vocês faz toda a diferença!

Por último, mas não menos importante (muito pelo contrário), agradeço à CAPES pelo financiamento fundamental para a realização desta pesquisa.

*No mundo, quase ninguém liga pro sentir. Você não ouve essa palavra “sentir”. É raro você ouvir essa palavra, quando não é falso, quando não é pra mentira. Quando você diz “Eu sei”, o que é que passa? “Eu sei” é como se o saber fosse a melhor coisa. O entender é importante, mas o sentir tem que estar primeiro. Tem muita gente querendo entender antes – e o sentir fica pra traz. Se todo o mundo pusesse o sentir na frente, o mundo, em todas as áreas, não estaria confuso. Tem muita gente que tá fazendo coisa que não sente... Se não sentiu, é claro que não tem sentido*

Hermeto Pascoal



## RESUMO

Esta dissertação propõe tomar a força intuitiva da música de Hermeto Pascoal como fonte de afecção para uma experiência artística de criação e performance. O laboratório enunciado aqui [1] discute o papel da intuição como mecanismo motriz da imaginação artística, [2] descreve os mecanismos “antropofágicos” (*sensu* Oswald de Andrade e Eduardo Viveiros de Castro) como operadores da relação local/ universal na música de Hermeto e [3] busca fazer uso dessas forças de afecção para empreender e relatar, etnograficamente, experiências transformadoras (“devires”, *sensu* Gilles Deleuze & Felix Guattari) do meu fazer artístico. Entre os resultados produzidos pela presente pesquisa, destaco os dois arranjos para violão solo que compus para duas das mais conhecidas canções de Hermeto Pascoal: “Bebê” e “Chorinho pra ele”.

**Palavras-Chave:** Hermeto Pascoal; música universal; intuição; antropofagia; etnografia da experiência artística; arranjos para violão solo.

---

## ABSTRACT

This thesis aims to use the intuitive potency of Hermeto Pascoal’s music as a source of *agencement* for an artistic experience of creation and performance. The laboratory outlined here [1] discusses the role of intuition as a driving force for artistic imagination, [2] describes the “anthropophagic” mechanisms (*sensu* Oswald de Andrade and Eduardo Viveiros de Castro) as operators of the relationship between local and universal in Hermeto’s music and [3] seeks making use of these forces of *agencement* to undertake and recount transforming experiences (“becomings”, *sensu* Gilles Deleuze & Félix Guattari) of my artistic creative process. Among the outcomes produced by this research, I highlight the arrangements for solo classical guitar I composed for two of Hermeto Pascoal’s best known songs: “Bebê” and “Chorinho pra ele”.

**Key words:** Hermeto Pascoal; universal music; intuition; anthropophagy; ethnography of artistic experience; arrangements for solo classical guitar.

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1 – Introdução original de “Chorinho pra ele” (Hermeto Pascoal) .....</b>	<b>103</b>
<b>Figura 2 – Introdução rearmônica de “Chorinho pra ele” (Hermeto Pascoal) .....</b>	<b>104</b>
<b>Figura 3 – Interlúdio original de “Chorinho pra ele” (Hermeto Pascoal) .....</b>	<b>105</b>
<b>Figura 4 – Interlúdio adaptado de “Chorinho pra ele” (Hermeto Pascoal) .....</b>	<b>105</b>
<b>Figura 5 – Citação de “Pra Hermeto” (Marco Pereira) em meu arranjo de “Bebê” (Hermeto Pascoal).....</b>	<b>106</b>
<b>Figura 6 – Exemplificação dos símbolos da notação violonística.....</b>	<b>110</b>

## SUMÁRIO

<b>1. Em busca da experiência artística.....</b>	<b>13</b>
Da forma à força .....	13
Realizações Científicas .....	17
Que etnografia fazer?.....	22
Índice .....	29
<b>2. Do sertão universal (e vice-versa).....</b>	<b>31</b>
Abertura Antropofágica .....	33
“Homem do sertão”: Hermeto Pascoal e Guimarães Rosa .....	38
Autêntico ou Original .....	40
<b>3. O espírito da música de Hermeto Pascoal .....</b>	<b>45</b>
Escola Jabour .....	48
Música Intuitiva .....	51
Forma Espontânea .....	53
Liberdade Criativa .....	55
Autorretrato Aural .....	57
<b>4. Etnografia do Contato.....</b>	<b>62</b>
Calendário do Som .....	62
Método? .....	68
No meio da travessia.....	71
Tocar para ouvir: ouvir para tocar .....	76
Criação, Intuição.....	83

Metamorfose Contínua .....	87
Reticências Finais (Ou: Considerações Abertas).....	91
<b>5. Arranjos.....</b>	<b>94</b>
A posse contra a propriedade.....	96
“Por diferentes caminhos” .....	99
Fios Soltos .....	106
Partituras: modos de usar.....	107
<b>6. Referências Bibliográficas .....</b>	<b>111</b>
<b>7. Partituras.....</b>	<b>117</b>
Bebê .....	117
Chorinho pra ele .....	121

## 1. Em busca da experiência artística

“I’m not interested in how people  
move, but what move them”

(Pina Bausch)

### Da forma à força

Esta dissertação tem uma história interessante. No projeto de pesquisa que a gestou, eu propunha a elaboração de arranjos escritos para violão solo de algumas das canções da obra de Hermeto Pascoal – compositor, arranjador e multi-instrumentista alagoano de reconhecida importância para a história recente da música popular brasileira. A justificativa para tal tarefa vinha da constatação que, a despeito de sua relevância, a obra de Hermeto havia sido relativamente pouco explorada, acadêmica e fonograficamente, pelos violonistas e arranjadores do instrumento. O plano inicial do projeto era o de identificar certos procedimentos que Hermeto costuma criar em seus arranjos e composições para utilizá-los na elaboração dos meus arranjos para violão solo.

Um dos primeiros passos que tomei, ainda nessa direção, foi procurar conversar com alguns violonistas/guitarristas que me pareciam se aproximar da estética musical de Hermeto. Contatei, assim, Paulio Celé, Guilherme Fanti, Fabio Gouvea e Fabio Leal<sup>1</sup>, que foram muito gentis e atenderam prontamente à minha demanda. Como se tratava de um primeiro contato, conversamos informalmente por *WhatsApp*. Expliquei um pouco do meu projeto e formulei a eles um par de perguntas mais genéricas para introduzir uma conversa: “O que você entende

---

<sup>1</sup> Paulio Celé, Guilherme Fanti, Fabio Leal e Fábio Gouvea são músicos (instrumentistas, arranjadores e compositores) bem conhecidos no meio musical paulistano. Além de seus trabalhos autorais, todos eles possuem alguma ligação com o que ficou conhecido na literatura acadêmica como Escola Jabour. Fabio Leal e Fabio Gouvea fizeram parte, respectivamente como guitarrista e baixista, da formação da Big Band que gravou com Hermeto o disco “Natureza Universal” (2016). Guilherme Fanti é guitarrista e violonista de alguns grupos liderados por André Marques (pianista de Hermeto a mais de 20 anos) e Paulio Celé compõe o grupo de Mariana Zwarg, filha de Itibere Zwarg (baixista de Hermeto a mais de 40 anos), cuja música também está vinculada à Escola Jabour.

por ‘música universal’? Como você expressa essa ‘música universal’ no violão/guitarra?”<sup>2</sup>. O retorno que me deram foi decisivo para que o plano da dissertação mudasse seu rumo.

Apesar de variadas, as respostas coincidiram em certos pontos fundamentais. Sobre a questão da tradução da perspectiva musical de Hermeto para o violão solo algumas dificuldades importantes foram levantadas a respeito da adaptação de sua concepção harmônica, em muitos momentos marcada por uma alta densidade (*i.e.*, por uma grande quantidade de notas diferentes soando simultaneamente) e por uma maneira de conceber os *voicings* que foge muito aos modos mais usuais de se formar os acordes ao violão e/ou na guitarra. Compreendi, dessas observações, que era necessário adotar uma atitude de exploração sonora sobre o instrumento: se algo dessa densidade harmônica perde-se inevitavelmente no violão, me senti motivado, por um lado, a tentar desenvolver uma habilidade de síntese harmônica (*i.e.*, reduzir um acorde denso a seus intervalos essenciais) e, por outro, a tentar achar soluções violonísticas para *voicings* que, num primeiro momento, não aparentam ser realizáveis ao violão<sup>3</sup>. Interessante observar que nessas conversas as dificuldades de adaptação violonística das polirritmias ou da mistura de gêneros populares (entre samba e baião, por exemplo), traços também apontados como características da música de Hermeto, foram destacados com maior economia: a tradução harmônica da música de Hermeto para o violão de seis cordas talvez seja, atualmente, um desafio maior que sua tradução rítmica, visto que a própria tradição do violão popular brasileiro se desenvolveu ritmicamente dentro da diversidade dos gêneros populares que vão do choro ao chamamé gaúcho, passando pela chula baiana, guaranias matogrossenses, frevos pernambucanos, sambas, marchas, etc.

Mas o que realmente mudou o rumo desta dissertação surgiu do conjunto das respostas sobre a outra questão que lhes coloquei, a saber, aquela referente à “música universal” – que é a maneira como Hermeto decidiu descrever seu fazer musical. Basicamente, duas respostas me foram dadas. A primeira delas se referia ao corpo ou à *forma* que essa música toma, isto é,

---

<sup>2</sup> “Música Universal” é a maneira como Hermeto descreve sua música. Este tema será longamente trabalhado nos capítulos posteriores dessa dissertação.

<sup>3</sup> Retomarei e desenvolverei esse ponto mais adiante, mas gostaria de salientar, aqui, que tanto a habilidade de síntese harmônica (redução do acorde à suas notas essenciais) quanto a procura de soluções violonísticas para *voicings* aparentemente não violonísticos passam, para mim, não apenas por uma pesquisa pessoal do instrumento, mas também pela audição de violonistas e/ou guitarristas que também se colocam a questão da exploração harmônica do instrumento a partir de uma perspectiva própria, isto é, por uma perspectiva que não passe necessariamente pela consideração da obra de Hermeto. Entre eles destaco Juarez Moreira, Toninho Horta, Lula Galvão, Marcus Tardelli, Guinga, Daniel Santiago, Cainã Cavalcanti – além dos já citados Guilherme Fantí, Fabio Gouvea, Paulio Celé e Fábio Leal.

as soluções harmônicas, rítmicas e melódicas que caracterizam a música de Hermeto. A segunda resposta se referia a seu espírito ou a sua *força*, isto é, as suas motivações artísticas – todos aqueles impulsos que, o estimulando a criar, acabam alicerçando uma concepção musical e uma filosofia artística muito próprias do autor.

É curioso o modo como esse *insight* surgiu, pois a maneira que proponho aqui para tratar a música universal de Hermeto (*i.e.*, *forma* e *força*) não me foi oferecida exatamente assim. Ao conversar informalmente com Paulio Celé, Guilherme Fanti, Fabio Gouvea e Fabio Leal, uma espécie de contra questionamento, dirigido a mim, se delineou nas entrelinhas de suas respostas. Ao lado do agradecimento pelo convite enviado para conversarmos sobre a música universal e sua possibilidade de tradução para o violão, uma ressalva frequente apareceu no retorno dos entrevistados – algo como: “não sei se sou a pessoa mais apta para te responder essas questões”. Essa ressalva me pareceu, por um lado, apontar um cuidado dos entrevistados em relação à sua própria autoridade acerca do assunto: afinal, da perspectiva deles, eu os contatava no contexto da produção de uma pesquisa de mestrado, isto é, eu os contatava considerando-os autoridade no assunto. Talvez, involuntariamente, eu tenha pesado de responsabilidade a tarefa dos entrevistados, visto que foram indagados a responder sobre uma música que não era a música deles: falar do outro e pelo outro implica uma responsabilidade ética dobrada, se comparado à tarefa de falar de si. Apesar da ressalva, ninguém se recusou a tratar do tema, ninguém negou a influência de Hermeto como elemento para a formação de sua própria perspectiva artística, e todos, invariavelmente, contribuíram decisivamente para o avanço da minha busca de uma compreensão mais aprofundada da música de Hermeto – mas a ressalva dos entrevistados permanecia, para mim, como um elemento a ser explorado. Ela me parecia importante.

Logo desconfiei da maneira como coloquei a questão a eles. Tive o cuidado, na primeira abordagem, de estabelecer uma conversa mais informal e de propor questões mais genéricas, procurando promover um espaço em que os entrevistados ficassem mais livres para responder – um espaço no qual elementos novos ou mais inusitados (quando comparados aos elementos que a literatura acadêmica já destacou) pudessem surgir para descrever essa música do Hermeto. Apesar desse cuidado, o modo como formulei a questão pressupunha uma espécie de parentesco dos entrevistados com a música do Hermeto que eles, os entrevistados, talvez não estivessem dispostos a concordar sem me oferecer uma explicação mais detalhada. Guilherme Fanti, por exemplo, levantou um ponto interessante: “para se aproximar da música

do Hermeto não é preciso se preocupar em soar como ele. Até porque isso é impossível: cada um tem sua expressão, sua digital”. Com isso Guilherme queria, se bem o entendi, me apontar outra forma de se aproximar da música de Hermeto: em lugar de tentar soar como ele, procurar compreender o modo como o Hermeto trabalha, isto é, buscar entender seu método criativo para utilizá-lo a meu próprio favor (como meio de desenvolver-me musicalmente; avançar artisticamente).

Essa perspectiva alternativa de propor uma aproximação à música do Hermeto me motivou a pensar duas maneiras para se tratar uma questão recorrente na vida de qualquer artista, qual seja, a questão das influências: como um artista se deixa afetar pela obra de outras artistas? Quero propor dois modelos para pensar essa questão: [1] a aproximação por *filiação*; [2] a aproximação por *aliança*. Grosso modo, a filiação constitui-se, tácita e juridicamente, como uma relação vertical marcada por direitos e deveres mútuos: se os genitores idealmente devem oferecer cuidado e proteção a seus filhos, estes devem retribuir-lhes respeito e acato. A filiação é um princípio que institui o estabelecimento de uma identidade fundamental entre as pessoas assim relacionadas. Questões como descendência, herança e perpetuação de um legado são questões postas pela filiação. Mas a aliança abre outra perspectiva de relacionamento: de tendência horizontal (contrapondo-se à verticalidade identitária da filiação), a aliança reconfigura o foco da relação para as potencialidades e as possibilidades da troca entre termos necessariamente diferentes (a alteridade é um pressuposto da aliança). Por exemplo, a relação de Romeu com os Montecchio ou de Julieta com os Capuleto é uma relação de filiação; mas o namoro proibido entre esses jovens de famílias inimigas é uma relação de aliança: filiação e aliança constituem modelos relacionais distintos e, por vezes (como neste exemplo shakeapereano), conflitantes.

Acredito que vez ou outra me porte como filho dessa música universal, torcendo o nariz quando ouço uma crítica superficial à arte do Hermeto, prestando meus respeitos a sua figura mesmo quando discordo de alguma coisa pontual (afinal, as discordâncias formam o que costumamos chamar “conflito entre gerações”, questão posta também pela filiação). Mas minha aproximação e meu parentesco com a música de Hermeto se constrói, sobretudo, por aliança e afinidade. Não me atrevo e não busco me colocar como uma espécie de herdeiro de sua obra, sob a obrigação de perpetuar com fidelidade sua arte (*i.e.*, “soar como ele”), mas reconheço e reitero, ao longo dos meus anos de formação musical, o encantamento que sua música me gera. Enamorado dessa música, proponho aqui estabelecer uma aliança não



propriamente com sua forma (sua encarnação), mas principalmente com sua força motriz (seu espírito) – uma aliança com seu método criativo, intuitivo, para gestar e conceber meus arranjos para violão solo.

Tudo isso quer dizer que, desviando-me da proposta inicial do primeiro momento da pesquisa, não trabalharei para identificar e analisar certos procedimentos criativos usados por Hermeto para utilizá-los em meus arranjos (e assim justificá-los ao tentar, em certo sentido, soar como ele). A pesquisa que proponho é de outro tipo: trata-se, aqui, da descrição etnográfica e reflexiva da minha experiência pessoal com os princípios gerativos que estruturam e movimentam criativamente essa música universal de Hermeto Pascoal. Uma fidelidade maior ao espírito da força criativa de sua música universal do que, portanto, às características que definiriam o corpo de sua música. Claro que as características que a música de Hermeto encarna tem relação indissociável com a força que a produz e anima – e claro que a identificação de certas características desta música afetaram a maneira como propus elaborar meus arranjos de violão solo (tratarei deste ponto no último capítulo, ao apresentar os arranjos). A relação entre forma e força não constitui aqui uma relação de oposição, mas, ao contrário, uma relação de continuidade: *a forma é atualizada de acordo com a força que a anima*. Propor estabelecer uma aliança com essa força motriz, procurar me deixar afetar pelo espírito criativo que anima esta música, me pareceu um caminho de pesquisa, portanto, mais interessante, não apenas porque este caminho, até onde pude conhecer, inaugura uma perspectiva de pesquisa inédita nos trabalhos acadêmicos sobre a música de Hermeto, mas sobretudo porque o potencial de transformação desta linha de pesquisa, no que se refere ao modo como um objeto de pesquisa pode (e deve) afetar seu pesquisador, me pareceu muito maior.

### **Realizações Científicas**

A música de Hermeto Pascoal vem inspirando, nas últimas décadas, a produção de trabalhos acadêmicos importantes que nos dedicaremos a revisar *en passant* para que possamos contextualizar academicamente esta pesquisa. Luis Costa-Lima Neto (1999, 2008, 2009, 2010) é hoje o autor que mais se debruçou sobre o trabalho de Hermeto. Em sua dissertação de mestrado, Costa-Lima Neto (1999) trata do experimentalismo que marca a linguagem musical do compositor alagoano através da análise de oito faixas mais

experimentais, registradas em seus discos entre 1981 e 1993. Sua pesquisa tem grande valia não apenas para a compreensão da biografia e da formação musical não convencional de Hermeto<sup>4</sup>, mas sobretudo pela descrição e análise dos processos criativos e participativos dados nos ensaios diários que Hermeto Pascoal mantinha então com seu grupo (Costa-Lima Neto 1999, 2008)<sup>5</sup>. Além do trabalho de Costa-Lima Neto, outras dissertações de mestrado tomaram como objeto a música de Hermeto Pascoal. José Carlos Pradini (1996) transcreve e analisa alguns solos improvisados por Hermeto para tomá-los como *composições* imediatas, no sentido forte do termo, visto que sua análise não se reduz apenas a desvelar as relações harmonia-escala, mas sobretudo a identificar motivos específicos, suas variações melódicas e seus desenvolvimentos nos improvisos. A dissertação de Lúcia Pompéu de Freitas Campos (2006) procura entender como três formações instrumentais tradicionais no Brasil – os trios de forró, as bandas de pífanos e os regionais de choro – marcaram a trajetória de Hermeto, contribuindo para sua formação musical eclética e para a constituição de sua linguagem artística caracterizada por brincadeiras, jogos e improvisações. Fabiano Araujo Costa (2006, 2013) analisa harmonicamente, sob a luz da teoria desenvolvida por Arnold Schoenberg, quatro canções de Hermeto registradas pelo próprio autor em seu livro de partituras intitulado *Calendário do Som* (incluindo aí considerações sobre a proposta muito particular da cifragem harmônica elaborada por Hermeto)<sup>6</sup>. Já a tese de Raphael Ferreira da Silva (2016) analisa, por meio de um trabalho panorâmico de transcrição, o modo como as dinâmicas de interação entre músicos de grupos instrumentais vinculados à “Escola Jabour” se dão na improvisação dos solistas, destacando alguns protocolos tácitos da comunicação presentes em certas ações gestuais e/ou musicais. Estes são alguns exemplos do que vem sendo produzido sobre Hermeto na literatura acadêmica.

A abordagem acadêmica que esta dissertação busca adotar se inspira no trabalho de Deleuze e Guattari (1992, 1995, 1997a, 1997b). Procuo expor aqui, ainda que de modo esquemático e sintético, algumas das linhas de força basilares do que compreendo compor a

---

4 Sobre a relação entre a biografia, a formação e a linguagem musical não convencional de Hermeto Pascoal ver, também, Borém & Araújo (2010).

5 Sobre o experimentalismo de Hermeto, Costa-Lima Neto (2010) dedicou ainda um artigo sobre o uso da voz pelo compositor alagoano que, em suas gravações e shows, se utiliza da voz “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” (Costa-Lima Neto 2010: 44).

6 Sobre o *Calendário do Som* ver também o artigo de Costa-Lima Neto (2009). Sobre a cifragem particular de Hermeto conferir também Zwarg (2007).

filosofia dos autores, para justificar os caminhos tomados por esta pesquisa. Me parece que a proposta que Deleuze e Guattari constroem tem como um de seus fundamentos a descrição de dois planos de existência (por onde atravessam e pelos quais são atravessados os corpos): o *plano de imanência* e o *plano transcendente de organização*.

O plano de imanência constitui os corpos em devir, tratando tanto das diferentes velocidades e lentidões de suas multiplicidades, quanto das aptidões e das capacidades que esses corpos têm de afetar e ser afetados por outros corpos. O plano transcendente de organização, ao contrário, busca fixar esse movimento imanente dos corpos a partir dos mecanismos de identificação. Se no plano de imanência os corpos são tomados como acontecimentos e agenciamentos dinâmicos, no plano transcendente de organização eles são fixados como pessoas ou coisas (passando, aqui, a possuir e ser possuídos por uma identidade). Esses planos atravessam e constituem os corpos como forças conflitantes: por um lado, o plano de imanência sofre processos de fixação e sobrecodificação a partir do sistema de juízo e dos mecanismos de identificação; por outro, o plano transcendente de organização sofre processos de fuga e de desterritorialização quando afetado por devires intensos. A filosofia de Deleuze e Guattari se ocupa de criar conceitos que potencializem e descrevam, no detalhe, o regime de funcionamento criativo desse plano de imanência, pensando também suas relações com o plano transcendente de organização – plano este que, segundo os autores (Deleuze & Guattari 1992) molda e organiza historicamente a produção hegemônica dos campos filosófico, científico e artístico. Ao trabalhar esse plano de imanência, Deleuze e Guattari inspiram um esforço de pensar e praticar alternativamente as pesquisas acadêmicas (em arte, por exemplo): não uma pesquisa que encare seu objeto pela perspectiva da divisão analítica, das taxonomias sintéticas ou dos sistemas explicativos; mas uma pesquisa que se vincule a seu objeto via conexão intensiva, experimentação e agenciamentos da ordem do devir. (A seguir, para tentar aclarar os pontos aqui levantados, apresento alguns exemplos de propostas acadêmicas inspiradas na filosofia de Deleuze e Guattari).

Isabelle Stengers, química e filósofa das ciências, nos ajuda a buscar e a explorar a proposta deleuze-guattariana. Para Stengers, a narrativa épica do processo de constituição da Ciência a partir da obliteração de práticas “superadas” de conhecimento (o animismo, por exemplo) se institui em contradição com o que se efetua, de fato, nas *realizações* ou *aventuras científicas*. Nas palavras da autora:

Para se pensar a ciência como aventura é crucial enfatizar a diferença radical entre uma visão científica voltada à conquista do mundo e o caráter muito especial e exigente daquilo que eu chamaria de “realizações” científicas. [...] Uma realização experimental pode ser caracterizada como a criação de uma situação que permita que aquilo que os cientistas questionam ponha em risco as perguntas feitas por eles, estabelecendo uma diferença entre perguntas relevantes e perguntas unilateralmente impostas. O que é chamado de objetividade pelos cientistas experimentais depende, portanto, de uma arte criativa muito particular e muito seletiva, pois significa que aquilo de que tratam deve ser devidamente admitido como “parceiro”, dentro de uma relação bastante incomum e enredada (Stengers 2017: 04).

As experiências que movem as “realizações científicas” são marcadas por uma espécie de intersubjetividade, pois o objeto pesquisado deve ser tomado, aqui, como “parceiro” do pesquisador. Para tanto é preciso que o pesquisador faça uso de sua criatividade: ele deve criar condições objetivas para que o objeto pesquisado se mostre como parceiro na construção relacional (*i.e.*, intersubjetiva) do sentido. É dessa capacidade criativa do pesquisador que depende a qualidade criativa da experiência científica. Este ponto é fundamental: a criação é o meio e o fim da ciência tomada como aventura de realização, afastando-a daquela “visão científica voltada à conquista do mundo” (*i.e.*, a Ciência com “C” maiúsculo).

Esta diferença fundamental que Stengers estabelece para descrever duas modulações do fazer científico pode ser lida, aqui, a partir daquela distinção deleuze-guattariana entre o plano de imanência e o plano transcendente de organização. A primeira frase de Stengers em “Reclaiming Animism” (2017), texto de onde citamos o trecho acima, resume bem essa distinção: “Algumas pessoas adoram dividir e classificar, enquanto outras fazem pontes – tecem relações que transformam uma divisão em um contraste ativo, com poder de afetar, de produzir pensamento e sentimento” (Stengers 2017: 02). Enquanto o plano transcendente de organização institui o fazer científico a partir da ordem das divisões e classificações, o plano de imanência modula esse fazer a partir da construção de pontes, isto é, da criação de relações que ultrapassem e conectem, nelas e através delas, o pesquisador e o objeto estudado – relações que, ao se estabelecer, implicam um “poder de afetar, de produzir pensamento e sentimento” (e é isto, segundo entendo, o sentido de reclamar e retomar o animismo: buscar, no campo do conhecimento, reativar conexões de sentido que se faziam possíveis antes do distanciamento do sujeito em relação ao objeto: antes da separação deles em domínios privativos mutuamente excludentes).

Quero insistir sobre o potencial epistemológico deste texto de Stengers para a pesquisa artística, porque acredito que ele pode ser interpretado na seguinte chave de leitura: objetos de natureza semelhante ou idêntica à dos objetos artísticos sofrem um processo de desencantamento pela ciência das fixações (das divisões e classificações). Esse desencantamento *despotencializa a pesquisa em artes*. Quando a autora afirma que ler e/ou escrever “implica sentir o texto como uma força animada que convida à participação, acena para mim e sugere a escrita de outra nota” (Stengers, 2017: 02), ela está apontando para o poder de ação e afecção das palavras. Renato Sztutman, antropólogo que vem explorando o trabalho de Stengers, tece o seguinte comentário sobre este ponto:

Em outro texto, Stengers escreve: “sabemos também que a linguagem não é uma propriedade do homem, um simples veículo prático para transmitir a informação: as palavras nos fazem pensar e sentir”. Que seriam conceitos e proposições para Stengers senão palavras em ação? [...]. Seguindo a leitura que Whitehead faz de *O banquete*, de Platão, ela salienta que as ideias são “coisas que atraem eroticamente a alma humana – ou, poderíamos dizer, aquelas coisas que ‘animam’ os humanos”. Escrever seria, assim, conceder ao texto uma “animação própria”, um “poder anímico” (Sztutman 2018: 343)

Mas não só o texto e sua escrita podem constituir uma experiência anímica; não só a palavra é dotada de poder de ação e afecção: a música e o ato de performá-la também constituem espaços de contágio; o som também tem o poder de nos tocar. Realizar uma pesquisa que se conecte deliberadamente com esse *poder que a arte tem de nos afetar* é uma desafio dos mais interessantes! A música de Hermeto, em tudo o que ela carrega, me toca profundamente: sinto-a, parafraseando Stengers, como uma força animada que me convida à participação, acenando para mim e me sugerindo a elaboração de uma outra nota. Os arranjos que escrevi se desenvolveram a partir da conexão com essa força animada. Mas não se trata apenas dos arranjos: procurei me apossar dessa força (e vice-versa) para modular a performance dos meus estudos diários, fazendo da minha formação acadêmica o objeto de transformação dessa experiência laboratorial. O objetivo dessa pesquisa baseada na filosofia proposta por Deleuze e Guattari, e em diálogo com a elaboração das realizações científicas tais como destacadas por Stengers (ela própria também abertamente em contato com a filosofia deleuze-guattariana), não é tanto explicar de fora a música de outrem, buscando desvelar as razões ocultas das coisas artísticas, mas conectar-se rizomaticamente com a música de outrem para criar a partir dessa conexão: multiplicar a potência anímica do que há e

se dá, expandindo as afecções e conectando as cadeias criativas. No que se refere a esta dissertação, não busco pensar, a partir do estabelecimento de uma distância objetiva, a música do Hermeto – busco, aqui, pensar *com* Hermeto, me *aliar* com sua música (menos do que me filiar a ela) e *criar* a partir dessa conexão produzida.

### **Que etnografia fazer?**

Mas ao recusar deliberadamente o estabelecimento de uma distância objetivante, tomada como condição necessária para a aplicação de um método analítico sobre um objeto estudado, não estou propondo reduzir a pesquisa artística a uma etnografia do que constitui o pesquisador enquanto sujeito de conhecimento – proposta que a vertente pós-moderna da etnografia sugeriu como alternativa àquilo que ela caracterizava, sob crítica, como sendo o moderno método etnográfico em Antropologia: uma espécie de ficção descritiva que retirava o direito de auto-descrição dos nativos estudados em nome da construção da autoridade etnográfica da voz analítica do antropólogo. Segundo a visão mais geral desta vertente pós-moderna, para escapar dos riscos de reproduzir academicamente as relações de poder que o sistema colonial impõe aos nativos, caberia ao antropólogo fazer a avaliação do jogo epistemológico em que ele se encontra enredado.

Estou simplificando muito um longo debate que movimentou a disciplina antropológica no último quartel do século XX. Mas gostaria de destacar como a crítica pós-moderna, apesar de apontar riscos éticos e políticos reais, acabou em muitos momentos reproduzindo os movimentos que ela acreditava externamente denunciar: de modo geral, ela caricaturou, com autoridade crítica, a vida de seus nativos, de seus objetos de estudo: os próprios antropólogos e suas práticas etnográficas. Malinowski, etnógrafo que foi alvo frequente da crítica pós-moderna, não desconhecia o caráter construtivo do trabalho etnográfico e já anunciava, em 1935, para o estudo da magia, o trabalho de campo como uma atividade criativa, “uma vez que os fatos etnográficos ‘não existem’, sendo preciso, portanto, um ‘método para a descoberta de fatos invisíveis por meio da inferência construtiva’” (Goldman 2011: 202, citando Malinowski, em aspas simples, do livro *Coral gardens and their magic*, 1935).

O que eu gostaria de observar sobre este debate, para os fins desta dissertação, é a linha geral da proposta dos críticos pós-modernos para o problema da construção objetivante e colonial desta etnografia de pretensões e autoridade científicas. Ao denunciar os jogos coloniais de poder na descrição etnográfica moderna, a alternativa proposta pelos pós-modernos foi, grosso modo, *evitar falar dos nativos*, como se falar deles equivalesse a falar por eles. Ao proporem algo como “façamos nossa auto-crítica, falemos de nós mesmos, e deixemos que eles falem por si mesmos em nossos relatos”, o pesquisador e o pesquisado deveria passar a falar de si – isto é, deveriam passar a fazer auto-etnografia . O trabalho etnográfico como justaposição de espaços para a auto-representação de antropólogos, de um lado, e de nativos, de outro, eliminaria para os pós-modernos os riscos éticos, reais, do colonialismo replicado academicamente. A possibilidade dos diálogos interculturais ficou sob forte suspeita a partir dessa crítica que acabou reforçando, involuntariamente ou não, a sombra da incomensurabilidade sociocultural.

Mas quem acompanha esse tipo de pesquisa sabe que grande parte de seu potencial epistêmico se revela nas considerações das diferenças entre nós e os outros (*i.e.*, entre o que sou e o que não sou). Vide as descrições precisas e cortantes que Davi Yanomami Kopenawa faz de nós, os brancos (*napë*), em *A Queda do Céu* (2010). Quando Davi Kopenawa nos descreve, por exemplo, como “povo da mercadoria” – povo adoecido pelo enfeitiçamento das mercadorias, obsecados por jogos de poder, em estado de memória curta e esquecimento amplo –, reconheço bem as dinâmicas que constituem o tecido sociocultural em que habito. O impacto que experimento ao ler esta reveladora descrição etnográfica de nós outros se conecta, indissociavelmente, ao encantamento provocado pela leitura da auto-descrição sociocultural feita por Kopenawa sobre seu modo de viver – que é completamente diferente e irreduzível ao nosso modo de vida, mas que lhe serve como contraponto comparativo para sua etnografia. Contrapor e alinhar esses modos de vida constitui o cerne da arte da ciência etnográfica: a arte de imaginar a vida de outros povos como *possibilidade virtual* para a minha. Eduardo Viveiros de Castro, antropólogo que tem uma produção importante sobre essas relações que vamos aqui tratando, defende que a arte dos encontros etnográficos consiste, justamente, na criação da atualidade da vida e do pensamento dos outros como uma *virtualidade* para a nossa:

O que acontece quando se leva o pensamento nativo a sério? Quando o propósito do antropólogo deixa de ser o de explicar, interpretar, contextualizar, racionalizar esse pensamento, e passa a ser o de o utilizar, tirar suas consequências, verificar os efeitos que ele pode produzir no nosso? O que é pensar o pensamento nativo? (Viveiros de Castro 2002a: 129)

Um pouco mais adiante, neste texto, ele sintetiza essa ideia: “pensar o outro pensamento apenas (digamos assim) como uma atualização de virtualidades insuspeitas de pensar” (Viveiros de Castro 2002a: 129)<sup>7</sup>. Mas experimentar o pensamento do nativo como virtualidade não significa imitá-lo, tornando-se como um deles. A referência aqui é novamente Deleuze e seu conceito de *devenir*: “os devires não são fenômenos de imitação, nem de assimilação, mas de dupla captura, de evolução não paralela, núpcias entre dois reinos” (Deleuze 1998: 03). *Devenir* é o movimento de desterritorialização que o encontro com outrem pode gerar a partir do estabelecimento criativo de conexões intensivas: essas conexões implicam a transformação das unidades do encontro em multiplicidades distintas e não paralelas (entidades abertas, cuja formação não se dá pelo princípio da unificação ou totalização). O *devenir* do encontro antropológico, tal como entendo a proposta de Viveiros de Castro, é uma *experiência*, mas não uma experiência de identificação (*i.e.*, virar nativo): trata-se de uma experiência de auto-diferenciação, de desterritorialização transformadora, que reatualiza o sujeito da experiência em novos termos a partir da conexão não paralela com o outro.

Na “viagem de retorno da experiência”, se vocês me permitem essa expressão, o sujeito da experiência não se tornou como o outro, mas também já não é o mesmo que era. Ou, trocando em miúdos, o encontro com o outro torna-me uma outra versão de mim mesmo (uma versão de mim mesmo motivada pelo que entendo experimentar acerca do que constitui o outro).

\*

Essa introdução me pareceu necessária visto que a *etnografia* é, como o próprio nome já sugere, um caminho de pesquisa proveniente da disciplina antropológica. Que tipo de

---

<sup>7</sup> A noção de virtualidade é aqui importante. Nas palavras de Viveiros de Castro: “a experiência antropológica, nesse caso, depende da interiorização formal das ‘condições especiais e artificiais’ de que fala Deleuze: o momento em que o mundo de outrem não existe fora de sua expressão transforma-se em uma condição eterna, isto é, interna à relação antropológica, que realiza esse possível *como virtual*” (Viveiros de Castro 2002: 132)



etnografia proponho realizar aqui? Mais uma etnografia da *experiência* (trans)formadora vivenciada pelo pesquisador que se propôs mergulhar na filosofia artística e na obra de Hermeto (esse outro objeto da pesquisa), do que a uma auto-etnografia do próprio *sujeito* da pesquisa. Tomar mais a experiência e menos o sujeito da experiência como objeto da análise etnográfica: isso equivale a dizer que me inspiro mais nas elaborações de Viveiros de Castro (2002a, 2009) do que na elaboração da linhagem pós-moderna.

A distinção entre experiência e sujeito da experiência não é, contudo, simples de realizar. Jorge Larossa Bondía, pedagogo e filósofo da educação, tem um artigo muito interessante sobre a experiência e o saber proveniente da experiência. Para definir a experiência, o autor se vale de uma entrada etimológica: “Tanto nas línguas germânicas como nas latinas, a palavra experiência contém inseparavelmente a dimensão de travessia e perigo” (Bondía 2002: 25)<sup>8</sup>. Mas o autor também se vale dos modos informais como diferentes línguas definem experiência:

Se escutamos em espanhol, nessa língua em que a experiência é “o que nos passa”, o sujeito da experiência seria algo como um território de passagem, algo como uma superfície sensível que aquilo que acontece afeta de algum modo, produz alguns afetos, inscreve algumas marcas, deixa alguns vestígios, alguns efeitos. Se escutamos em francês, em que a experiência é “ce que nous arrive”, o sujeito da experiência é um ponto de chegada, um lugar a que chegam as coisas, como um lugar que recebe o que chega e que, ao receber, lhe dá lugar. E em português, em italiano e em inglês, em que a experiência soa como “aquilo que nos acontece, nos sucede”, ou “happen to us”, o sujeito da experiência é sobretudo um espaço onde têm lugar os acontecimentos (Bondía 2002: 24)

A experiência, marcada pelo perigo (incerteza) da travessia, está intrinsecamente ligada ao sujeito que a vivencia. Mas se todo sujeito pode experimentar algo, nem toda disposição subjetiva está apta a vivenciar uma experiência. Um sujeito “firme, forte, impávido, inatingível, erguido, anestesiado, apático, autodeterminado” (2002: 25) não é capaz de experiência, pois ele é um sujeito a quem “nada o toca, nada lhe chega, nada o afeta, a quem nada o ameaça” (2002: 25). Bondía explora essas duas acepções da palavra *sujeito*: ser

---

<sup>8</sup> “A palavra experiência vem do latim *experiri*, provar (experimentar). A experiência é em primeiro lugar um encontro ou uma relação com algo que se experimenta, que se prova. O radical é *periri* se encontra também em *periculum*, perigo. A raiz indo-européia é *per*, com a qual se relaciona antes de tudo a ideia de travessia [...]. Em alemão, experiência é *Erfahrung*, que contém o *fahren* de viajar. E do antigo alto-alemão *fara* também deriva *Gefahr*, perigo, e *gefährden*, pôr em perigo” (Bondía 2002: 25).

um sujeito de ação não garante estar sujeito a uma ação. Um sujeito fechado e seguro em si não está apto a vivenciar uma experiência – é preciso certa abertura, (in)certa exposição:

O sujeito da experiência se define não por sua atividade, mas por sua passividade, por sua receptividade, por sua disponibilidade, por sua abertura. Trata-se, porém, de uma passividade anterior à oposição entre ativo e passivo, de uma passividade feita de paixão, de padecimento, de paciência, de atenção, como uma receptividade primeira, como uma disponibilidade fundamental, como uma abertura essencial (Bondía 2002: 24).

A oposição ativo/passivo de fato descreve mal, como sugere o próprio autor, a vivência de uma experiência: um sujeito em experiência não é exatamente um sujeito passivo. A linguagem conceitual de Deleuze e Guattari, ainda que a leitora e o leitor possam achá-la mais hermética, se desenvolveu para explorar esse tipo de questão e me parece descrever de forma mais precisa o dinamismo dessa receptividade primeira, dessa disponibilidade fundamental e dessa abertura essencial que nos fala Bondía. O sujeito, numa abordagem deleuze-guattariana, pode organizar suas linhas de velocidades e de intensidades a partir de um princípio de totalização (ou unificação): isso implica em *ser um sujeito*. Mas o sujeito, assumindo uma postura de receptividade, disponibilidade e abertura, pode passar a organizar-se a partir daquele mesmo princípio relacional e rizomático que arranja o plano de imanência: isso implica *estar sujeito à*. Quem está sujeito a uma experiência encontra-se em estado de “multiplicidade”. Multiplicidade, segundo Deleuze e Guattari (1995), é aquilo que se dispõe a n-1 (“n menos um”) dimensões, ou seja, é aquilo cuja organização se dá a partir da subtração do princípio de totalização. Isso não implica uma espécie de passividade, mas em uma atividade conectiva, rizomática, que busca realizar-se como devir a partir de uma espécie de intercambialidade (afetar e deixar-se afetar). Necessariamente aberto, uma multiplicidade subjetiva é aquilo que afeta e se deixa afetar pela relação na qual se encontra implicada, *i.e.*, atravessada.

Outra razão para trazer Deleuze e Guattari para este debate se dá porque, se bem compreendo a abordagem de Bondía, este tende a opor de maneira muito dura a experiência da não-experiência: a obra de Deleuze e Guattari nos possibilita pensar graus de abertura, disponibilidade e receptividade à experiência (processos e momentos de intensificação do devir). Se todos fossemos a um show – do Hermeto, por exemplo – e procurássemos

descrever o que se passa nesse show, poderíamos começar observando que a música que alcança as pessoas do público e os próprios músicos no palco é uma mesma música, por assim dizer, mas a maneira como cada pessoa ali envolvida se deixa afetar depende não só das disposições subjetivas particulares ali reunidas, mas também dos graus de abertura que as pessoas vão desenvolvendo durante a apresentação – e quando o show é bom (quando o espaço é mais propício, quando o som chega mais homogênea e diretamente aos ouvintes, quando os músicos interagem a cada uma das variações propostas por eles e pelo público), a energia que circula em forma de música tem maior potencial de intensificar as experiências subjetivas e alçá-las ao estado de multiplicidades. Mas tudo isso varia bastante, pois os gradientes de fechamento da experiência também são observados quando alguma coisa ali nos atrapalha, quando algo nos desconcentra, quando alguma conexão não planejada (a lembrança de algo que não seja aquela experiência, por exemplo) se faz obstáculo.

De todo modo, o artigo de Bondía me parece muito interessante ao apontar a questão dos saberes provenientes da experiência: “a experiência funda também uma ordem epistemológica e uma ordem ética” (Bondía 2002: 26). O sujeito envolto numa experiência apresenta uma força própria que se expressa, segundo o autor, “em forma de saber e em forma de práxis. O que ocorre é que se trata de um saber distinto do saber científico e do saber da informação, e de uma práxis distinta daquela da técnica e do trabalho” (2002: 26). O primeiro ponto que Bondía ressalta sobre a particularidade do saber proveniente da experiência diz respeito ao seu potencial de transformação: “É experiência aquilo que nos passa, ou que nos toca, ou que nos acontece e, ao nos passar, nos forma e nos transforma. Somente o sujeito da experiência está, portanto, aberto à sua própria transformação” (Bondía 2002: 25-26). A experiência é transformadora porque o saber gerado por ela está intrinsecamente vinculado à existência, pessoal e concreta, do sujeito da experiência:

Se a experiência é o que nos acontece e se o saber da experiência tem a ver com a elaboração do sentido ou do sem-sentido do que nos acontece, trata-se de um saber finito, ligado à existência de um indivíduo ou de uma comunidade humana particular; ou, de um modo ainda mais explícito, trata-se de um saber que revela ao homem concreto e singular, entendido individual ou coletivamente, o sentido ou o sem-sentido de sua própria existência, de sua própria finitude. Por isso, o saber da experiência é um saber particular, subjetivo, relativo, contingente, pessoal. Se a experiência não é o que acontece, mas o que nos acontece, duas pessoas, ainda que enfrentem o mesmo acontecimento, não fazem a mesma experiência. O acontecimento é comum, mas a experiência é para cada qual sua, singular e

de alguma maneira impossível de ser repetida. O saber da experiência é um saber que não pode separar-se do indivíduo concreto em quem encarna. Não está, como o conhecimento científico, fora de nós, mas somente tem sentido no modo como configura uma personalidade, um caráter, uma sensibilidade ou, em definitivo, uma forma humana singular de estar no mundo, que é por sua vez uma ética (um modo de conduzir-se) e uma estética (um estilo). (Bondía 2002: 27).

Se o *experimento* é a base da pesquisa e do saber científico (impessoal), penso que a *experiência* pode constituir-se como base de uma pesquisa e de um saber artísticos (pessoais). Se a experiência for formadora do artista e inspiradora da obra desse artista, esse tipo de pesquisa pessoal tem seu fundamento e sua justificativa. E se aquilo que este artista criou, inspirado pela experiência que vivenciou, vir a afetar as leitoras e/ou leitores que despendem seu tempo a acompanhar este texto, os vídeos de performance aqui anexados e as partituras aqui apresentadas, então já não se trata de uma “pesquisa pura” visto que a cadeia de afecções ultrapassou o laboratório de pesquisa e alcançou, de algum modo, um público externo a ele. O saber artístico, fundando em uma “ciência do concreto” e em uma “lógica do sensível” (Lévi-Strauss 1962), deveria assumir sua particularidade criativa e seu potencial conectivo, sem se menosprezar diante do conhecimento científico. Guimarães Rosa, em entrevista à Gunter Lorenz, faz uma afirmação que nos parece exemplar, não apenas sobre a importância do fazer e do saber artísticos, mas sobretudo sobre seu potencial criativo e produtivo:

[Minha língua] deve ser a língua da metafísica. No fundo é um conceito blasfemo, já que assim se coloca o homem no papel de amo da criação. O homem ao dizer: eu quero, eu posso, eu devo, ao se impor isso a si mesmo, domina a realidade da criação. Eu procedo assim, como um cientista que também não avança simplesmente com fé e com pensamentos agradáveis a Deus. Nós, o cientista e eu, devemos encarar Deus e o infinito, pedir-lhes contas, e, quando necessário, corrigi-los também se quisermos ajudar o homem. Seu método é meu método. O bem-estar do homem depende do descobrimento do soro contra a varíola e as picadas de cobras, mas também depende de que ele devolva à palavra seu sentido original. Meditando sobre a palavra, se descobre a si mesmo. Com isso repete o processo de criação (Guimarães Rosa 1965: 83).

Adepto da experiência intuitiva, do processo criativo metafísico, com ele próprio confessa nesta entrevista, Guimarães Rosa nem menospreza o saber artístico diante do científico, nem o debilita de seu potencial produtivo. A pesquisa artística, tal qual a pesquisa científica e tecnológica, também é fazedora de mundos, também é criativa e transformadora

(e, por isso, deve reter-se, com lentidão e concentração, sobre suas responsabilidades éticas). Seu potencial criativo, sua implicação produtiva no mundo, se dá por seu caráter animista e afectivo<sup>9</sup>.

Enfim, ao me propor realizar, para esta dissertação, uma etnografia da experiência transformadora que o sujeito da pesquisa vivenciou (destacando tanto os exercícios bem sucedidos quanto os mal sucedidos no laboratório), não estou minimizando este tipo pesquisa em relação àquelas que abordam a obra de Hermeto por uma perspectiva mais científica, nem estou abrindo mão dos potenciais criativos e produtivos de uma pesquisa artística: a escolha de uma escrita etnográfica é deliberada, pois trata-se de uma escrita com maior potencial de produzir afecção no escritor e no leitor. Como sugere Stengers, reativar o animismo significa “recuperar a capacidade de honrar a experiência, toda experiência que nos importa, não como ‘nossa’, mas sim como experiência que nos ‘anima’, que nos faz testemunhar o que não somos nós” (2017: 11).

## Índice

Acho que já citei demais o texto de Bondía na seção anterior. Mas não gostaria de passar adiante sem destacar o seguinte trecho:

“A primeira nota sobre o saber da experiência sublinha, então, sua qualidade existencial, isto é, sua relação com a existência, com a vida singular e concreta de um existente singular e concreto. A experiência e o saber que dela deriva são o que nos permite apropriar-nos de nossa própria vida. [...] Se chamamos existência a esta vida própria, contingente e finita, a essa vida que não está determinada por nenhuma essência nem por nenhum destino, a essa vida que não tem nenhuma razão nem nenhum fundamento fora dela mesma, a essa vida cujo sentido se vai construindo e destruindo no viver mesmo, podemos pensar que tudo o que faz impossível a experiência faz também impossível a existência” (Bondía 2002: 27-28)

---

<sup>9</sup> Bondía, neste texto que vamos citando abundantemente aqui, conclui algo que nos parece digno de destaque: “Uma vez vencido e abandonado o saber da experiência e uma vez separado o conhecimento da existência humana, temos uma situação paradoxal. Uma enorme inflação de conhecimentos objetivos, uma enorme abundância de artefatos técnicos e uma enorme pobreza dessas formas de conhecimento que atuavam na vida humana, nela inserindo-se e transformando-a. A vida humana se fez pobre e necessitada, e o conhecimento moderno [científico] já não é o saber ativo que alimentava, iluminava e guiava a existência dos homens, mas algo que flutua no ar, estéril e desligado dessa vida em que já não pode encarnar-se” (2002: 28).

O trecho é bonito, contundente, forte. Me afeta diretamente quando o leio. Para mim, realizar o tipo de pesquisa que venho justificando neste Capítulo I me foi fundamental para que eu pudesse reativar o “chamado” que a música me fez, há tantos anos já. Tratarei deste ponto no Capítulo IV (“Etnografia do contato”), onde apresentarei também minhas experiências, os exercícios que me propus para constituir uma espécie de laboratório intuitivo. Esse capítulo serve de introdução ao Capítulo V (“Arranjos”), dedicado não apenas a pensar o que está em jogo na tarefa de arranjar como também a apresentar, como produto desta pesquisa artística, os arranjos de violão solo para duas das mais conhecidas canções de Hermeto Pascoal: “Bebê” e “Chorinho pra ele”. Mas antes disso tudo, no Capítulo II (“Do sertão universal – vice-versa”) e no Capítulo III (“O espírito da música universal”), tratarei da música universal, começando pela busca de compreender a relação entre local e universal a partir de uma comparação com o que se debate na literatura brasileira (em especial no que se refere à obra de Guimarães Rosa), além de me debruçar sobre a força intuitiva e o caráter animista da música que Hermeto intitula como Música Universal.

## 2. Do sertão universal – e vice-versa

“O sertão é o mundo”  
(Guimarães Rosa)

O que é essa *música universal* que Hermeto enuncia? Em entrevista ao programa “Passagem de Som” do SESC TV, Itiberê Zwarg – músico participante do grupo de Hermeto a mais de 40 anos e referência na exploração e divulgação dessa estética musical – apresenta uma resposta que ilumina aspectos centrais da questão:

O próprio Hermeto mesmo deu o nome de *música universal* para essa música que ele trouxe ao mundo, através da formação natural dele, né? Por tudo o que ele é como músico, por tudo o que ele viveu e conseguiu captar da infância e juventude dele [...]. Ele foi vendo que ele tinha uma coisa que era diferente, que era muito pessoal. Então, ele tinha que dar um nome para isso. E como todos os rótulos encaixotam, “universal” foi o termo que abriu mais, entende? Que deixou um pouco mais aberto. Porque, na verdade, abrange todos os estilos, abrange todas as temáticas musicais, todos os ritmos...<sup>10</sup>

No momento de nomear aquilo que ele fazia, Hermeto escolheu um nome que trouxesse em si a conotação de algo mais aberto, para tentar escapar do encaixotamento inevitável a toda a classificação. O nome é, em si, uma resistência aos sistemas classificatórios que procuram reduzir a obra de um autor a gêneros definidos, particulares. Universal, nesse sentido, é sinônimo de abertura e liberdade, opondo-se à lógica identitária da classificação (cada coisa em sua caixa). Por outro lado, e em razão do que aqui foi dito, este universal, na fala de Itiberê, é sinônimo de originalidade, por apontar uma música diferente e pessoal. Abordaremos o tema da originalidade por um viés complementar mais adiante neste capítulo. Por ora, ressaltemos que entre as opções de nomes que poderiam batizar essa música em busca de abertura, liberdade e originalidade, a escolha por “universal” parece se fundamentar em função da problematização de uma distinção classificatória e identitária específica: a distinção entre local e global. Ao dizer que sua música é universal, Hermeto, nascido no sertão de Alagoas, parece querer escapar particularmente de ser encaixotado, pelos classificadores, como um artista puramente regional.

<sup>10</sup> Acessível no link: <https://youtu.be/8KGzXHZIPtY>

Há artistas que se dedicam a explorar a linguagem, a cultura e os valores de uma determinada região. Na literatura brasileira, por exemplo, o regionalismo se constituiu como uma vertente documental em busca de descrever, a partir da mimese da dicção e da fala locais, os personagens, os enredos e os cenários de uma determinada região do Brasil. Graciliano Ramos, por exemplo, também alagoano, é tomado como um grande expoente dessa vertente literária. Mas a obra de Guimarães Rosa, que em um primeiro contato se enquadraria aí, parece escapar dessa classificação. Antonio Candido, famoso crítico literário brasileiro, argumenta pela inadequação regionalista da obra rosiana:

A experiência documentária de Guimarães Rosa, a observação da vida sertaneja, a paixão pela coisa e pelo nome da coisa [...], tudo se transformou em significado universal graças à invenção, que subtrai o livro [*Grande Sertão: Veredas*] à matriz regional para fazê-lo exprimir os grandes lugares comuns, sem os quais a arte não sobrevive: dor, júbilo, ódio, amor, morte – para cuja órbita nos arrasta a cada instante, mostrando que o pitoresco é acessório e que na verdade o Sertão é o Mundo (Candido [1957] 2002: 122)<sup>11</sup>.

Essa ideia de um *sertão universal* ou, na expressão mais precisa de Candido, “Sertão-enquanto-Mundo” ([1957] 2002: 135), me parece muito interessante para explorar a música universal de Hermeto Pascoal. Pois a música universal de Hermeto se fundamenta, tal qual a literatura rosiana, nos materiais artísticos e afetivos do sertão onde ele nasceu e se formou antes de partir para o mundo – e é por essa razão que sua música, tal qual, novamente, a literatura de Guimarães Rosa, é de difícil classificação: ambas escapam da lógica identitária que fundamentam esses sistemas classificatórios. Talvez a descrição mais precisa seja a mais paradoxal: as artes de Hermeto e Rosa são, paradoxalmente, num mesmo passo, regionais e universais.

---

<sup>11</sup> Outros críticos famosos chegaram à mesma conclusão. Álvaro Lins, por exemplo, antes de Antonio Candido, comentava assim o livro *Sagarana*, primeiro livro do autor mineiro: “Mas o valor dessa obra provém principalmente da circunstância de não ter o seu autor ficado prisioneiro do regionalismo [...]. Ele apresenta o mundo regional com um *espírito universal* de autor que tem a experiência da cultura altamente requintada e intelectualizada” (Lins 1946: 239 – *itálicos adicionados*).



## Abertura Antropofágica

“A antropofagia foi a única contribuição anti-colonialista que geramos [...]. Não era uma teoria do nacionalismo, da volta às raízes, do indigianismo. Era e é uma teoria altamente revolucionária”  
(Eduardo Viveiros de Castro)

A abertura ao outro, ao estrangeiro tomado no sentido lato, é o tema e o princípio que move o debate literário e antropológico em torno da metáfora da antropofagia tupi. Algo deste debate ressoa na maneira como Hermeto pensa a relação entre o Brasil (o local) e o mundo (o universal). Em “Chapéu de Baeta”, por exemplo, composição de Hermeto que analisaremos com vagar no capítulo seguinte, pode-se entrever o tema que queremos abordar aqui. Nesta música, Hermeto diz: “Viva o Brasil! O Brasil de todos os sons, de todos os suls, de todos os nortes, nordestes, lestes, sudestes, todos os cabra da peste do Brasil... Esse é nosso país. *Brasil universo!* [...] Brasil brasileiro, *Brasil mundo inteiro*”. Me parece haver um pendor antropofágico, como procuro desenvolver a seguir, a guiar a maneira como Hermeto pensa e pratica as relações entre o local e o global.

O “Manifesto Antropófago” (1928) foi publicado por Oswald de Andrade na edição número um da *Revista de Antropofagia*. Em torno da revista e, em especial, deste Manifesto, inaugurava-se uma tradição intelectual que marcou muito do que de mais original e criativo foi proposto pelo pensamento social brasileiro (Cf. Viveiros de Castro, 2008). O intento inicial do movimento era o de pensar a atividade artística a partir da metáfora da antropofagia tupi, isto é, da ingestão do inimigo de guerra ritual. O uso da metáfora se justificava pelo fato do ritual antropofágico tupi constituir-se como mecanismo de construção de uma forma de *identidade* que, para se estabelecer, deve afirmar o outro em si mesmo. É por isso, por tratar da questão da identidade, que o entendimento mais difundido sobre o Manifesto toma-o como um movimento que, em alguma medida, ajuda a pensar um certo programa nacionalista. Mas alguns herdeiros contemporâneos desse movimento discordam de tal leitura:

Ainda está para ser escrita uma história que explique como e quando a Antropofagia passou a ser interpretada como um programa nacionalista, portanto, identitário, no qual se trataria de ‘devorar’ e internalizar aquilo de ‘bom’ que as outras nações possuem [...]. O problema, como apontou recentemente Eduardo Sterzi, é que essa visão não resiste a uma análise

textual básica do *Manifesto*, ou seja, que nenhuma leitura atenta do texto vai encontrar subsídios que a corrobore (Nodari 2019: 26).

A leitura do “Manifesto Antropófago” pela chave da identidade nacional se deve, segundo o próprio Alexandre Nodari, professor de Literatura da UFPR, a um par de razões. Primeiramente, o fato do Manifesto fundar conceitualmente seu texto sobre referências indígenas – a metáfora da antropofagia; o “tupy or not tupy”; etc – foi associado imediatamente e confundido acriticamente com a maneira como a fase romântica da literatura brasileira se apropriou da figura do índio para elaborar seu discurso nacional e identitário. Em segundo lugar, o Manifesto foi lido em continuidade com e pelas lentes de outro manifesto, a saber, o “Manifesto Pau-Brasil” (também redigido por Oswald de Andrade), que de fato colocava algumas questões da identidade nacional. Mas o “Manifesto Antropófago” parece ter outra motivação: segundo Nodari (que se baseia também nos estudos do antropólogo Viveiros de Castro), a proposta deste Manifesto parece ser a de questionar esse questionamento identitário, tão presente no debate intelectual da época.

Pra começar, o “tupy or not tupy” do Manifesto fazia uma referência concreta a uma querela que a elite paulistana de então se colocava sobre sua própria descendência e identidade indígena (Cf. Nodari, 2018, 2019). Baseados numa vulgata do debate indigenista da época, que imaginava caricaturalmente os povos tupis como bons selvagens (supostamente mais dóceis à catequese, *i.e.*, mais civilizados) e os povos ditos “tapuias”<sup>12</sup> como maus selvagens (supostamente mais bárbaros, canibais, etc.), a elite paulistana se perguntava: descendemos de tupis ou “tapuias”? Somos tupi or not tupi? Os dados históricos e etnográficos apontavam para uma descendência “tapuia”, o que incomodava muito os desejos de nobreza dessa elite. A provocação de Oswald de Andrade consistia, entre outras coisas, em apontar a vulgaridade dessa querela: tomados como bons selvagens, os tupis eram justamente aqueles que praticavam a antropofagia em seus rituais de guerra inter-tupis. Para Oswald essa antropofagia, menos do que uma marca identitária a distinguir o bom do mal selvagem (*sic*), deveria ser tomada como o operador central de um regime completamente alternativo de se pensar a formação do eu. Esse regime antropofágico da identidade é, justamente, o que o motivava a pensar sua própria produção artística frente a outras produções (majoritariamente europeias naquele momento).

---

<sup>12</sup> “Tapuia” era o modo como os tupis antigos se referiam aos índios não-tupis (Cf. Viveiros de Castro 2002b).

Além disso, o “tupy or not tupy” era uma clara canibalização poética do “to be or not to be” shakespeariano – canibalização que sintetizava com muita potência a tentativa de compreender esse mecanismo alternativo da identidade antropofágica. Neste regime alternativo, as coisas se passariam mais ou menos assim: *não sou o que o outro não é; não me vejo como o contrário (o negativo) do outro – sou com o outro, sou o outro em meus próprios termos, sou o outro que ele não foi (que ele não chegou a ser)*. Trata-se de fazer emergir e constituir o eu no encontro com o outro: a aproximação ao estrangeiro é o movimento de imaginar para mim, a partir do meu entendimento, algo dele que me pareça interessante experimentar em mim. Mas não se trata, portanto, de copiar o estrangeiro, pois esse movimento de abertura ao outro é incompleto e parcial: trata-se de um movimento de tornar-se outro em meus próprios termos. Dito de outro modo, trata-se de atualizar virtualidades do outro que ele não atualizou e/ou nem atualizaria do modo como eu, sendo o que sou, posso atualizar. A antropofagia é esse processo, sofisticado e aberto, de ser si mesmo *com* o outro – e não *contra* o outro. Pensar a identidade na chave dos processos do “devir” (*sensu* Deleuze & Guattari), e não na chave de características ontológicas fixadas pela presunção de uma essência nacional. Enfim, para Oswald de Andrade a ideia era propor uma posição alternativa e criativa no debate sobre a *colonização do nosso pensamento* cuja pertinência é comprovada e exemplificada, com clareza cristalina, pela querela da elite paulistana supra citada.

Ainda que Hermeto não faça referência teórica e intelectual a esse movimento, todo o debate aí empreendido é anunciado e retomado concretamente em sua perspectiva musical e artística. Vejamos um exemplo. Em “Velório”, faixa de seu primeiro disco solo intitulado *Hermeto* (1972), o compositor alagoano mescla uma série variada de informações e instrumentos musicais de uma maneira antropofágica e, por assim dizer, universal. Explico. O disco foi gravado nos Estados Unidos, em uma cooperação entre músicos brasileiros e americanos<sup>13</sup>. Essa experiência intercultural já é digna de nota. A faixa “Velório” faz referência, como o próprio nome sugere, aos ritos fúnebres – mas aos ritos fúnebres que ele vivenciou no sertão alagoano. A música começa com algumas garrafas afinadas e assopradas harmonizando uma série de vozes sem idioma definido, cuja entoação soa como reza; em seguida essa reza coletiva dá lugar a um conjunto de vozes fantasmagóricas (glissandos de “uuuus” e “aaaas”) acompanhadas de sons percussivos; essas vozes do além se fundem e vão

---

<sup>13</sup> Músicos Brasileiros (Hermeto, Aírto Moreira e Flora Purim) e músicos americanos (Ron Carter, Joe Farrell, Jerry Dodgion, Arthur Clarke, Hubert Laws, Maurice Smith, Harold Jones, Leon Cohen, Jerome Richardson, Garnet Brown, Wayne Andre, Jack Jeffers, Richard Hixson, Thad Jones, Joe Newman, Gene Young, Ernie Royal, Melvin Davis, Don Butterfield).

dando lugar ao som de um instrumento de cordas friccionadas japonês chamado “safo” tocado por Hermeto de uma maneira bem brasileira, com escalas nordestinas que nos remetem à paisagem do sertão e seus repentis; o safo japonês, por sua vez, vai se fundindo e dando lugar a flauta tocada também por Hermeto, improvisando notes nordestinos; segue-se o piano solo de Hermeto introduzindo e preparando a entrada da percussão e dos metais da orquestra, aos quais logo vem se somar as cordas mudando completamente o cenário sonoro: do sertão nordestino, onde a música nos situava, viajamos para um cenário que, a um ouvinte como eu, soa como algo do médio oriente, exótico; esse cenário, depois de apresentado, se desmancha de súbito numa espécie de improviso coletivo atonal, etc, etc. A faixa é longa e contém mescladas todas essas informações internacionais e regionais (sertanejas): um instrumento japonês, um cenário sonoro exótico, tocado por musicistas brasileiros e americanos, referindo-se a ritos fúnebres do sertão nordestino<sup>14</sup>.

A faixa dá a medida da qualidade desse *universal* a que Hermeto se refere para caracterizar sua música: além da dimensão espiritual, anímica, desse velório (veremos com vagar estes temas no capítulo seguinte), há nesta faixa uma dimensão antropofágica que descentra a música brasileira de um pendor nacionalista, ufanista, para pensá-la universalmente, isto é, em abertura ao “mundo inteiro”. Esta é a expressão que Hermeto se utilizou, como mencionamos mais acima, em sua narração em “Chapéu de Baeta” (1992): lá ele se refere a seu país como “Brasil mundo inteiro” ou, como o título de seu disco de 1986, “Brasil universo”. Esse Brasil em abertura ao mundo inteiro é muito diferente de um Brasil nacionalista:

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 (Hermeto 1975 *apud* Costa-Lima Neto 2010: 46)

---

<sup>14</sup> Para uma análise complementar deste princípio antropofágico do mecanismo criativo de Hermeto Pascoal na faixa “Velório”, ver Costa-Lima Neto 2010. O áudio da faixa está acessível em <https://youtu.be/PBJc89svGmw>

Este trecho me lembra uma declaração de Guimarães Rosa, já citado aqui, que é outro grande artista brasileiro, também sertanejo, adepto do uso desses recursos antropofágicos para a construção de sua obra:

Não quero pecar por presunção, mas comparando quantitativa e qualitativamente o que se escreve, por exemplo, na Europa, com o que se escreve entre nós, sinto-me um tanto orgulhoso. É claro que também entre nós se imprime muita mediocridade que nada tem a ver com a literatura. Mas isso existe em toda parte. Entre nós [latino americanos], não só no Brasil e não só entre os escritores velhos e os de minha geração, há muitos que justificam as maiores esperanças, e permitem que encaremos tranquilamente o futuro. A América Latina tornou-se no terreno literário e artístico, digamos em alemão, *Weltfähig* [“apta para o mundo”] (Rosa 1965: 96)

Profundo conhecedor da literatura mundial, estudioso voraz das línguas e dos idiomas mais diversos<sup>15</sup>, Guimarães Rosa fazia da tradução criativa dos vocábulos e das estruturas gramaticais estrangeiras para seu universo místico e sertanejo um mecanismo seminal de sua estética. Seus textos e seus livros fazem desse sertão antropófago algo universal, constituído por uma língua metafísica – língua falada e praticada, segundo o próprio Rosa, por autores como Dostoievski, Tolstoi, Goethe, etc<sup>16</sup>. Mas este elogio ao que chamo aqui de sertão antropófago não desemboca em um nacionalismo: nem para Rosa, nem, como vimos, para Hermeto. As razões dessa desconfiança nacionalista se devem, acredito eu, aos seus riscos de “esgotamento” (como disse Hermeto na citação acima) e “saturação” (como diz Rosa na citação abaixo):

Existem as ilimitadas singularidades filológicas, digamos, de nossas variantes latino-americanas do português e do espanhol, nas quais existem fundamentalmente muitos processos de origem metafísica, muitas coisas irracionais, muito que não se pode compreender com a razão pura. [...] Nosso português-brasileiro é uma língua mais rica, inclusive

---

<sup>15</sup> “Falo: português, alemão, francês, inglês, espanhol, italiano, esperanto, um pouco de russo; leio: sueco, holandês, latim e grego (mas com o dicionário agarrado); entendo alguns dialetos alemães; estudei a gramática: do húngaro, do árabe, do sânscrito, do lituano, do polonês, do tupi, do hebraico, do japonês, do checo, do finlandês, do dinamarquês; bisbilhotei um pouco a respeito de outras. Mas tudo mal. E acho que estudar o espírito e o mecanismo de outras línguas ajuda muito à compreensão mais profunda do idioma nacional. Principalmente, porém, estudando-se por divertimento, gosto e distração” (Guimarães Rosa, 1966, em carta para sua sobrinha). Acessível em: [https://www.germinaliteratura.com.br/pcruzadas\\_guimaraesrosa\\_ago2006.htm](https://www.germinaliteratura.com.br/pcruzadas_guimaraesrosa_ago2006.htm)

<sup>16</sup> “Expondo-me ao perigo que meus leitores alemães me apedrejem, ou, o que é pior, não leiam meus livros por eu estar atentando contra o que eles tem de mais sagrado, eu lhe digo: Goethe nasceu no sertão, assim como Dostoievski, Tolstoi, Flaubert, Balzac” (Rosa, 1965: 85).

metafisicamente, que o português falado na Europa. E além de tudo, tem a vantagem de que seu desenvolvimento ainda não se deteve, ainda não está saturado. Ainda é uma língua *jenseits Von Gut und Bosel* [“além do bem e do mal”], e apesar disso, já é incalculável o enriquecimento do português no Brasil, por razões etnológicas e antropológicas. [...] Eu, como brasileiro, tenho uma escala de expressões mais vasta que os portugueses, obrigados a pensar uma língua mais saturada (Rosa 1965: 80-81)

Esse esgotamento e esse saturamento se devem, me parece, a processos de racionalização excessivos que se encontram na base de um pendor por definição que levam a um fechamento identitário, nacionalista, e a um esfriamento das potências anímicas da arte – da língua, para Rosa, e dos sons, para Hermeto. Se esta comparação entre as artes de Rosa e Hermeto se justifica, como penso que sim, então é preciso manter a língua e a música em processo de ebulição anímica constante, coisa que a pulsão por um fechamento identitário nacionalista atrapalha e, no limite, impede. Em oposição ao fechamento identitário, Rosa e Hermeto propõem a abertura ao outro. A fala de Hermeto, citada acima, é lapidar nesse sentido: “Eu nunca digo que sou um ‘músico brasileiro’, mas um brasileiro que faz música. Porque, como músico, sou universal”. Manter a música em contato e troca constante com os sons não temperados, com as tradições e estilos variados do mundo todo, são modos de praticar essa abertura ao outro que mantêm a arte em estado de ebulição anímica contínua. Essa pulsão antropofágica constitui um dos mecanismos que operam a construção tanto desse, digamos, *universal sertanejo* de Hermeto, quanto desse *sertão universal* de Rosa, onde o material artístico ainda se encontra em estado de eferescência anímica<sup>17</sup>.

### **“Homem do sertão”: Hermeto Pascoal e Guimarães Rosa**

Aprofundemos essa comparação entre as obras e os projetos de Hermeto e Rosa, em especial no que toca essa exploração de uma linguagem artística original, que tem como motor a abertura ao outro do mecanismo antropofágico. Em entrevista à Cícero Bottino, publicada do periódico *Bondinho* em 1972, Hermeto trata deste tema:

---

<sup>17</sup> Sobre essa busca artística de um estado de eferescência anímica, veja este comentário de Yudith Rosenbaum, professora de literatura da USP, sobre a linguagem de Guimarães Rosa: “A proposta de sua linguagem é desestabilizar o *status quo* da língua. As formas da língua envelhecem e cabe ao escritor fazê-las recobrar sua energia primitiva, desgastada pelo uso. Sua meta é utilizar cada palavra como se tivesse acabado de nascer para limpá-la das impurezas e reduzi-la ao sentido original” (Rosenbaum 2008: 84). O mesmo pode ser dito sobre Hermeto Pascoal.

[Nasci] em Lagoa da Canoa, município de Arapiraca, que fica no sertão de Alagoas. É de lá mesmo que trago minha formação musical. Aquelas coisas todas que eu via na rua, que eu ouvia, aquele pessoal tocando nas festas de igreja, aquele folclore todo [...]. E o pessoal toca baião, toca tudo. Eu morria de rir do jeito deles. Isso tudo ficou na minha cabeça. Tudo que faço – até hoje – é em torno disso aí, modernizado é claro. Inclusive, quando eu todo jazz, eu toco do meu jeito, da minha maneira (Hermeto Pascoal 1972: 155)

Diante de uma música que lhe é estrangeira (o jazz, no exemplo citado), a postura que Hermeto adota não é a da reprodução *ipsis litteris* da linguagem que a caracteriza. Ele não busca a cópia; o que ele busca é experimentar essa outra música do jeito dele – jeito que se baseia na música que cresceu ouvindo no sertão de Alagoas. Mas ao mesmo tempo em que essa outra música é infletida pelo “folclore todo” que lhe formou, esse folclore também é reformado e infletido (“modernizado”, na expressão de Hermeto) por essa outra música. O dinamismo antropofágico se caracteriza por um movimento de mão dupla: tocar jazz à maneira do baião (ou vice-versa) é atualizar uma virtualidade inaudita do jazz, mas também do baião – ambos, do ponto de escuta de suas respectivas matrizes musicais, soam inusitados, alterados, diferentes. A tarefa de fazer surgir esse lugar de escuta original a partir da criação de um encontro entre matrizes musicais distintas depende de uma sensibilidade, de uma intuição, que consiga desenvolver uma espécie de ressonância mútua e significativa entre as matrizes musicais distintas. Essas experiências criativas estão na base da formação de uma linguagem musical original: cada ressonância descoberta, cada solução conquistada, constituem um recurso alcançado que amplia o repertório criativo da linguagem do artista.

Guimarães Rosa tem uma concepção artística análoga: “Nasci em Cordisburgo, uma cidadezinha não muito interessante, mas para mim, sim, de muita importância. Além disso, em Minas Gerais; sou mineiro. E isto sim é o importante, pois quando escrevo sempre me sinto transportado para esse mundo: Cordisburgo. Não acha que soa como algo muito distante?” – diz Guimarães Rosa (1965: 65) à Gunter Lorenz, seu entrevistador alemão, a quem esse sertão mineiro deve soar especialmente distante. “Pela minha origem – completa Rosa –, estou voltado para o remoto, o estranho”. Voltar-se ao estranho é uma das disposições que ele atualiza para desenvolver sua arte. Nesta mesma entrevista, Rosa responde assim ao comentário que Lorenz lhe faz sobre a aparente impossibilidade de se “pensar em uma língua” fora de seu habitat, *i.e.*, do ambiente no qual é falada essa língua:

Mas você também não vive permanentemente nos ambientes de outras línguas, e entretanto vive com outras línguas, está casado com elas, até mesmo fez disso sua profissão. É também a minha. Este aparente enigma tem uma solução muito simples: amo a língua, realmente a amo como se ama uma pessoa. Isto é importante, pois sem este amor pessoal, por assim dizer, não funciona. Aprendi algumas línguas estrangeiras apenas para enriquecer a minha própria e porque há demasiadas coisas intraduzíveis, pensadas em sonhos, intuitivas, cujo verdadeiro significado só pode se encontrado no som original (Rosa 1965: 87)

Um dos mecanismos que ele se utiliza para criar uma linguagem original é, tal qual apontamos em Hermeto, enamorar sua própria língua à línguas estrangeiras<sup>18</sup>. Em outro momento dessa mesma entrevista, Rosa oferece a seguinte caracterização para descrever um de seus ideais artísticos: “quero voltar à origem da língua, lá onde a palavra ainda está nas entranhas da alma, para poder lhe dar luz segundo a minha imagem” (Rosa 1965: 84). Gestada nas entranhas da alma, seu desejo é parir a palavra, dar-lhe (à) luz, de uma maneira análoga ao que fez o Criador, *i.e.*, segundo sua própria imagem.

### **Autêntico ou Original?**

Ao problematizar a concepção tradicional de nacionalidade, Rosa e Hermeto estão também problematizando a ideia de autenticidade, substituindo-a e diferenciando-a da potência da originalidade. Autêntico não é, aqui, sinônimo de original. Ao contrário: esses falsos sinônimos são modos distintos de pensar e praticar a criação artística. Reeditar o pacto faustico no grande sertão mineiro a partir do jaguncismo barranqueiro em que Riobaldo se insere é projeto original, mas não autêntico. Compor um jazz que tenha como base o universo sonoro do folclore nordestino, alagoano, é sem dúvida um projeto original, mas não autêntico: o autêntico seria fazer jazz típico de New Orleans ou um baião típico de Lagoa da Canoa (AL). O original é o estado descrito por Rosa na citação mais acima: é a potência anímica, afetiva, do que está a nascer através do artista (segundo sua imagem). Pois aquilo que está a nascer ou a renascer, aquilo que está a se originar constitui um estado de potência que carrega em si uma força muito vigorosa: a força plena do que é inaugural. Experimentar o poder seminal do que está a nascer tem um efeito revitalizador e, portanto, libertador: o resgate de

---

<sup>18</sup> Sobre sua relação com a língua, Rosa diz (1965: 84): “É um relacionamento familiar, amoroso. A língua e eu somos um casal de amantes que juntos procriam apaixonadamente”.



potências anímicas. Abrir-se a originalidade de uma obra de arte é deixar-se afetar, via contágio, pelo espírito que esta obra traz em seu engendramento.

A criação (do autor ou do leitor-ouvinte) é o caminho pra se alcançar esse estado original. Esse caminho passa necessariamente pela exploração criativa da linguagem, musical ou literária. Rosa, por exemplo, tece este comentário contundente sobre a impotência afectiva (a qualidade empanemada) da linguagem comum e corrente:

O que chamamos hoje de linguagem corrente é um monstro morto. A língua serve para expressar ideias, mas a linguagem corrente expressa apenas clichês e não ideias; por isso está morta, e o que está morto não pode engendrar ideias. Não se pode fazer desta linguagem corrente uma língua literária, como pretendem os jovens do mundo inteiro sem pensar muito. [...] Sou precisamente um escritor que cultiva a ideia antiga, porém sempre moderna, de que o som e o sentido de uma palavra pertencem um ao outro. Vão juntos. A música da língua deve expressar o que a lógica da língua obriga a crer. Nesta Babel espiritual de valores em que vivemos hoje, cada autor deve criar seu próprio léxico, e não lhe sobra nenhuma alternativa; do contrário, simplesmente não pode cumprir sua missão (Rosa 1965: 88).

Talvez esteja aí o desafio da grande missão que Rosa e Hermeto assumem como artistas: fazer circular essa força revitalizadora, libertadora, através da criação original! Ao publicar o *Calendário do Som* – livro com 366 partituras compostas para cada dia do ano, em homenagem a seus aniversariantes (incluindo aqueles que festejam o 29 de fevereiro dos anos bissextos) –, Hermeto caracteriza sua motivação como uma “grande missão” cujo intuito é “fazer com que as pessoas se amem cada vez mais, sem nenhum tipo de preconceito” (Hermeto Pascoal 2000: 18). Ao longo do próximo capítulo abordarei este tópico com detalhes, tratando também das forças que parecem compor o espírito da música de Hermeto, motivando-o a assumir essa missão e esse compromisso. Por ora, e para aprofundar a comparação, quero destacar a importância deste ponto para Guimarães Rosa, citando mais um trecho longo e contundente da entrevista:

Penso desta forma: cada homem tem seu lugar no mundo e no tempo que lhe é concedido. Sua tarefa nunca é maior que sua capacidade para poder cumpri-la. Ela consiste em preencher seu lugar, em servir à verdade e aos homens. Conheço meu lugar e minha tarefa; muitos homens não conhecem, ou chegam a fazê-lo quando é demasiado tarde. Por isso, tudo é muito simples para mim, e só espero fazer justiça a esse lugar e a essa tarefa. Veja

como o meu credo é simples. Mas quero ainda ressaltar que credo e poética são uma mesma coisa. Não deve haver nenhuma diferença entre homens e escritores [...] A vida deve fazer justiça à obra, e a obra à vida. Um escritor que não se atém a esta regra não vale nada, nem como homem nem como escritor. Ele está face a face com o infinito e é responsável perante o homem e perante a si mesmo. Para ele não existe uma instância superior. Para que você não tenha de me interrogar a esse respeito, gostaria de explicar meu compromisso, meu compromisso do coração, e que considero o maior compromisso possível, o mais importante, o mais humano e acima de tudo o único sincero. Outras regras que não sejam este credo, esta poética e este compromisso não existem para mim, não as reconheço. Estas são as leis de minha vida, de meu trabalho, de minha responsabilidade. A elas me sinto obrigado, por elas me guio, para elas vivo (Rosa 1965: 73-74)

Destaco dois pontos desta fala. Em primeiro lugar, o ideal da indissociabilidade entre interior e exterior, criador e criação, vida e obra. Um imperativo ético de compromisso consigo e com os outros está no fundamento do ofício do artista, encarado como sua missão. E sendo esse ofício uma “devoção” (expressão que Hermeto se utiliza nesses contextos), então fica mais fácil entender o que pode parecer, nos dias atuais, uma espécie de radicalismo do artista que não está muito disposto a fazer concessões de sua obra a um regime de funcionamento que lhe seja contrário, *i.e.*, de uma ordem ou natureza que ameacem a integridade e o sentido dessa missão, dessa vida-obra do artista. Na entrevista que vamos citando insistentemente durante este capítulo, Rosa busca a originalidade como arma de resistência às forças uniformizadoras da criação: “Meus romances e ciclos de romances são na realidade contos nos quais se unem a ficção poética e a realidade. [...] Disso resultam meus livros, escritos em um idioma próprio, meu, e pode-se deduzir daí que *não me submeto à tirania da gramática e dos dicionários dos outros*” (Rosa 1965: 70 – grifos adicionados). A frase poderia ser facilmente atribuída à Hermeto, pouquíssimo disposto a se submeter à tirania da gramática musical que o mercado fonográfico, por exemplo, propõe a ele e a todos nós. Quem toma seu ofício como uma missão, uma devoção, toma sua obra como uma extensão de si, como materialização do seu propósito de vida: “Não preciso inventar contos, eles vêm a mim, me obrigam a escrevê-los. [...] Isto me acontece de forma tão conseqüente e inevitável, que às vezes quase acredito que eu mesmo, João, sou um conto contado por mim mesmo. É tão imperativo” (Rosa 1965: 71). Hermeto tem uma frase semelhante: “Eu sempre digo: ‘Gente, modéstia à parte, eu nasci músico e nasci música!’”<sup>19</sup>.

---

<sup>19</sup> Frase inicial que Hermeto Pascoal enuncia na abertura do vídeo em comemoração aos seus 85 anos, completados no presente ano de 2021. Acessível neste link: <https://www.youtube.com/watch?v=O-HBpGog8Zw&t=1151s>

Em segundo lugar, esse “compromisso do coração” de que nos fala Rosa tem um fundamento místico (estar “face a face com o infinito”) que, para ele, remete ao sertão e ao fato de ser-se um “homem do sertão”. Esta última expressão pode ser tomada como uma espécie de conceito, visto que o autor mineiro o desenvolve para apresentá-lo à Gunter Lorenz, seu entrevistador alemão, tanto com o intuito de descrever seus personagens e seu universo literário, quanto para descrever a força que o impulsiona a criar e escrever (trata-se também de uma autocaracterização):

Veja você, Lorenz, nós, os homens do sertão, somos fabulistas por natureza. [...] Desde pequenos estamos constantemente escutando as narrativas multicoloridas dos velhos, os contos e lendas, e nos criamos em um mundo que às vezes pode se assemelhar a uma lenda cruel. Deste modo a gente se habitua, e narra estórias que correm por nossas veias e penetram em nosso corpo, em nossa alma, porque o sertão é a alma de seus homens (Rosa 1965: 69).

Mais uma vez percebe-se a indissociabilidade entre o interior e o exterior: habituado a narrar e escutar estórias (contos e lendas) que penetram seu corpo e alma, o “homem do sertão” vive dentro de um mundo que é também uma lenda, pois, “em sua essência, [o sertão] era e continua sendo uma lenda” (Rosa 1965: 69). O sertão, nas palavras de Rosa, é um “mundo original”, isto é, conforme entendo, um mundo que carrega em si o potencial pleno de um estado ainda inaugural, dotado de uma força vital que pode atualizar acontecimentos transcendentais (metafísicos): neste mundo, constituído essencialmente como uma lenda, as possibilidades passíveis de se concretizar são muitíssimo mais amplas do que as possibilidades circunscritas do mundo domesticado e razoável dos não-sertanejos. É por isso que, já no primeiro parágrafo do romance, Riobaldo, protagonista e narrador de *Grandes Sertões: veredas* (Rosa 1956), caracteriza o sertão como um campo estendido, geral e aberto:

Isto é o sertão. Uns querem que não seja: que situado sertão é por os campos-gerais a fora a dentro, eles dizem, fim de rumo, terras altas. Toleima. [...] Lugar sertão se divulga: é onde os pastos carecem de fechos; onde um pode torar dez, quinze léguas, sem topar com casa de morador; e onde criminoso vive seu cristo-jesus, arredado do arrocho de autoridade [...] O gerais corre em volta. Esses gerais são sem tamanho (1956: 23-24)

Hermeto, homem do sertão, habita esses campos gerais, abertos, sem fechos. Em abertura antropofágica às músicas do mundo, sua arte busca explorar uma linguagem original, para ser animada pelas forças das potências inaugurais. O espírito da música universal de Hermeto Pascoal é um espírito livre, nômade, animando a missão de um homem do sertão, arredado do arrocho das gramáticas musicais autoritárias que tendem a uniformizar os espaços de ensino, produção e performance musicais. Dedicamos, então, o próximo capítulo para tratar deste tema: o espírito livre e sertanejo da música universal de Hermeto Pascoal.

### 3. O espírito da música de Hermeto Pascoal

Perto de completar 60 anos de idade, comecei a receber mensagens intuitivas que me diziam assim: “Hermeto, você precisa compor uma música por dia, durante um ano sem parar!” Eu respondi no ato que já fazia uma música por dia, e às vezes até mais! Recebi então outra mensagem de volta dizendo: “Hermeto, você tem que compor no papel porque não é obrigação, e sim devoção”. Logo senti que estava diante de uma grande missão. Uma força bem calma de energia e de felicidade me conteve até o dia 23 de junho, quando começava a nascer a primeira música. [...] Creio que já estava tudo predestinado pela força maior (Hermeto Pascoal 2000: 17-18)

Esta declaração se encontra nas primeiras páginas do livro *Calendário do Som* (2000). Com ela, Hermeto aponta alguns elementos de sua visão de mundo, esboçando também o modo como compreende sua obra em sua vida: “A minha intenção – continua Hermeto – é a de, através da música, fazer com que as pessoas se amem cada vez mais, sem nenhum tipo de preconceito. Fui muito fiel comigo mesmo e principalmente com minha consciência (confesso que tudo que sei e serei agradeço à Deus, aos Deuses e a meu dom espiritual e musical)” (Hermeto Pascoal 2000: 18). Hermeto está aqui a declarar para o público que seu saber musical e vital lhe chega de outro(s) lugar(es), como um presente divino. Esse dom recebido lhe dá um sentido de responsabilidade: a missão de, por meio de sua música, despertar um amor sem qualquer tipo de preconceito nas pessoas. Realizada com devoção e não com obrigação, a trajetória que o livro percorre é uma maneira engenhosa de cumprir sua missão: ao compor uma música para cada aniversário, uma música para cada dia do ano (incluindo o dia 29 de fevereiro, dos anos bissextos), Hermeto homenageia todos os habitantes da Terra e, agindo assim, ele age universalmente, sem excluir ninguém. O presente recebido – o que ele reconhece como dom espiritual e musical – é retribuído universalmente em forma de música, num circuito afetivo de troca.

As criações de Hermeto estão intimamente ligadas ao que ele chama de inspiração, cuja importância é central em sua obra. Referindo-se aos comentários que ele próprio escreve para as partituras que ele compôs no *Calendário do Som*, Hermeto revela algumas de suas inspirações:

Em cada página tem um comentário e frases, sempre lembrando de pessoas amigas, compositores, parentes, cantores, músicos, cores, objetos, água, vento, fumaças, ferro, fogo, céu, sol, lua, barco, navio, estrelas, avião,

motores em geral, jangada, terra, pedras, chuva, campo, mato, flores, frutas, frutos do mar, estalactites, cavernas, cavalos, jumentos, veados, bodes, carneiros, burros, cachorros, macacos, bois, vacas, leões, onças, cobras, papagaio, pássaros em geral, etc (Hermeto Pascoal 2000: 18-19).

Os músicos e os compositores (vivos ou não) são, para Hermeto, inspirações que se encontram no mesmo plano das cores, do sol, da lua, dos motores, das pedras, dos animais, etc. Tudo aqui parece estar em um mesmo campo existencial de troca: um plano anímico em que as coisas todas podem se comunicar e se conectar rizomaticamente (Deleuze & Guattari 1995)<sup>20</sup>. Os comentários escritos em sequência para as composições dos dias seis, sete e oito de fevereiro no *Calendário do som* nos ajudam a imaginar esse plano aberto, universal, de conexões rizomáticas: [1] “Eu descontraio a cabeça e deixo fluir, é como se eu estivesse entrando pelas nuvens adentro até chegar lá no infinito através da magia, da luz e do som” (2000: 251); [2] “Esta é uma mistura de verduras com parquinhos e coretos, isso foi o que senti, depois é com vocês. Viva a Terra e os animais” (2000: 252); [3] “Esta música é uma mistura de mambo em dois, como chorinho e feijão com farinha e arroz, o resto é só tocar. Viva e inspiração!” (2000: 253). Tudo o que há entre o visível e o invisível, entre o físico e o metafísico, entre o corporal e o espiritual<sup>21</sup> se encontra nesse plano universal das comunicações potenciais em que Hermeto habita.

É importante destacar que esse “universal hermetiano” não é marcado por valores como uniformidade ou homogeneidade – ao contrário, ele é inequivocamente múltiplo e heterogêneo. Esse plano universal em que tudo se inspira e se comunica potencialmente é povoado por uma multiplicidade de agentes heterogêneos. Lembremos da declaração de Hermeto sobre o que lhe inspira: pessoas amigas, compositores, parentes, cantores, músicos, cores, objetos, água, vento, fumaças, ferro, fogo, céu, sol, lua, barco, navio, estrelas, avião, motores em geral, jangada, terra, pedras, chuva, campo, mato, flores, frutas, frutos do mar, estalactites, cavernas, cavalos, jumentos, veados, bodes, carneiros, burros, cachorros, macacos, bois, vacas, leões, onças, cobras, papagaio, pássaros em geral, etc. Fiz questão de

<sup>20</sup> Destaco aqui o princípio de conexão do conceito de rizoma, tal qual proposto pelos autores: “qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo. É muito diferente da árvore ou da raiz que fixam um ponto [de conexão]” (Deleuze & Guattari 1995: 14). Para o conceito de rizoma, ver também Zourabichvili (2004).

<sup>21</sup> Este comentário, para a música do dia 11 de maio, fala bem da justaposição do visível (corporal e físico) com o invisível (espiritual e metafísico): “Compus esta música sentindo bem forte a presença de minha mamãe que desencarnou recentemente. Tenho certeza que ela também está comemorando conjuntamente com todos nós, e porque não dizer também com as mães espirituais. Por isso vamos todos transformar a tristeza em lembrança, a saudade em realidade, para que nos amemos mesmo aparentemente distantes” (2000: 345).

repetir cada item dessa lista para destacar a tendência em não categorizar aquilo que o inspira. Com poucas exceções (“pássaros em geral” e “cores”, por exemplo), Hermeto faz questão de nomear e especificar cada agente inspirador, como quem quer destacar não só a heterogeneidade e a multiplicidade de suas fontes de inspiração, mas também a concretude e a singularidade delas.

Além de heterogêneo, o conjunto das inspirações é também, por princípio, aberto. A palavra mais importante no trecho que citei duas vezes acima talvez seja o “etcetera”. Apesar de ser a última palavra na frase, ela não fecha a lista de inspirações com um ponto final, mas a abre infinitamente: “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” (Hermeto Pascoal 2000: 294). A música universal de Hermeto “não tem fronteiras”: é aberta. Ou, me permitam dizer: a música universal se dá em um plano heterogêneo de fronteiras porosas e comunicáveis. Nesse plano aberto para encontros potenciais entre as heterogeneidades que o povoam, nenhum encontro e nenhuma troca são proibidos *a priori*: é preciso experimentá-los sem preconceitos.

Destaquemos também as variações das caminhadas. Começar com “uma ideia e terminar com mudanças de estilo” conforme as variações de uma inspiração inicial, ou começar a compor num tom e passar por vários outros no trajeto da criação<sup>22</sup>, são movimentos que apontam para uma concepção nômade da criatividade artística: caminhar sem saber antecipadamente o ponto a que se vai chegar. Isso fica muito claro não apenas na importância da improvisação como método e motor de suas composições, arranjos e performances, mas também na consideração analítica dos aspectos formais das composições do Hermeto: suas criações pouco se referem aos formatos clássicos mais consagrados (como a forma-canção na música popular brasileira, por exemplo); ao contrário, suas composições tomam as formas que as caminhadas criativas e nômades lhe dão. Sobre esse nomadismo criativo que o faz percorrer caminhos diferentes, citemos – entre tantos comentários do *Calendário do som* que aludem viagens, percursos e suas surpresas – os comentários do dia 12 de maio e 28 de fevereiro: [1] “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 dos dois lados. Viva o som e as cores!” (2000: 346); [2] “Esta música é uma mistura de forró com erudita,

---

<sup>22</sup> Costa-Lima Neto (2009) faz essa observação interessante sobre as partituras do *Calendário do Som*: nenhuma delas tem armadura de clave, pois pouquíssimas delas se mantêm num tom só.

tocada na beira do rio com cachoeira e outras coisas mais. Viva as cores do som!” (2000: 251).

São essas disposições de heterogeneidade (multiplicidade), abertura, nomadismo e intercambialidade que levam Hermeto a compor sua música universal. São essas disposições que o levam a se aventurar a tocar e a criar instrumentos diversos; que o levam a promover encontros entre gêneros e estilos; ou a explorar as polirritmias, as sobreposições harmônicas e os contrapontos melódicos; a desenvolver uma originalidade do ponto de vista formal de suas composições; a incluir sons não convencionais à sua música (ruídos, gritos, grunhido dos porcos ou o som de suas queixadas – ou mesmo o som das chaleiras, do copo d’água, dos brinquedos, das ferragens, etc). São por essas razões que, em lugar de oferecer uma descrição técnica de aspectos e características específicas que particularizariam a música universal de Hermeto – definição que, por mais ampla que seja, seria também uma forma de delimitar e fixar sua música livre, traindo seu espírito nômade –, prefiro descrever a força motriz dessa música por meio das disposições destacadas: heterogeneidade (multiplicidade), abertura, nomadismo e intercambialidade.

### **Escola Jabour**

A literatura acadêmica consagrou dois sentidos para expressão “Escola Jabour” (Sanchez 2009; Silva 2016, 2017; Pino 2018): um pedagógico e outro estético. Os famosos ensaios que Hermeto manteve e liderou durante muitos anos em sua casa no bairro do Jabour (RJ) eram tomados, pelos componentes de seu grupo, como oportunidades de aprimoramento de seu ofício musical, dado num ambiente de compartilhamento coletivo de conhecimento – o que define uma escola, em seu sentido mais literal<sup>23</sup>. Já as características musicais que definem a particularidade do estilo singular de Hermeto, apontam para o sentido estético da expressão Escola Jabour.

Quando comecei a pensar a tarefa de arranjar algumas composições do Hermeto para esta pesquisa, eu me colocava a questão do sentido estético da Escola Jabour da seguinte maneira: como levar ao violão solo as características estéticas que definem a assim chamada

---

<sup>23</sup> Para uma descrição analítica aprofundada acerca dos famosos ensaios de Hermeto com seu grupo, ver Costa-Lima Neto, 1999 e 2008.



“música universal”? A pergunta trazia dois questionamentos articulados: [1] de que modo singular essa corrente estética desenvolveu sua linguagem de improvisação, composição, harmonização, arranjo, acompanhamento, rítmica, etc? e [2] como desenvolver essas singularidades no violão solista?

Ao longo da pesquisa fui problematizando esses questionamentos e percebendo, por exemplo, que a tarefa de definir um projeto musical cujas disposições norteadoras são a heterogeneidade, a abertura, o nomadismo e a intercambialidade constituía-se como uma tarefa perigosa. Esbarramos aqui em um imperativo ético da pesquisa: tentar delimitar um projeto musical que evita fixar suas características, que não se faz em nome da manutenção de um gênero musical dado e que se institui sobre a busca de desenvolver-se enquanto fluxo da criação e inovação contínua, pareceu-me, pouco a pouco, constituir-se como uma inadequação epistemológica, abrindo caminho para a redução e a simplificação do objeto de pesquisa. Gradualmente, fui me dissuadindo da tentativa de tentar isolar, por meio da análise racional, uma série de características que definissem a estética estudada de modo a poder aplicar suas características em meus arranjos. Finalmente, passei a considerar outro propósito: o desafio que a música do Hermeto me coloca enquanto pesquisador e artista é, parece-me, o de criar e usufruir de meios que me permitam experimentar essas disposições de heterogeneidade, abertura, nomadismo e intercambialidade para, a partir daí, exercer minha criatividade musical. A ideia, portanto, é a de buscar caminhos que me possibilitem acessar esse lugar público que Hermeto e tantos outros músicos ocupam para viver sua arte.

O que estou tentando destacar e problematizar aqui, entre outras coisas, é que por mais ampla que seja a tentativa acadêmica de alcançar uma definição do conjunto da vastíssima obra do Hermeto, algo inevitavelmente ficará de fora – como no seguinte exemplo, proveniente de um belo artigo de Pino:

As principais características presentes nesse contexto são as harmonizações a partir de acordes dissonantes (COSTA-LIMA NETO, 1999; SANCHEZ, 2009; SILVA 2016), a utilização de poliacordes e polirritmias, o uso não convencional de instrumentos, ruídos e trabalho com timbres (COSTA-LIMA NETO, 1999), a utilização dos gêneros populares na confecção das composições (COSTA-LIMA NETO, 1999; ARRAIS, 2006) e a adaptação desses gêneros para compassos mistos, como o 7/8 ou o 5/4, e as modulações métricas e de estilo (ARRAIS, 2006). Vale ressaltar que essas características não são exclusividades da Escola Jabour e menos ainda criação de Hermeto Pascoal. Esses elementos técnico-musicais podem ser encontrados em diversas correntes estéticas, gêneros ou vertentes musicais, como a música erudita, por exemplo. Porém, a manipulação, a reelaboração e a

ressignificação desses materiais, e principalmente sua sobreposição, da forma que é realizada pela Escola, conferem-lhe uma sonoridade particular (Pino 2018: 03)

Feita para evidenciar a originalidade da música do Hermeto, a caracterização acima, que retoma e desenvolve a caracterização de outros autores, acaba destacando a sofisticação das dissonâncias, dos poliacordes, dos compassos mistos, etc. Contudo, a música de Hermeto também se faz, sem perder sua força, com dois acordes, com melodias consoantes e folclóricas, com compassos mais usuais (o 2/4, o 3/4 e o 4/4) – a famosa “São Jorge”, gravada em 1979 em *Zabumbê-bum-á*, é um bom exemplo disso. Como seu projeto musical é aberto e diverso, suas composições se utilizam de uma multiplicidade de recursos diferentes, dos mais simples aos mais complexos, buscando não fixar soluções estéticas ao instaurar sempre esse movimento contínuo em busca de caminhos novos. E é por isso que é difícil, como o próprio Pino (2018) concluiu na citação acima, descrever a obra do Hermeto a partir de uma listagem de “elementos técnico-musicais”: comuns ou incomuns, nenhum desses recursos é exclusividade nem da música do Hermeto, nem de qualquer outro autor, estilo ou gênero musical.

Acredito que para acessar a música universal de Hermeto seja necessário também buscar identificar e vivenciar as forças que ele aloca para manipular, reelaborar e ressignificar os materiais à mão. Aos sentidos pedagógico e estético dados à expressão “Escola Jabour” é preciso acrescentar essas forças que caracterizam a performática da Escola: é preciso acrescentar os modos de sentir e de transmitir música propostas por Hermeto. Afinal, a Escola Jabour é também e sobretudo, uma *escola de performance* que valoriza a inspiração, a intuição e a experiência de sentir a criação, e a performance, como fluxo desterritorializante. Desenvolveremos esse ponto na próxima seção. Por ora, gostaria de insistir sobre a seguinte ponderação: os sentidos pedagógico e estético de qualquer caracterização musical ganham em potência quando abarcam a experiência sensível que a música pode provocar em quem a performa, em quem a divulga, em quem a estuda, em quem a escuta. Conforme argumenta Bondía (2002), o saber proveniente da experiência guarda um potencial epistemológico para a pesquisa acadêmica que a descrição científica por si só não alcança. Priorizar o sentir-música sobre o pensar-música é, afinal, um dos princípios pedagógicos, estéticos e *performáticos* que Hermeto não se cansa de repetir em suas entrevistas e falas públicas.

## Música intuitiva

A Escola Jabour tem como um dos seus princípios o desenvolvimento da *intuição*. Tanto a inspiração (essa espécie de gatilho criativo) quanto a intuição (modo de operação e canal de vazão das ideias musicais) estão associadas a um regime de funcionamento criativo que é alternativo ao regime racional. Este é o primeiro ponto a se destacar. A intuição não possui uma natureza racional ou objetiva. O verbete do dicionário *Aurélio* aponta tal característica em sua definição: “[1] Ato de ver, perceber, discernir; percepção clara ou imediata; discernimento. [2] Ato ou capacidade de pressentir; pressentimento. [3] Instinto”. O verbete, assim, conjuga duas acepções que opõem e separam o intuitivo do racional: “pressentimento” (faculdade, por assim dizer, sobrenatural ou pós-racional) e “instinto” (faculdade natural ou pré-racional). Ademais, o verbete caracteriza a intuição como uma *percepção imediata*, o que, indiretamente, aponta na mesma direção: tomada como discernimento imediato, a existência e a eficácia da percepção intuitiva prescindem da mediação de uma crítica racional, *i.e.*, das mediações dos processos convencionados de verificação. Intuir, em suma, parece ser uma maneira de acessar uma forma de inteligência – um modo de operar, conectar e transmitir materiais – que se caracteriza não apenas por ser não-racional, mas também por ser não-consciente (pelo menos em sua esfera intelectual)<sup>24</sup>: a intuição, aqui, é tomada como uma forma de inteligência que opera em altíssima velocidade, ou seja, que emerge imediatamente, não nos possibilitando perceber e acompanhar conscientemente seu processamento no momento mesmo em que ela se dá.

---

<sup>24</sup> Meu orientador, o Prof. Mauro Rodrigues, me chamou a atenção para esta colocação. A leitora e o leitor verão que minha escolha por associar a intuição ao inconsciente passa sobretudo pelo modo como o próprio Hermeto pensa o processo criativo (ver o próximo parágrafo) – modo este que busquei trabalhar por um viés freudiano, especialmente através de um de seus comentaristas (o Prof. Vladimir Safatle). Mas a observação do Prof. Mauro me fez, em um de nossos últimos encontros, me pareceu muito interessante, especialmente porque se baseia em uma perspectiva analítica distinta da que eu decidi priorizar neste trabalho. Ninguém desconhece que bons diálogos são baseados em perspectivas diferentes – por isso, gostaria de reproduzir aqui o questionamento que ele fez a mim (acho-o super interessante): “De que consciência se trata? Intelectual? Corporal? Emocional? É comum a expressão ‘consciência corporal’: ela implica uma presença que testemunha o corpo, suas possibilidades, necessidades e impedimentos. É menos comum e por isso mais nebulosa a ‘consciência emocional’. Implica uma presença ao que flui na emoção, coisa difícil, mas possível. Basta lembrar dos estados emocionais que se experimenta tocando e de lembrar não apenas deles, mas da consciência deles em performance. ‘Consciência intelectual’ implicaria estar presente aos processos do pensar, as associações ou o silêncio delas. Enfim, uma ‘consciência’ implicaria uma presença que está por trás, testemunhando os processos intelectuais, corporais e emocionais, simultaneamente. Confesso que pouquíssimas vezes pude experimentar esse estado de consciência, e na maioria das vezes em situação de ‘performance’. E é justamente nesse estado de consciência que a ‘intuição’ me parecia uma coisa real, que estava em andamento. Daí minha dificuldade em ler o seu ‘não-consciente’ aqui”.

Hermeto, em uma entrevista concedida à *Folha de São Paulo* por ocasião dos seus 80 anos<sup>25</sup>, diz algo muito interessante sobre o caráter não-consciente da criação intuitiva: “a criatividade é a liberdade que você tem que dar pro seu subconsciente – ou antes, pro seu ante-subconsciente (aí você já está chegando na aura)”. Esse ante-subconsciente, que Hermeto associa à aura, é, me parece, o que Freud (1915) identificava como inconsciente. A psicanálise freudiana propôs entender os sujeitos humanos como sujeitos clivados, detentores de uma vida psíquica dividida entre forças conscientes e inconscientes. Essas forças constituem regimes de funcionamento completamente distintos: os mecanismos operatórios do consciente são estranhos aos do inconsciente. O músico e filósofo Vladimir Safatle, professor da Universidade de São Paulo, apresentou em palestra ao *Café Filosófico* uma imagem para se entender a relação entre o consciente e o inconsciente em Freud: tudo se passa como se nossa vida psíquica enunciasse duas falas distintas, simultâneas e sobrepostas, estrangeiras entre si (irredutíveis uma à outra). Em outra oportunidade, ele assim se expressa:

Longe de ser uma instância unitária de representações que se cindiria apenas em situações patológicas, a psique está em contínuo conflito entre instâncias que obedecem a processos de pensamento e a modos de circulação do desejo irredutíveis entre si. [...] Não por outra razão, Freud nos mostrou como o sujeito é algo que não pode ser descrito apenas apelando a um pronome pessoal, como “Eu”. Ele é, na verdade, algo que está sempre entre dois pronomes, entre a pessoalidade do “Eu” e a impessoalidade do “Isso”. (Safatle 2014: 36)

Esse sujeito clivado, dividido entre o Eu (ego) e o Isso (id), não é um sujeito autorreferenciado, mas um sujeito constituído por uma alteridade imanente. Ou seja, levar a intuição a sério envolveria, conforme os apontamentos que venho somando aqui, uma busca por acessar e explorar um regime de funcionamento inconsciente da criatividade. Se o consciente está para o inconsciente tal qual o Eu está para o Outro, então explorar a intuição é decidir por um processo criativo elaborado a partir de uma *abertura ao outro que habita e constitui o ser*<sup>26</sup>.

---

<sup>25</sup> Entrevista em vídeo acessível em <https://youtu.be/4Ccf9614yew>

<sup>26</sup> A ideia de um sujeito constituído por uma alteridade imanente, cindido entre instâncias irredutíveis entre si, fica bem clara na maneira como Freud nomeia as instâncias da psique humana: uma das instâncias é nomeada por um pronome pessoal (“Eu”); enquanto a outra instância é nomeada por um pronome impessoal (“Isso”). Tudo se passa como se esse outro que nos constitui fosse algo tão indomesticável que não se pode sequer concebê-lo sob a forma de pessoa: como se esse outro fosse uma força impessoal. Acho essa caracterização muito potente!

A experiência criativa e performática operada pelos mecanismos desse regime inconsciente pode ser descrita como uma experiência de abertura ao outro. Tudo se passa como se o músico, ao acessar esse regime inconsciente da criatividade, fosse o receptor de uma mensagem que, ainda que enunciada nele próprio, é experimentada como vinda de outro lugar; como se o músico fosse atravessado por algo concreto que ele só pode chamar abstratamente de inspiração e/ou intuição. Isso me soa positivamente paradoxal, pois o movimento em alta velocidade da criação intuitiva depende, para fluir, de um movimento lento, preparatório, de capacitação da percepção musical e corporal: o autotrabalho para o desenvolvimento mais afinado das capacitações perceptivas nos transforma, a nós mesmos, em um canal intuitivo para a vazão dos fluxos de ideias musicais inusitadas, estranhas, vindas dessa força indomesticável que nos habita. Quanto mais alargarmos nosso canal de transmissão com a lapidação da nossa percepção musical e corporal, mais aptos estaremos para dar vazão aos fluxos musicais intuitivos. Esta é a promessa da Escola Jabour, segundo meu entendimento.

Mas há algo importante ainda a dizer sobre esse autotrabalho, lento e consciente, das capacitações perceptivas. Nesse processo de capacitação, penso que o ideal é desenvolvê-las conforme a lógica sensível da inteligência intuitiva, não conforme a lógica objetiva da inteligência racional. Experimentar cantar uma mesma nota com a “voz de cabeça” para depois experimentá-la com a “voz do peito”; experimentar embocaduras diferentes para cantar essa mesma nota (cantá-la com vogais diferentes); usar-se da memória de uma canção que me toca especialmente para tentar abstrair dali um intervalo musical ou um *voincing* de um de seus acordes; bater um compasso composto no próprio corpo ou no corpo do instrumento (o violão, por exemplo), pesquisando ali seus graves e os agudos; experimentar angulações diferentes e formatos de unha variados para o ataque da corda do violão buscando ouvir sua palheta timbrística de cores, etc – tudo isso faz parte de uma experimentação sensível que a intuição está mais apta a operar que a razão: compreender a lógica ondulatória da emissão da nota Lá em 440 Hz não ajuda muito a cantá-la, a ouvi-la, a experimentá-la.

### **Do não controle da forma**

A operação inconsciente da criatividade artística nos leva a mergulhar em uma experiência de controle específica. Pois o princípio da abertura ao outro institui um regime de

controle muito distinto daquele que estamos acostumados a exercer. Essa experiência de exploração do inconsciente, via inspiração e intuição, acaba por descentrar o *locus* da agência criativa: tudo se passa como se as ideias fluíssem por si, de uma maneira surpreendente e não premeditada, não controlada conscientemente. A experiência do processo criativo comandado pela intuição pode ser descrita, quando alcança a altos graus de intensidade, como uma espécie de transe: o sujeito que experimenta esse estado alterado de consciência pode testemunhar o fluxo intuitivo, observar-se no (e usufruir do) processo, mas no momento em que ele se coloca a tarefa de entender a experiência que ele está a testemunhar para tentar comandar a vazão da criação, ele estará agindo, me parece, para mudar o regime de controle: quando o impulso consciente pelo controle do processo criativo surge é sinal, acredito, que o comando criativo passou do plano inconsciente para o plano consciente. “Quem entender morre”, título de uma composição de Itiberê Zwarg, é também uma frase que Hermeto gosta de repetir, segundo o próprio Itiberê, para quem trabalha com ele<sup>27</sup>.

Nos arranjos de violão solo que escrevi (e estou escrevendo) para algumas das canções do Hermeto, dividi o processo criativo em duas etapas: primeiro procurei deixar a imaginação trabalhar (*i.e.*, o ouvido interno criar com liberdade) para, num segundo momento, elaborá-las e materializá-las no violão, lenta e conscientemente. Esse meu trabalho de materialização das ideias musicais no violão solo poderia ser mais fluido e intuitivo se eu tivesse a capacidade de tradução imediata mais desenvolvida: de fato, essa é uma faculdade que venho buscando desenvolver. Muito me encanta a maneira como Hermeto elaborou intuitivamente seus arranjos de piano solo em *Por diferentes caminhos*, disco de 1988. Os arranjos registrados nesse disco não foram escritos antes de entrar no estúdio: as formas que os arranjos tomaram são as formas das performances improvisadas realizadas ao vivo nas seções de gravação! Há um trecho de Clarice Lispector em *A Paixão segundo GH* que nos ajuda a pensar essa formatação não controlada pelo/a musicista quando esse/a se encontra implicado no livre fluxo da criação intuitiva:

Já que fatalmente sucumbirei à necessidade da forma que vem do meu pavor de ficar indelimitada – então pelo menos que eu tenha a coragem de deixar que essa forma se forme sozinha como uma crosta que por si mesma endurece, a nebulosa de fogo que se esfria em terra (Lispector 1964: 13)

---

<sup>27</sup> Gravada no disco *Identidade* (2012), de Itiberê Zwarg & Grupo, a faixa “Quem entender morre” está acessível em <https://youtu.be/dl-zwLltZGg>

O fluxo intuitivo que é gerado por uma fonte criativa inconsciente só pode emergir atravessando um canal que de alguma maneira envolve e formata esse fluxo. Dada no atravessamento do canal, essa formatação imediata de um fluxo estranho (a citação de *A paixão segundo GH* não é fortuita...) tende a ser – e esse é seu apelo – uma formatação menos convencional: em algum momento dá-se algum caminho inédito e inesperado, alguma quebra de padrão. Quanto mais experiente e capacitado for o improvisador, menos padrões ele reproduziria em seu exercício de se deixar afetar pela intuição, para deixar fluir mais livremente as ideias musicais.

### **Liberdade criativa**

Na mesma palestra a que nos referimos acima, apresentada ao *Café Filosófico*, Safatle levanta a questão da liberdade em Freud (que nos serve para pensar também a liberdade musical – valor caro à obra e à arte de Hermeto Pascoal)<sup>28</sup>. Para o palestrante, a liberdade é uma questão sempre presente para Freud, tratada por ele por meio dos modos de negá-la, *i.e.*, por meio dos condicionamentos, das castrações e das repressões. Em que os sujeitos são cúmplices de sua própria sujeição? A reflexão sobre tal questão seria a condição primeira para a efetivação da liberdade.

Para Safatle, a grande contribuição de Freud no tratamento da questão da liberdade está na ruptura que ele promove em relação a uma determinada linha de pensamento, tradicional na filosofia, que pensa o sujeito como processo autoidêntico. Pressupor um sujeito autoidêntico restringiu, segundo Safatle, a compreensão da questão da liberdade ao campo da servidão à lei: para aqueles que partem dessa concepção de sujeito, a liberdade só pode ser pensada como autonomia, como livre arbítrio, como obediência à própria lei. Nestes termos, o sujeito autônomo só é livre porque é animado por sua própria vontade; só é livre por não se deixar afetar pelo exterior. Fechado sobre si, o sujeito autônomo não alimenta uma vontade de se perder – ao contrário, ele alimenta uma vontade de se controlar, de se governar, de se instituir, de ser proprietário de si.

---

28 A palestra “Repensar a liberdade depois do inconsciente” de Vladimir Safatle está acessível em <https://youtu.be/103DjF1pDMg>

Sempre segundo a exposição de Safatle, Freud rompe com essa tradição do sujeito autoidêntico e autônomo propondo outra maneira de pensá-lo. O sujeito freudiano é desidêntico, dotado de uma vida psíquica cindida, dividida, estando, portanto, impossibilitado da experiência de uma autonomia, pois suas dimensões inconscientes lhe são constituintes fundamentalmente. Nesse sujeito clivado, há uma gama de vontades obscuras que ele nem tem consciência que deseje. A inclusão dessas dimensões inconscientes dinamiza todo o regime de funcionamento do sujeito. A história do sujeito – tudo o que lhe acometeu e a maneira como ele pensa e organiza esses fatos através da memória (processo nem sempre voluntário) – passa a ser essencial para entendê-lo. Mas o que é a história do sujeito? É todo processo de apropriação pessoal e singular de uma outra história, social, que é a história dos desejos desejados: desejos desejados antes de nós que constituem marcas e caminhos sociais que agem em nós sem que necessariamente os percebamos. Esse é o ponto. O inconsciente em Freud não é apenas, por assim dizer, o “outro eu” que nos habita, mas um “eu outro” que nos atravessa vindo do lado de fora da gente, marcado pelos signos sociais dos desejos desejados antes de nós. Nem a parte mais profunda de mim é somente minha: a “propriedade privada” não seria, assim, um bom conceito para se buscar o entendimento do sujeito e da liberdade do sujeito.

Como pensar a questão da liberdade a partir dos termos em que Freud entende a constituição do sujeito? A ação livre deixa de ser pensada, aqui, a partir da constituição primeira das condições de uma autonomia (dar-se a própria lei para agir obedecendo a ela), mas a partir da constituição de um regime de abertura ao outro, *i.e.*, ao que não controlo, ao que não me é propriedade, mas que, de alguma maneira, me é dado e atravessado. “Liberdade é agir atravessado pelo outro, em ressonância insubmissa com ele” – pontua Safatle em certo momento de sua palestra. O que Safatle busca pensar e propor, junto de Freud e de outros autores (como Derrida, por exemplo), é a liberdade como uma heteronomia sem servidão:

Gostaria de começar sugerindo uma definição operacional sobre o que é uma heteronomia *como* servidão. As relações de heteronomia são vivenciadas como servidão quando elas expressam a submissão da minha vontade à vontade de um Outro. Nesta condição, e apenas nesta condição, a heteronomia é uma forma de alienação, já que é apenas nesta condição que o exercício da força é pensado como realização de uma dominação. Mas há situações nas quais me implico com aquilo que, mesmo não me sendo próprio, mesmo não se definindo a partir do exercício das potencialidades da minha pessoa, também não é vontade de um Outro.[...] Deixo-me afetar por algo que me move como uma força heterônoma e que, ao mesmo tempo, é profundamente desprovido de lugar no Outro, algo que desampara a mim e o



Outro. Assim constitui-se uma relação que não pode ser descrita como servidão, mas que é paradoxalmente uma forma de liberdade. Pode-se estranhar falar em liberdade neste contexto. Mas comecemos por perguntar: tudo o que causa minhas ações de forma involuntária, tudo o que quebra a jurisdição das leis que um dia pareci dar para mim mesmo é, de fato, um atentado à minha liberdade? Não haveria entre nós uma concepção de liberdade para a qual sou livre quando sou capaz de me abrir àquilo que não controlo completamente, àquilo que não se submete à lei que tomei por minha e que me aparece como involuntário, como contingente, como inconsciente? Esta outra concepção não dirá que liberdade é autonomia. Ela dirá que liberdade é saber que há sempre uma alteridade profunda que me afeta e me transforma, que por isto minhas ações nunca são completamente minhas. Pensar assim nos deixaria mais aptos a ouvir aquilo que nos atravessa sem nunca adquirir a forma de nós mesmos. (Safatle 2019: 34)

Trata-se de um exercício que assume positivamente a força da alteridade implicada e constituinte do sujeito, tomada como algo que não se pode nem se deve tentar reduzir sob a forma da propriedade (ou seja, da autonomia como propriedade de si). A liberdade, aqui, é uma espécie de exercício de alteridade em que as diferenças que constituem o sujeito cindido se afetam mutuamente, reciprocamente, sem que uma parte se reduza a outra: uma heteronomia, portanto, sem servidão.

A abertura aos fluxos intuitivos e às ideias vindas de outro lugar constitui um princípio artístico e uma condição para uma criação livre (no sentido proposto por Safatle). A música livre de Hermeto Pascoal é livre não apenas porque é nômade, mas também porque é aberta ao outro e à troca insubmissa com o diferente.

### **Autorretrato aural**

“Chapéu de baeta” é o título da música que fecha o álbum *Festas dos deuses* (1992). Trago-a aqui para exemplificar algumas das considerações que propomos neste capítulo. Trata-se de uma narração enunciada por Hermeto que é acompanhada por um conjunto de instrumentos sobrepostos – piano, vozes, chaleira (possivelmente) e teclado sintetizador – tocados todos por ele.

Neste disco há outras quatro faixas que dialogam com “Chapéu de Baeta”: [1] “Pensamento Positivo”<sup>29</sup>, em que Hermeto harmoniza um trecho do discurso de Fernando Collor de Melo; [2] “Aula de Natação”<sup>30</sup>, em que ele acompanha, musicalmente, o registro das vozes gravadas na aula de natação de sua filha; [3] “Três coisas”<sup>31</sup>, em que ele transforma em forró a voz de Mário Lago declamando sua própria poesia; e [4] “Quando as aves se encontram, nasce o som”<sup>32</sup>, em que ele edita um compilado de canto de pássaros para depois musicá-los. Essas quatro faixas compõem um projeto que Hermeto intitulou “Som da Aura”.

Este projeto nasce de uma história muito bonita. Hermeto conta, em diversas entrevistas, que ainda menino, certa feita, acompanhando a conversa de sua mãe com uma amiga dela, algo lhe chamou a atenção: “Mãe, ela tá cantando!”. Ao que sua mãe respondeu: “Que isso, menino? Tá aluado?”. O menino Hermeto havia percebido a fala da amiga da sua mãe como melodia (alturas e durações organizadas). “Aquilo que a gente chama de fala: nós estamos a cantar” (Hermeto Pascoal *apud* Costa-Lima Neto 2015: 56). Acho muito bonito isso: compreender a fala como uma espécie de canto natural das pessoas. O músico que percebe isso e trabalha para musicar a fala de alguém, age, segundo Hermeto, como um “fotógrafo da alma” (Hermeto Pascoal *apud* Costa-Lima Neto 2015: 56), pois ele releva em seu retrato da fala, em seu enquadramento musical, uma melodia que não era percebida antes da harmonização e da transcrição-tradução que o músico faz dessa fala dentro do sistema temperado das alturas e das durações. Ponto importante, para Hermeto existe uma dimensão mística nesse projeto, pois o som da *aura* e a fotografia da *alma* revelam algo essencial dos seres. “O som da aura é a vibração sonora da alma de cada um, refletida em sua fala, que faz a ligação entre corpo e mente. É possível fazer o som da aura também de animais e objetos. No caso dos objetos, eles refletem a nossa alegria” (Hermeto Pascoal *apud* Costa-Lima Neto 2015: 56)<sup>33</sup>.

---

<sup>29</sup> Acessível em: <https://youtu.be/VZGIGmSaNiY>

<sup>30</sup> Acessível em: <https://youtu.be/v6ipuSDZIHc>

<sup>31</sup> Acessível em: <https://youtu.be/r0jrcxyy2Gc>

<sup>32</sup> Acessível em: <https://youtu.be/RmOgQgkeD6k>

<sup>33</sup> A primeira vez que Hermeto registrou em disco um “som da aura” foi em seu arranjo da narração de Osmar Santos, reconhecido locutor e narrador de partidas de futebol, na faixa “Tiruliruli” gravada no álbum *Lagoa da Canoa – Município de Arapiraca* (1984). A faixa está acessível em: [https://youtu.be/STFF6T\\_5o3s](https://youtu.be/STFF6T_5o3s). Depois de “Titulituli”, vem uma faixa intitulada “Papagaio Alegre”, em que as notas da voz do papagaio são contextualizadas dentro da canção, como quem quer provar o ponto: não só a voz do locutor é melodia, a do papagaio também (seu canto, aliás, dá o mote de desenvolvimento da música).

“Chapéu de baeta” me parece ser seu próprio som da aura, seu autorretrato sonoro. A começar, porque a faixa está registrada em um disco no qual há outros quatro sons da aura. Mas a rigor, Hermeto não trabalha sua narrativa em *Chapéu de baeta* como ele trabalha melodicamente as narrativas das outras faixas, dobrando e fundindo a melodia das falas (de Fernando Collor, de Mario Lago e da conversa na aula de natação) com um sintetizador: em *Chapéu de baeta* a melodia da narrativa vai sem essa dobra, talvez porque o argumento da fala como melodia já estivesse bem demonstrado na soma das outras quatro faixas que a antecedem. De todo modo, quero sugerir que essa faixa se constitui como autorretrato aural muito por conta do conteúdo do discurso: seu conteúdo, aqui, é tão importante quanto a sonoridade da narrativa. E qual é o conteúdo de sua narrativa? Costa-Lima Neto (2016: 14) a descreve como “uma espécie de rapsódia autobiográfica experimental”. Segue a transcrição da narrativa e um link com o áudio da faixa (em nota de pé de página) para que a leitora e o leitor possam acompanhar o texto ouvindo o modo como Hermeto o musicou<sup>34</sup>:

*Logo que saí de casa, peguei o meu chapéu, aquele chapéu de baeta, de baeta pura. Saí pela estrada afora procurando um destino. Um destino que me fizesse feliz. E que destino maravilhoso! Que destino lindo eu ia correndo pra encontrar! Acontece que, como se diz, “quem procura encontra”. E quem encontra se encontra.*

*É por isso que eu falo do caxangá da folha miúda. O caxangá da folha miúda, quer dizer, uma coisa que pode se transformar num clinclantum, num amáfole, num mavum cavum pefoco, ricaloso, amáfano... Claro! Estas palavras não são pra serem entendidas, são pra serem sentidas. Como o som percussivo. O som percussivo da vida. Ah, se as pessoas se ligassem no som percussivo da vida! O que é o som percussivo da vida? É o som que embala a alma: é o som da água, é o som do mar, é o som das flores, das folhas, da terra, da pedra, de todos os instrumentos musicais. Sabe? É aquela coisa que a gente não premedita. Não vamos premeditar nada! Porcaria nenhuma! Não vamos premeditar nada! Por quê? Quem premedita não procura e jamais encontra. Você tem que sair com fé, coragem! Com muita meditação. Com aquela vontade somente pura, que sai da sua alma.*

---

<sup>34</sup> Acessível em: [https://youtu.be/5M4rF\\_H6cBo](https://youtu.be/5M4rF_H6cBo)

*E aí a gente se embala, com aquele som, com aquela força, com a aquela... Até a dor! A dor embala a gente.*

*Aquele jardim verdinho, que o Hermeto sempre falou. Todo mundo tinha esquecido. Só se lembraram desse jardim agora. Vão fazer até uma reunião. Como se o Brasil fosse burro e não entendesse de flores, de jardins e de matas. O país que tem a maior mata do mundo. Não tem que prestar conta pra ninguém, o mundo tem que vir aqui prestar conta pra nós. Viva o Brasil. O Brasil de todos os sons, de todos os suls, de todos os nortes, nordestes, leste, sudestes, todos os cabra da peste do Brasil... Esse é nosso país. Brasil universo! E digo mais, digo mais e não converso: prefiro fazer um verso. Brasil brasileiro, Brasil mundo inteiro. E assim eu vou terminar essa história, por enquanto, isso é um começo dela. As pessoas vão se acordar pra música universal. Música sem preconceito. Música de direito! Música é como uma criança. Vai uma criança vem outra, vai outra vem outra, vai um velho vem uma velha. E os velhos ficam se juntando, se abraçando, se amando. Viva o Brasil! Viva o nosso povo!*

*E agora eu vou misturar as palavras. Acarreto. Acarreto. Segura o boi. O carro correu. Ali não! Traz o caminhão, Seo Mané! Traz o carro de boi pra puxar. Meu carro se atolou aqui! Eu tô aqui em Lagoa da Canoa, pertinho de Arapiraca. Eu quero dizer pro Brasil e pro mundo: viva o povo brasileiro, viva todo mundo que gosta de viver, de ser feliz! Porque assim Deus quer! E Deus quis. Porque Deus me deixou aqui. Entregou essa terra pra nós. Essa terra é de nós todos. Ah, mundo querido!*

*Vou misturar a palavra novamente. Venha do povo. Abafa. Abafa. Toma banho. Aqui não. Cuidado pra não pegar a cólera. A cólera na minha terra é um treme-treme da peste. Vixi, o cara tá com cólera: toma azeite doce pra cólera, pra dor de dente. Corra, Corra! Vem cá, fala pro padre lá na Igreja trazer a chave pra mim dizer que a cobra me mordeu. Vou segurar a chave. A cobra me mordeu mas não vai mais, jamais ela vai...*

O primeiro ponto que gostaria de destacar é a improvisação intuitiva da narrativa. Improvisação entendida aqui não apenas como decisões criativas tomadas no momento

mesmo da performance, mas também como a manifestação do fluxo de ideias geradas pelo que venho chamando aqui de *abertura ao outro*. Há de tudo nesse discurso! Seu fluxo narrativo é verdadeiramente nômade e heterogêneo: sacadas poéticas e filosóficas anunciadas com simplicidade; enunciações sobre seu ponto de vista musical e artístico (sobre a música universal); lembranças de Lagoa da Canoa; histórias inventadas, improvisadas e misturadas; preocupações ambientalistas; considerações sobre eventos importantes na época (referência ao Eco-92 e a epidemia de cólera dos anos 1990); uma narrativa que joga com palavras inventadas e com o som das palavras, tomando um cuidado com relação ao ritmo, à entoação e até à rima em certos momentos; enunciações sobre a importância do bem-viver; etc. Pode-se perceber bem, aqui, a tal da caminhada nômade, livre, menos preocupada com os riscos do caminho (que existem: mas é preciso ter “fé” e “coragem”!), e mais atentas às possibilidades dos bons encontros que a aventura promete (“quem procura encontra – e quem encontra se encontra”).

Em suma: este é um bom exemplo de vazão de um fluxo intuitivo de ideias, e da maneira como este fluxo toma uma forma não convencional. O mesmo processo intuitivo informa a performance dos instrumentos acompanhadores. A voz, além da palavra narrada em primeiro plano, toma várias formas nesta música: a gargalhada; o grito; dobrando e contraponto com a melodia do piano; cantada através de uma chaleira (durante a música toda). Os instrumentos de teclado também são tocados de diversas formas: o sintetizador abre os acordes enquanto o piano faz as melodias em contraponto com a narrativa (mas isso não acontece o tempo inteiro); o piano é percutido, batucado, e as dinâmicas com que é tocado variam entre o delicado e o fortíssimo; etc. Os teclados e as vozes formam, articulados, um acompanhamento orientado tanto pelo conteúdo quanto pela melodia da fala narrada por Hermeto. E é por isso, e por tratar de sua história, de sua visão de mundo, de sua perspectiva artística e de uma multiplicidade variada e irreduzível de coisas (nos lembrando a alteridade imanente do ser), que “Chapéu de Baeta” se dá como uma espécie de som da aura de si mesmo, como um belíssimo autorretrato aural.

#### 4. Etnografia do contato

“Suponho que entender não seja questão de inteligência e sim de sentir, de entrar em contato...”

(Clarice Lispector)

Mas por que falar de Hermeto Pascoal se, para além da elaboração dos arranjos para violão solo, o grande objetivo desta dissertação tornou-se o de etnografar (*i.e.*, descrever e analisar) as experiências artísticas vivenciadas em um laboratório? Ora, Hermeto é sem dúvida um dos artistas contemporâneos mais aptos a inspirar este tipo de aventura e de projeto. Entre 23 de junho de 1996 e 23 de junho de 1997, Hermeto se propôs, como relatei no capítulo anterior, a compor e escrever uma música por dia! A etnografia desta experiência artística levou o nome de *Calendário do Som* – livro publicado em 2000, pela Editora SENAC. Se eu fosse capaz de, durante um ano, com ou sem instrumento em mãos, ler e interpretar diariamente as canções que ele escreveu neste *Calendário* (são composições curtas, de uma página), eu teria realizado um grande laboratório e percorrido uma longa jornada... Fica a proposta para a leitora e o leitor aptos a tanto.

Para introduzir o relato e as reflexões das experiências que vivenciei no meu próprio laboratório (dado inteiramente durante a pandemia), gostaria ao menos de tratar cronologicamente alguns dos comentários que Hermeto escreveu neste *Calendário*. As anotações diárias para cada uma das partituras constituem um material interessante para acompanhar a experiência que seu autor vivenciou na elaboração de seu livro.

#### **Calendário do Som**

O *Calendário* foi escrito como um diário. Além das composições, somam-se uma série de informações nas partituras: o dia e a cidade na qual a música foi composta; a hora em que terminou de compor junto de uma espécie de assinatura do autor (“Tudo de bom sempre!”); e os comentários que nos referimos acima.

Esses comentários só começam a aparecer sistematicamente a partir do 44º dia do laboratório. Até então ele havia escrito apenas onze comentários, que remetem à dificuldade

do início dessa longa jornada: “Estou vendo televisão, programa Chico Anysio” (06/07/1996); “Estas duas músicas foram compostas no dia 10, portanto, a primeira música composta foi uma oração atrasada” (10/07/1996); “Escrevi esta música no dia 1º de agosto como pagamento da música do dia 31 de julho” (31/07/1996); “Música feita vendo o jogo molenga da nossa Seleção” (02/08/1996). Nestes primeiros meses de trajeto, portanto, houve dias em que ele não compôs, deixando para criar duas canções no dia seguinte. Notem também que o processo composicional soa um tanto disperso, pois ele compõe em meio a outros afazeres, como ver televisão. No dia 11/07/1996, com poucos dias do trajeto percorrido, parece que nos deparamos com uma espécie de autoafirmação dos meios necessários para se empreender o projeto, funcionando como motivação para a longa empreitada: “só compus estas duas músicas de uma só vez porque tenho a intuição para compor uma música por dia, enquanto viver”.

A leitora e o leitor podem imaginar as dificuldades inevitáveis a emergir inesperadamente em uma jornada deste tamanho: “Compus esta música escutando o pedreiro arrebatando o muro do nosso vizinho. Depois eu me vingo nos ensaios” (20/08/1996). Chuvas torrenciais, falta de luz, o frio, as viagens, a caneta que não escreve, etc. Há, de fato, uma série de contratempos relatados por Hermeto neste início de empreitada que ele precisou contornar, sem se resignar. Mas com o decorrer dessa experiência as dificuldades vão sendo encaradas por uma perspectiva mais positiva: “Terminei às 21:08h, bem no finzinho da gripe. Escrevo as besteiras para brincar um pouco com vocês ou com você. Continuo com o espírito de criança, porém sempre evoluindo para além da matéria” (20/09/1996). Ou no 96ª composição, seis dias após este último comentário: “Vou escrevendo conforme a minha mente vai dizendo. Às vezes sinto-me cansando, isto antes de começar a compor. Quando entro no som fico leve como uma pétala voando. Viva o som!” (26/09/1996).

Poucos dias após completar quatro meses de laboratório, aparece um comentário onírico. Vale a pena destacar aqui este comentário porque as imagens, as lembranças e os sonhos (dormindo ou acordado, digamos assim<sup>35</sup>) vão se tornar muito presentes mais adiante, nos últimos meses de *Calendário*: “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 tudo isto” (24/10/1996).

---

<sup>35</sup> Hermeto escreve, neste mesmo *Calendário*: “As minhas composições são como *sonhar acordado*” (12/05/1997 – *itálicos adicionados*).

Seguindo a maneira como analiso estes comentários, a leitora e o leitor talvez estejam a imaginar uma evolução contínua desta experiência laboratorial – a esta altura, com quatro meses de projeto, Hermeto já teria dominado a arte de contornar os contratempos. Mas as dificuldades de levar adiante tal experiência não pararam de aparecer e uma, em especial, foi muito grande: “Terminei às 16:23h, depois de saber que minha sempre querida mamãe acabara de falecer. Mas a vida tem que continuar aqui na Terra: ela foi para o céu que é o caminho de todos” (27/11/1996). No dia seguinte ele relata: “Escrevi esta música com meu coração cheio de saudade de quem me pôs neste mundo. Mamãe Divina se foi, já cumpriu sua estada aqui na Terra. Compus esta música assim que cheguei do enterro. Com o coração partido eu digo sempre: que a vida neste mundo é uma dádiva divina” (28/11/1996). Nos dois dias seguintes, ele também escreve sobre o falecimento de sua mãe: “Esta música também é para a minha sempre e eterna querida mamãe. Viva a luz, o som e a alma” (29/11/1996); “Com uma saudade infinita compus mais esta música. Como uma oração divina para Mamãe Divina. Bendito seja o som, Amém” (30/11/1996).

Quem me lê agora poderia mal pensar: “que exemplo de empreendedorismo: nem na morte da mãe ele interrompe seu trabalho”. Esse olhar do empreendedorismo, tão em voga ultimamente, pouco pode compreender das sutilezas da arte e da vida. Muito me emociona essa história, que mostra o tamanho do comprometimento do Hermeto com as potências da vida, *i.e.*, a relação que ele estabelece com sua arte: nestes momentos mais difíceis, em que o estar no mundo cobra sentido, a música está lá para abraçá-lo, para ajudá-lo a elaborar a dor da perda. Como já apontamos no início do capítulo anterior, sua missão artística e sua devoção musical lhe dão um sentido vital que ele compartilha conosco através de sua arte. E nesta missão, a relação de simbiose entre Hermeto e sua música é tal que o fazer artístico que ele defende e alimenta também o defende e o alimenta. Hamilton de Holanda conta que no primeiro show que Hermeto fez após o falecimento de sua esposa e companheira Ilza, em 2000 (ano de lançamento do *Calendário*), Hermeto mandou imprimir e distribuir ao público a letra que ele próprio compôs para sua famosa valsa “Menina Ilza” (gravada em 1977 em dois discos: um do Marcio Montarroyos, *Stone Alliance*, e outro da Flora Purim, *Encounter*, com o título de “Latinas”): com a letra em mãos, o público cantou assim, no fechamento do show, juntamente com Hermeto, Hamilton de Holanda e Marco Pereira: “*Menina Ilza foi passear/ E com certeza ela vai voltar*”. E “só de ouvir a primeira nota da música, só de lembrar do show



– estou parafraseando o Hamilton disse em seu relato – meus olhos já marejaram”<sup>36</sup>. Para Hermeto, a música tem uma força anímica que cuida da gente, constituindo um caminho de evolução espiritual.

Na 215ª composição do *Calendário*, Hermeto escreve: “Estou sentindo que minha mente está cada vez mais rápida” (23/01/1997). Seu laboratório criativo, que constitui-se muito mais como uma missão para ele, lhe rendeu também frutos de desenvolvimento musical. Me parece que o clima de renovação que marca as festas de fim de ano, dadas cerca de um mês após o impacto do falecimento de sua mãe, tenha contribuído para a renovação da missão e do compromisso de Hermeto em relação ao *Calendário*. Nesse último terço do projeto, fica claro um envolvimento mais espiritual de sua parte: “Viva o som e as nuvens coloridas. A nossa mente é como o ar que a gente respira, nunca se repete” (28/01/1997); “Eu descontraio a cabeça e deixo fluir, é como se estivesse entrando pelas nuvens adentro até chegar lá no infinito através da magia, da luz e do som” (06/02/1997); “Terminei esta música escutando numa vitrola de primeira linha as piores músicas do mundo, mas tenho que cumprir minha devoção. Estou puto!” (12/02/1997); “A música é como o amor, não tem fronteiras. É também como o pensamento que jamais terá premeditação alguma porque a morte também não tem. Lindo é saber viver!” (16/02/1997); “Depois de tantas confusões neste mundo de Deus e nosso, temos mais é que compor e tocar amor com 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” (18/02/1997); “Você pode comparar a música com todas as coisas lindas que você alcançar, porque ela é maravilhosa, inspiradora, em qualquer momento de nossa vida” (19/02/1997); “Um dia após o outro. É como as ondas do mar que se renovam sem parar. A música também embala a alma. Viva a vida!” (05/03/1997); etc.

Seis dias após escrever esse último comentário, Hermeto volta a autoavaliar sua evolução dentro do laboratório: “Cada dia me surpreendo mais com minha mente. Às vezes penso que ela não vai suportar, mas alguma coisa me diz ‘vá sempre em frente, essa é a sua linda missão divina’ – aí fico muito feliz. Viva todas as mentes do mundo” (11/03/1997). Quando Hermeto escreve este comentário ainda lhe faltavam 104 músicas para compor. É por

---

<sup>36</sup> Hamilton de Holanda conta esta história no vídeo acessível neste link: <https://youtu.be/wXIX4ILqV8Q>. A primeira vez que eu ouvi “Menina Ilza” foi no “Lapa Multishow”, estabelecimento que já não existe em Belo Horizonte, num show solo que o Hermeto fez provavelmente em 1999. Eu voltei pra casa a pé, assoviando a melodia dessa valsa, do Lapa até chegar no meu quarto e pegar o violão pra tentar ver se eu sabia tocar. Talvez seja a música de Hermeto que eu mais goste – e talvez isso se deva ao fato de ter sido a primeira que me arrebatou.

isso que esta nota tenha, talvez, algo de automotivação para encarar o restante da jornada, que não é pouco. Quero insistir no destacamento das dificuldades dessa empreitada que, para se cumprir, talvez precise deste renovar constante da auto-motivação. Duas semanas após esse comentário do dia onze de março há duas anotações que me chamaram a atenção: “Em escrever esta canção só tenho a agradecer a ele, o maior de todos nós que é Deus. Todo dia me vem sempre inspiração caída em minha alma despejando emoção, por isso tenho certeza de que cumpro bem minha missão” (24/03/1997) – e, no dia seguinte: “Quando estava compondo esta música pensei muito numa passeata de velhos pelas nuvens, contando uma por uma, e eu também estava nessa. Isso também dá som, viva os velhos” (25/03/1997). Quer dizer: há uma espiritualização cada vez maior, um agradecimento explícito e direto às forças que o inspiram diária e ininterruptamente – mas ao mesmo tempo parece pairar também uma certeza mais clara sobre a imponderabilidade da vida, o desejo de completar essa missão e, talvez, um pouco do peso de carregar esse compromisso. Vide, por exemplo, entre outras anotações do mesmo tipo, o relato nu e cru do desrespeito e das dificuldades financeiras que as/os musicistas passam. O comentário que mais me chamou a atenção foi este:

Compondo esta música lembrei-me muito da minha casinha que eu comprei com o suor do corpo e do som. 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 conseguir a entrada, porque a prestação foi de Cr\$ 50,00 por mês. Terminei de pagar, como só Deus sabe, mas tudo isso é para dizer que tudo foi em vão. Porque tomaram a minha casa, fizeram até uma escritura falsa. Mas o meu som ninguém toma. Era em São Miguel Paulista, Vila Mara, Rua Adriano Seabra, nº 19 (09/04/1997, Hermeto Pascoal 2000: 313)

É preciso muita força para superar um revés deste tamanho. É preciso se agarrar em alguma coisa: “Vale muito mais um som gostoso e profundo com todas as notas musicais saindo da mente e do coração, do que muito dinheiro no banco sem nenhuma emoção” (09/12/1996), escrevia Hermeto doze dias após o falecimento de sua mãe.

Mas retomemos o fio cronológico da experiência do Hermeto e voltemos ao último quarto de seu laboratório. A memória, as lembranças, os sonhos, a imaginação (que Hermeto também chama de “mentalização”) marcam claramente o último quarto do *Calendário*. São as lembranças e os sonhos que passam a inspirá-lo de modo dominante. Do dia 16 de abril em diante, muitos dos comentários expressam a seguinte fórmula: “Esta música me fez lembrar”,

ou “me fez imaginar”, ou “me fez visualizar”. Destaco aqui, com itálicos, algumas dessas anotações: “Esta música me fez *lembrar* de Lagoa da Canoa, quando eu nadava e pescava piaba, a gente fazia jangadinhas com o pé de bananeira porque dura muito. Mas quando você escutar essa música com certeza lembrará de coisas diferentes” (16/04/1997); “*Vejo* nesta música muito mato, muitos bichos, bastante água de nascente natural, que tem muito a ver com minha música que hoje não é só minha, é do mundo, porque a chamo de música universal” (17/04/1997); “Compondo esta música eu *lembrei* muito das festas de pé-de-pau que aqui se chama festa ao ar livre. Até isto dá som e como dá. Viva a mente!” (26/04/1997); “Tive um *sonho* lindo com meu papagaio Floriano. Sonhei com ele me dando o pé e cantando coisas lindas, posando no meu indicador” (27/04/1997); “Agora minha *memória* foi parar lá em Caruaru, na Rádio Difusora onde eu fiquei mais de três anos. Foi lá que aprendi a tocar sanfona junto com os grande músicos, hoje grandes maestros, compositores e instrumentistas” (28/04/1997); “Me *lembrei* agora da história que eu já contei para vários amigos, do tempo em que eu morava em cortiço. Tinha briga todos os dias, mas eu sempre estudava no banheiro” (29/04/1997); “Compus esta música *sentindo a presença* de muita gente boa que já se foi fisicamente. Quando estava pensando em uma frase eu sentia eles sempre sorridentes, cada um deles dando palpites lindos” (30/04/1997); “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” (03/05/1997); “Eu acho que em outra encarnação com certeza vivi em Viena, porque me *lembro* muito do ritmo em três por quatro, mas como eu tenho influência do mundo todo sai sempre tudo misturado – assim é que é bom” (04/05/1997); “Esta música *lembra saudades*, lembranças de quase tudo e todos, daqui e de lá também. Viva o som!” (06/05/1997). E por ai vai...

Interessante observar como certos temas se repetem nesta caminhada em direção ao fechamento do ciclo de composições – destacar essas repetições é reforçar a ideia de que a trajetória do laboratório não é evolutivamente linear. Três exemplos: “Compus esta música sentindo bem forte a presença de minha querida mãe que desencarnou recentemente. [...] Vamos todos transformar a tristeza em lembrança, a saudade em realidade, para que nos amemos mesmo que aparentemente distantes” (11/05/1997); “Escrevi esta música pensando no tempo em que morei num cortiço. Você não deve ficar com a verdade incubada, espere a hora certa e ponha a boca na tuba para quem quiser escutar” (24/05/1997); “Escrevi esta música mentalizando a linda cidade de Viena: eu estava andando por aquelas ruas estreitas, porém cheias de energias para nos dar inspiração. Ai que saudades de lá!” (29/05/1997).

Nas vésperas de completar 61 anos e de fechar seu ciclo das composições, Hermeto, em Nova York, comenta algo que é simbolicamente interessante em sua 364ª partitura: “Compus esta música no Central Park olhando e admirando a paisagem e o cantar dos passarinhos, junto com o povo falando” (21/06/1997). Ora, passarinhos é o que mais tem neste *Calendário*: todos os ritornelos do livro são desenhos de pássaros. Falar de pássaros prestes a terminar sua jornada é como levantar um ritornelo e orientar a atenção dos leitores ao caminho percorrido, desde o início do trajeto – sugerindo algo como: “Agora vocês tratem de tocar!”. Ou: “E vocês? Não vão escrever seus próprios calendários?”

O laboratório do *Calendário*, experiência que tomou proporções e dimensões tão raras de se encontrar no mundo artístico, nos serve de inspiração e exemplo, mas não de modelo: não conheço quem encararia um desafio desses – eu, pelo menos, nunca me imaginei percorrer um laboratório dessa profundidade. O que se lerá a seguir é certamente inspirado neste espírito criativo e intuitivo – mas constitui-se laboratório muitíssimo mais modesto e, por isso, diferente.

## **Método?**

Demorei a perceber que o laboratório para a realização da experiência musical intentada por mim não se daria, como planejava, numa etapa mais avançada da pesquisa. Demorei a entender que as conversas de orientação acadêmica e as leituras construídas desde o início da pesquisa já faziam parte fundamental da experiência que eu buscava. Pois à medida que elaborava tais leituras e conversas, eu me convencia, mais e mais, da factibilidade da exploração da intuição como objeto de estudo e investigação. Todo o esforço para descrever a intuição, toda a investida para imaginar modos de acessá-la, já me colocavam imediatamente no campo de relação com ela – já a constituíam como uma realidade para mim.

Mas como disse, demorei para entender isso. Parte de mim acreditava que eu deveria, como primeiríssimo passo, buscar conhecer o método da música universal: aquele que eu imaginava que Hermeto Pascoal aplicava nos ensaios com seu grupo, ou que Itiberê Zwarg aplicava em suas Oficinas de Música Universal. Com efeito, tentei me organizar financeiramente (sem trabalho e ainda sem bolsa de estudos em meio à pandemia da covid-19) para ter aulas com o Itiberê e, assim, perguntar-lhe sobre o método. Mas se uma parte

ansiava por conhecer o método, a outra parte de mim, paradoxalmente, era aquela que acusava amiúde muita dificuldade para adequar-se a rotinas sistemáticas e metódicas de estudo: o modelo militar para se pensar e praticar a disciplina nunca me convenceu, e os discursos difusos que fomentam a necessidade de se adotar uma rotina árdua e penosa de trabalho para se colher os frutos desejados vem, de minha parte, recebendo cada vez mais críticas desconfiadas e menos adesões voluntárias. Minha sensação é que sempre que me deixo levar por esses discursos, sempre que triplico minhas tarefas e me desdubro para tentar cumpri-las, me vejo capturado em uma série de obstáculos que vão de questionamentos sobre minhas capacidades e habilidades à crises emocionais e físicas...

A leitora e o leitor já perceberam o impasse em que eu involuntariamente me colocava. De fato, comecei idealizando muito mal meu laboratório: enquanto tentava suspender minha desconfiança em relação à produtividade das rotinas metódicas de trabalho, na esperança de entrar em contato com uma autoridade que me ensinasse corretamente o método eficaz para acessar um modo intuitivo de fazer música, eu ficava a imaginar e a projetar exercícios e práticas intuitivas para fazer no dia em que o laboratório começasse – e os ia anotando em meus cadernos de pesquisa, junto aos comentários desenvolvidos acerca das leituras que eu construía e das conversas mantidas com meu orientador e colegas (nas reuniões semanais de orientação). Aos poucos fui percebendo que esse trabalho de imaginação de práticas e exercícios intuitivos, inspirado pelas leituras acadêmicas e conversas de orientação, já eram produto do trabalho laboratorial: *esses exercícios imaginados já eram fruto da operação da intuição*. A intuição que eu buscava explorar já estava me explorando – o trabalho laboratorial que eu me preparava para iniciar já havia começado.

E assim fui problematizando a expectativa inicial de entrar em contato com o método da música universal. Esse método pode mesmo ser chamado de método? Sua existência se daria para um uso único e padronizado? Tudo indica que não. É mais do que provável que o próprio Itiberê, mencionado acima, tenha precisado adequar e adaptar o que aprendeu em anos de convivência musical com o Hermeto para experimentá-lo em seus trabalhos com a Orquestra Família e, alternativamente, em suas Oficinas de Música Universal, oferecidas nacional e internacionalmente: para cada lugar ao qual ele leva sua oficina, ele deve modular sua comunicação em função do perfil dos musicistas com qual trabalha, selecionando os recursos pedagógicos que ele considera mais interessantes para cada oficina e, eventualmente, criando recursos novos para as ocasiões. As contingências eventuais, as particularidades

socioculturais e musicais dos contextos, certamente infletem os caminhos de ensino e comunicação percorridos por ele (e é daí que ele tira a eficácia de sua pedagogia)<sup>37</sup>.

Então fui chegando à seguinte conclusão: o método para alcançar a experiência que eu buscava vivenciar não pode ser chamado *ipsis literis* de método, pois ele não existe fora da experiência vivida. A palavra “método”, do grego *methodos* (μέθοδος) – formado por [1] *metá*, “atrás, depois, em seguida” e [2] *hodós*, “caminho” – significa literalmente caminhar em conformidade com o fim almejado. Caminhar com método implica, portanto, planejar o caminho conforme um fim específico e seguir por esse caminho planejado. Mais do que isso, caminhar cientificamente com método sugere que o caminho percorrido com eficácia por outrem pode ser percorrido com a mesma eficácia por mim: um método (*i.e.*, um caminho sistematizado) pode ser reproduzido com a mesma eficácia por quem decidir percorrê-lo sistematicamente, por quem respeitar os passos que o método testou e comprovou.

Bondía (2002) propõe uma diferença interessante entre o “experimento” e a “experiência” – diferença que nos serve aqui para caracterizar o sentido particular da vivência do método. Caminhar metodicamente garante um experimento, mas não garante uma experiência. Ao contrário do experimento, uma experiência (uma intuição, por exemplo) é virtualmente irreproduzível. Por ser algo pessoal, que ganha vida ao articular-se com uma existência singular (Bondía 2002), uma experiência pode até ser descrita, mas não pode ser reproduzida e revivida tal e qual. No primeiro capítulo desta dissertação dei o exemplo de um show: você e eu, em um mesmo show, compartilharemos da mesma música, mas não a vivenciaremos igualmente. Juntos nesse show imaginário, a tua experiência de audição pode até afetar minha escuta, mas ainda assim minha experiência será diferente da tua: uma experiência que nasce afetada por outra não reproduz essa outra – uma sequência de experiências comunicantes não gera experiências idênticas; gera, ao contrário, variação, diversidade, multiplicidades.

O ponto que gostaria de sublinhar, enfim, é que o caminhar da experiência não se dá em conformidade com o caminhar do experimento, a partir de um método, que se dá um fim passível de ser alcançado igualmente por todos. Diferentemente do caminhar metódico, o caminhar da experiência não pode ser traçado externamente à experiência: não há método, por

---

<sup>37</sup> Eu fiz uma oficina com o Itiberê Zwarg em 2017, na FEA (Fundação de Educação Artística), em Belo Horizonte. Pude comprovar a potencialidade pedagógica do modo como ele trabalha: éramos mais de 50 estudantes de música dos mais variados instrumentos e habilidades, e ele compôs e arranjou, de corpo presente, a música que apresentamos no final de uma semana de oficina. Um pouco do processo desta oficina pode ser vista em <https://youtu.be/Uk00Ukqzaow>

mais preciso que seja, que garanta a geração e a reprodução de uma experiência pessoal. Se o trajeto de um experimento existe anterior e exteriormente aos experimentos, o caminho de uma experiência só se dá naquela experiência caminhada. Mais ou menos como Riobaldo narrou, em *Grande Sertão: Veredas* – “o real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia” (Rosa 1956: 80). O caminhar da experiência é, mais uma vez, um caminhar nômade...

### **No meio da travessia**

Mas se não estamos amparados pelo método, como deveríamos propor esse laboratório intuitivo? Como trabalhar a intuição? Ou: como essas considerações que somamos até aqui, sobre o fazer musical de Hermeto, podem infletir os estudos e a formação musical de nós estudantes? (caso quem me lê agora seja também um estudante e compartilhe comigo destas inquietações). Esta é uma questão para se colocar, mas não uma questão para se fechar por meio de *uma* resposta. Quer dizer: não se trata de encontrar uma resposta supostamente correta e definitiva para ela, mas de vivenciar o movimento exploratório que a questão gera para quem a realmente se coloca. Trata-se, portanto, de ficar com a pergunta, de permanecer nela enquanto ela mantiver seu potencial de provocar movimento e exploração: o que este questionamento nos demanda é uma pesquisa constante, uma investigação pessoal.

Quero começar esse movimento de exploração lembrando uma máxima que o Hermeto constantemente enuncia quando é perguntado sobre o que está em operação quando ele faz música: “é preciso – estou aqui parafraseando – sentir a música antes de pensá-la”. Aprender a sentir a música já é um bom começo, *i.e.*, uma boa questão a se colocar. E, a partir daí, aprender a repensar a música conforme a vivência dessa experiência sensível. Pois Hermeto não está se recusando a pensar a música – só está propondo pensá-la diferentemente: pensá-la, por exemplo, a partir de uma inteligência intuitiva.

Há muita coisa implicada nessa proposta. Em primeiro lugar, trata-se de enunciar uma posição específica em relação ao processo de criação artística, mas também, nesse mesmo passo, de sugerir um posicionamento para o ouvinte no jogo de recepção da sua obra: se há inúmeras maneiras de se ouvir uma performance do Hermeto, por que não privilegiar aquela condizente com o jogo proposto por ele (*i.e.*, sentir a música)? Comecei, então, a pensar sobre o modo como costumeiramente ouço música e, conseqüentemente, comecei a me perguntar

sobre minha participação, como ouvinte, na construção do sentido musical de uma performance que me é oferecida. Que posturas as músicas que ouço me sugerem adotar enquanto ouvinte? Devo seguir suas sugestões ou posso ouvi-las de modos que elas mesmas não haviam previsto?

Ouvir música pode ser comparado ao ato de habitar um lugar, ao ato de ocupar um espaço/tempo. Podemos visitar Hermeto, por exemplo, de modo mais informal e descontraído, chegando a sua casa numa boa hora (não marcada), imaginando que ele vá nos receber dizendo: “Que visita boa! Vou fazer um café pra gente comer com esse pãozinho que você trouxe!”. Podemos, alternativamente, visitá-lo de modo mais formal, como se fossemos a uma festa em comemoração a uma data importante, vestidos com os trajes de gala especificados no convite, interagindo com ele e com sua casa a partir de códigos mais diplomáticos, respeitando uma etiqueta mais fechada e padronizada. Podemos, enfim, visitar Hermeto e sua casa como quem faz uma vistoria, ou seja, como quem chega com a planta da casa nas mãos, avaliando o que está certo e o que está errado nela, apontando o que se deve fazer para adequar a casa aos requisitos da planta e da vistoria. Há modos de ouvir que habitam a música mais descontraidamente, outros que a habitam através de mediações mais formais (respeitando certa etiqueta) e outros, ainda, que habitam a música com sua partitura na mão, adotando a postura de um juiz avaliador ao definir as fronteiras do certo e do errado, e ao exigir as adequações da performance à letra da partitura. Esses modos de ouvir me parecem incompatíveis, mas não me parecem incomunicáveis: uma audição que começa mais formal, por exemplo, pode evoluir para uma escuta mais descontraída ou para uma audição mais crítica, avaliadora, ranqueadora – e vice-versa. Os modos de habitar uma música podem variar muito durante uma audição.

Tenho buscado vivenciar uma audição mais descontraída e menos preparada, *i.e.*, tenho buscado dispor-me em abertura às surpresas que a audição (ou o encontro com a música) pode trazer. Nem sempre lucro sucesso nessa empreitada, mas venho buscando-a por acreditar que não se trata apenas de habitar a música ouvida, mas de deixar-se surpreender, de *deixar-se habitar e ouvir por ela* – experiência que o modo vitoria e, de certa maneira, também o modo formal de ouvir música não parecem garantir. Sinto que ao longo da minha trajetória musical fui naturalizando uma audição mais “especializada”. Ao longo desse trajeto fui aprendendo, pouco a pouco, a ouvir avaliando a expertise do performer, ou analisando a arquitetura da composição e do arranjo, sempre me perguntando: como se faz isso? Além dessa audição mais especializada, que tem uma faceta crítica aflorada, sinto também que fui



naturalizando uma audição multi-mediada: às vezes ouço música como fundo para fazer outra coisa (como nos dias de faxina); às vezes começo a ouvir uma música e acabo fora dela, puxado por um fio de pensamentos que me externa a ela (e só percebo que não estava ouvindo a música quando a música acaba... sabe?); com frequência, o ouvir-música é mediado por ver-música, especialmente quando ouço vídeos de violonistas: me pego na procura de ver e capturar seus gestos, sua expressão performática, seus acordes, etc. Sinto que esses modos mediados de ouvir música me dispersam dela: não que eles venham impedindo que a música me toque e me ganhe, mas ainda assim sinto que perdi uma audição mais direta, ou menos mediada.

Quando eu era menino, adolescente, eu ouvia muita música. Era uma atividade que usufruía com prazer: colocava um disco na vitrola, me deitava, e ouvia música como uma experiência prazerosa, revigorante, sem forçar a concentração (*i.e.*, sem vestir muito os trajes mais formais do convidado da festa de gala ou do juiz avaliador da condenação). Nas festas de família, ainda menino, eu me encantava com as rodas que se faziam em torno da mesa: meu pai tocava o violão, meu tio batucava um balde, alguns batucavam a própria mesa, e todos cantávamos com força os pagodes e os sambas, quase (des)afinados. Duas experiências musicais muito diferentes, mas muito potentes para minha formação. Meu “chamado musical” veio mais por conta dessas festas (coletivas) e audições (solitárias) do que por meio do contato com o violão – que aconteceu muito depois. Trago esse enxerto de história pessoal para pensar sobre a mudança que fui vivenciando, ao longo dos anos, na experiência de audição musical (que pode encontrar eco na leitora ou no leitor). A música que se constituía mais como motor do movimento do corpo (da dança e do cantar desavergonhado), a música que era mais o motor de um movimento de prazer estético irrefletido (e não acadêmico), foi se tornando mais o motor de uma vivência analítica, técnica, profissional.

A “primeira” pergunta que me coloco, neste laboratório que já se iniciou a muito tempo, é uma pergunta, com e sem razão, acerca da audição musical: como reativar essa audição prazerosa e essa vivência festiva que me foram tão importantes para minha inclinação artística? Trata-se de uma pergunta com e sem razão porque, como argumentei acima, acredito que a tentativa de reproduzir *ipsis litteris* uma experiência é uma tarefa fadada ao fracasso – mas a tentativa de reativar o apelo, a presença e a força desse “chamado musical”,

através da desconstrução desse modo acadêmico<sup>38</sup> com que ando ouvindo e vivenciando música, me parece ser de suma importância! E isso é algo que a vivência da música do Hermeto está apta a inspirar (como de fato me inspirou...).

Por que então não voltar a dançar as músicas? Reativar a mediação do corpo me foi muito potente para acessar a música mais intuitivamente. Dançar com o instrumento na mão, ou melhor, não reprimir os movimentos naturais que a música me sugere enquanto toco, criou para mim outro tipo de envolvimento com o instrumento e com a música performada. Me parece que isso tem a ver com o fato de dançar me ser algo diferente de tocar: toco com um histórico de investimento técnico, mas danço sem muita racionalização, premeditação e planejamento incorporados. Deixar meu corpo mais solto para ele se movimentar na hora de tocar me ajudou, por exemplo, a descontrair minha postura corporal com o instrumento na mão e a tomar consciência da força excessiva que eu aplicava ao violão. É até constrangedor confessar isso aqui, mas eu não tinha consciência da força desmedida que aplicava ao tocar, mesmo com meu corpo doendo como doía. Me permitir mover o corpo intuitivamente, conforme a música que ouço (com ou sem o instrumento na mão), me foi por um momento importante para perceber a naturalização de uma contração corporal que eu não percebia, me auxiliando a iniciar um processo de desconstrução dessa rigidez e a construir, neste passo a passo exploratório, uma leveza corporal que vem se mostrando mais prazerosa<sup>39</sup>.

Outro exercício, que procurei fazer algumas vezes para tentar experienciar outro modo de audição, era o de escutar música após meditar. Este foi um exercício bem interessante: sempre que consegui fazê-lo (e nem sempre consegui fazê-lo...), pude vivenciar uma experiência auditiva mais fluida, mais orgânica, mantendo mais facilmente minha presença no ato de habitar a música, sem forçar a concentração da escuta. Notei, assim, uma *qualidade de atenção* muito diferente na escuta vinda após uma boa meditação: havia ali um *deixar-se estar* que não era facilmente desfeito por um pensamento ou por qualquer outro estímulo que, ali se

---

<sup>38</sup> Usei deliberadamente o adjetivo “acadêmico” aqui. Contudo, não estaria argumentando, defendendo e praticando um modo alternativo de pesquisa acadêmica, desde o primeiro capítulo desta dissertação, se não acreditasse que “acadêmico” pode querer dizer (e ser) outra coisa...

<sup>39</sup> Certo dia, tocando de olhos fechados, concentrado, percebi uma diferença auditiva significativa em uma “virada de pescoço”. Meus olhos estavam fechados, mas meu rosto se dirigia à minha mão esquerda (o lado que eu aprendi que se deve olhar) – de repente, num movimento natural, virei o rosto para a direita (o lado que eu aprendi, nas primeiras aulas de violão, a nunca olhar), e passei a perceber o som de outra maneira. Não sei explicar o fenômeno: provavelmente se deve ao fato de estar estudando num quarto fechado, pequeno, com espaço curto para os movimentos das ondas sonoras (não sei...). De todo modo, testei num outro momento tirar os óculos para ver se o estudo se modificaria, e me impressionei com uma certa insegurança que tomou conta dos primeiros momentos do estudo: neste caso, foi interessante observar como a mudança ou privação de um dos sentidos (a visão) modificou a percepção dos outros sentidos (o tato e a audição).

anunciando, pudesse me desviar daquele habitat. Abrir-se a uma experiência auditiva mais direta me pareceu ser, ao mesmo tempo, um fechar-se a outros estímulos: a meditação me trazia uma *abertura seletiva, com foco*. Infelizmente não consegui meditar muito nesta pandemia – na verdade, esta não era uma prática que eu cheguei a exercitar com profundidade antes da pandemia (mas era e é algo que eu venho flertando, vez em quando, mais e mais). De qualquer forma, as tentativas frustradas de buscar a meditação e uma outra qualidade da atenção me renderam, ao menos, uma pequena composição que é também fruto deste laboratório intuitivo: uma composição que nasceu rapidamente e que foi gravada sem demora (tanto que tentei tocá-la, meses depois, mas não sabia por onde começar: ela não fez memória, muscular ou outra... Estou tentando tirá-la de ouvido, com muita dificuldade nos trechos iniciais, que exploram recursos que não me são costumeiros)<sup>40</sup>.

Quero ficar mais um pouco no relato reflexivo sobre meus exercícios de escuta porque considero esta experiência crucial para meus objetivos criativos e musicais. Fiz mais dois exercícios, não originais, para exercitar minha audição. O primeiro deles era referente ao ouvido interno. A proposta era tocar no violão músicas conhecidas, familiares, mas que eu não sabia tocar ou que eu nunca mais havia tocado. Tratava-se de um exercício de transcrição diferenciado: transcrever o ouvido interno; melhorar a conexão e a tradução dos sons que eu intuo e ouço para as minhas mãos no violão. Foi um exercício muito interessante. Primeiramente, porque acabei fazendo-o durante um período longo: em torno de um mês, reservei um horário do meu dia para tocar o que ouvia na cabeça. E assim fiz, entre outras razões, porque me era um exercício prazeroso, um desafio do tamanho das minhas capacidades. Me propus tirar uma música diferente por dia. Com as músicas mais simples eu conseguia tirar a harmonia, a melodia e esboçar um arranjo de violão solo. Com as músicas mais elaboradas, transcrevia (sem anotar) o que conseguia. Procurei não escutar os discos e vídeos das músicas que tirava, para forçar o trabalho do ouvido interno, mas em certos momentos busquei as faixas originais na internet para suprimir alguma dificuldade (algum trecho que meu ouvido interno não escutava bem). Alternativamente, em outros momentos nos quais a memória também não ouvia bem ou claramente, resolvi criar trechos melódicos ou harmônicos para não deixar de experimentar a música, tocando-a sem precisar tirar a dúvida com a audição da gravação fonográfica. Nas músicas em que eu já havia tocado um dia, pude perceber uma memória muscular a se apresentar involuntariamente e a se sobrepôr, em certos momentos, ao exercício da transcrição da memória auditiva – mas isso não se repetiu sempre

---

<sup>40</sup> A composição pode ser ouvida em [https://youtu.be/3IHytLL6\\_3Y](https://youtu.be/3IHytLL6_3Y)

e automaticamente pois, em outros momentos, eu busquei sem sucesso acessar essa memória muscular da mão. Para essas músicas que eu já havia um dia tocado, me propus experimentá-las também em tons diferentes, o que foi muito interessante! Me guiar pelo som na tarefa de modular uma música que eu já tocava evitando os cálculos matemáticos da transposição, se mostrou um exercício muito bom: enquanto tocava, eu chegava a ouvir o som dos acordes e da melodia emergindo antes da minha procura, coisa que não acontecia necessariamente quando operava a matemática da transposição (que era meu exercício costumeiro de modulação harmônica).

O segundo exercício não original que me propus foi priorizar a audição de músicas que eu não costumava frequentar. A ideia ou intuição que me veio era a seguinte: a experiência de ouvir algo pela primeira vez me ajudaria a suspender as expectativas que costumo levar à audição de canções já conhecidas. Se reescutar uma mesma performance para perceber, mais e melhor, as camadas que a compõe constitui-se, de fato, um ótimo exercício de percepção e análise, dispor-se diante de algo novo exercitaria minha faculdade de abrir-me ao inusitado, *i.e.*, ao que o encontro com uma música desconhecida pode oferecer. A experiência da primeira escuta se mostrou, de fato, menos analítica e menos preparada (dada com um mínimo de expectativas). Ouvir essas músicas com fone de ouvido e sem acompanhar seus vídeos (da partitura ou da performance) se mostrou, para mim, mais potente na busca de experienciar uma escuta nova, menos preparada analiticamente e mais aberta às surpresas do encontro auditivo. Este exercício, em suma, se apresentou a mim como uma elaboração da heterogeneidade e do nomadismo que reconheço no fazer musical de Hermeto: sair um pouco de casa e atravessar as fronteiras do que me é desconhecido, numa aventura turística que seja (a aventura do turista não é a mesma, por exemplo, que a aventura do antropólogo...), já me ajudou a reativar uma escuta mais viva, mais participativa e atenta – e menos automatizada<sup>41</sup>.

### **Tocar para ouvir: ouvir para tocar**

O mote inicial desta descrição etnográfica foi anunciada a pouco a partir daquela paráfrase de Hermeto: “é preciso sentir a música antes de pensá-la”. Mas este mote não deve

---

<sup>41</sup> Me pareceu que esta audição mais viva, mais participativa e atenta, tem maior potencial de produzir lastros de memória. Me peguei cantarolando e assoviando novos trechos de motivos melódicos. Minha rede de caminhos percorridos começou a se expandir com esse exercício.

ser lido literalmente: a ideia não é sentir e depois pensar a música, mas pensá-la sob o aporte do sentir. Isto também vale para a relação entre sentir e tocar música: neste laboratório, busco uma performance musical que se faça sob a regência intuitiva do sentir.

Tocar com sentimento não significa apenas imprimir uma interpretação mais emotiva a uma música performada. Segundo compreendo a Escola Jabour – tomada aqui também como uma escola de performance – tocar sob a regência do sentir implica também exercitar o *feeling*. O termo é interessante porque ele conjuga algo que, em português, precisaria de dois vocábulos separados para ser descrito: sentir e pressentir. *Feeling*, que concilia e funde num só vocábulo o sentir à intuição – afinal, uma das traduções de intuição para o inglês é, justamente, *feelling* –, me parece um bom termo para descrever o estado de performance almejado aqui. E seu potencial de descrição talvez se encontre no fato de ser um termo meio misterioso, não definível clara e objetivamente quando usado para caracterizar uma performance musical: seu mistério, seu apelo poético, o torna mais apto à captar aqueles achados inusitados no decorrer da performance, as ações musicais menos premeditadas, a escuta mais atenta e comunicativa, o estado mais pleno de presença do tocador.

Mas como exercitar o *feeling*? Como acessar a intuição? A maneira como a intuição processa e comunica os materiais musicais parece ser irreduzível, como já argumentamos, ao aporte racional<sup>42</sup> e metodológico. Por ser uma experiência e não um experimento (Bondía 2002), a intuição é aquilo que nos acontece, que nos alcança, que nos chega e nos arrebatava, não aquilo que se busca controlar e experimentar através da atualização de um planejamento metódico. Estou retomando estas considerações para apontar algo importante: não passível de se premeditar, *a intuição só pode emergir em ato, em performance*.

Todo ato e ou performance garantem o exercício da intuição? Anotar na partitura de uma música todas as intenções interpretativas almejadas e todas as melhores soluções técnicas alcançadas para seguir estudando-a segundo este planejamento, repetindo inúmeras vezes certas passagens mal acabadas, movendo-se pelo perfeccionismo e pelo compromisso de seguir o método à risca, não ajudará ao musicista exercitar a intuição. Ao longo deste processo, a intuição provavelmente se apresentou mais plenamente nas etapas iniciais: ao ler a partitura imaginando a música (*i.e.*, escutando-a com o ouvido interno), e ao explorar o

---

<sup>42</sup> A irreduzibilidade da inteligência intuitiva à inteligência racional não implica afirmar que a intuição não deva manter relações com a razão. Não é isto que estou propondo, nem é isso o que os autores com os quais estou trabalhando nesta dissertação propõem. Com efeito, esta pesquisa de mestrado vem me levando a adotar a razão como complementação a uma intuição primeira – ou, melhor dizendo, esta pesquisa vem me levando a tomar a relação entre tocar e pensar a partir da regência do *feeling* (sentir + intuir).

instrumento para descobrir as melhores soluções técnicas. O que se segue a esses momentos iniciais – os dias de automação da performance, de estudos repetitivos e de acabamento técnico, movidos pela idealização de uma expectativa perfeccionista da tocada – pouco contribuem para a vazão da intuição. Acho importante dizer isso, aqui, pois, em duas ocasiões, com dois professores diferentes, fui como que interpelado por um elogio do planejamento total da performance: “não deixe passar nada; planeje tudo: cada dedo em cada corda para cada momento” disse um deles; o outro chegou a sugerir, para controlar a imponderabilidade da performance, uma rotina que encenasse o dia do show: “reproduza sua ida ao teatro: vista-se da roupa que você vai tocar e chame um taxi no horário que você pretende sair de casa. Pague por uma volta no quarteirão e, chegando no ‘teatro’ da sua casa, de seu quarto, faça toda a apresentação, seguindo o roteiro que você preparou (inclusive as falas entre as músicas). Repita esse procedimento até sentir que controlou sua emoção e nervosismo”. Esses discursos e métodos, que circulam em nosso meio, não servem para um laboratório intuitivo. Mesmo essa segunda proposta, que acerta ao conectar o estudo preparatório à performance no palco, não nos serve aqui.

Contudo, há algo na exposição acima que me serviu para desmistificar o acesso à intuição. Sobre este exercício de planejamento integral da performance, presumi que a intuição provavelmente só se fará presente em seus momentos iniciais. Imaginar o som da partitura e explorá-lo em seu instrumento (o violão, no meu caso) são exercícios aptos ao aporte intuitivo. Mas ousou dizer mais: que esses exercícios não são realizáveis sem certo grau de intuição! Pois, desta nossa perspectiva, *a intuição emergiria naturalmente em todo e qualquer ato criativo* – mesmo aqueles mais comuns e usuais, como os atos de imaginar o som de uma partitura e explorar o instrumento para reproduzi-lo. Para experienciar a emergência natural da intuição não é preciso, assim, acessar qualquer habilidade extraordinária: bastaria, por exemplo, tomar cuidado para não interrompê-la (e abafa-la) com repetições metódicas, com expectativas perfeccionistas, com todo esforço racional que planeja e busca eliminar o inesperado, a imponderável, o incalculável. Passar a imaginar a emergência intuitiva como um dado natural a todo ato criativo me ajudou a desmistificar um pouco o mistério do acesso à intuição. Se há um mistério na intuição (como estou propenso a acreditar), este é o mistério da criação, da criatividade – deste ato de renovação não-reprodutivo.

Precisemos, então, nosso *insight*: a intuição só pode emergir em ato criativo. Passei então a me propor exercícios novos, originais para mim, que me permitissem exercitar uma

criação intuitiva. A primeira ideia que me veio foi abrir aleatoriamente o *Calendário do Som* (2000), do Hermeto, e gravar no meu celular as harmonias de algumas de suas canções ao violão para depois improvisar uma melodia cantada sobre essa harmonia nova (que eu nunca havia ouvido). A proposta era criativa em vários sentidos: para realizá-la seria preciso aprender a decifrar e traduzir, para o violão, o modo muito particular que Hermeto criou para cifrar os acordes. Após traduzir as cifras de um modo mais violonístico e/ou mais à minha mão (os *voincings* pianísticos deste *Calendário* nem sempre se traduzem *ipsis litteris* para o violão: na maior parte das vezes é preciso adaptá-los, recriá-los), era preciso imaginar um ritmo, uma levada, um acompanhamento para a música da partitura. A última etapa da exploração violonística era gravar a canção, imaginando que ali, sobreposta, viria uma improvisação vocal: eu arranjava a performance, assim, para este intuito. Todo esse trabalho de exploração ao violão demandou um esforço maior que o imaginado: tratou-se, realmente, de um desafio. Imaginei que faria uma canção por dia durante uma semana para estudar a improvisação vocal na semana seguinte. Acabei fazendo apenas três na primeira semana.

A improvisação cantada, no entanto, ficou ainda mais abaixo das primeiras expectativas. O fato de ser “naturalmente” desafinado me desencorajou o canto. Cedo, na minha trajetória musical, me resignei apenas a tocar, envergonhado que ficava ao cantar. Mas nos anos de formação na faculdade me propus a desconstruir essas barreiras: me empenhava, por exemplo, nos estudos de solfejo. A dificuldade era clara, mas sentia que a prática me fazia avançar. Por isso imaginei que fosse me sair melhor nesse exercício tão interessante: improvisar, a partir de um instrumento que não domino (a voz), conforme os estímulos auditivos que a música me sugere (*i.e.*, improvisar sem analisar a harmonia, sem premeditar a relação escala-acorde: apenas imaginando notas e melodias a partir do que o som dos acordes me propunha). Mas descobri que tinha um controle muito parco da reprodução da nota que eu queria. Havia, nessas improvisações vocais, a preocupação da construção de uma linha melódica, da variação de motivos, alguma ousadia rítmica, mas as notas cantadas não eram as que eu pensava (ou as que eu pensava que pensava).

Não que a experiência tenha se mostrado um fracasso total. Ela me despertou para a tarefa de ouvir os sons do ouvido interno antes de tocar. Não sou um bom improvisador no violão, mas sempre que me permiti essas aventuras, as fazia a partir de um preparo, de uma análise prévia das relações escala-acorde, de um estudo anterior dos desenhos e dos *shapes* violonísticos, buscando uma automatização (inclusive a reprodução de certas frases premeditadas). Quando improviso ao violão sinto que os dedos, preparados por caminhos

repetidos, pensam mais rápido e mediam uma interação mais automática com o grupo de musicistas e com a música tocada. Cantando eu sentia que o campo dos caminhos a se trilhar era mais aberto, e não me sentia reproduzindo, de quando em vez, frases automatizadas: cantando, elas eram fruto da tentativa de traduzir uma melodia intuitiva, que me chegava e me atravessava. A intuição estava lá: emergia melodicamente com muito mais força do que com o violão na mão, e se apresentava mais livre, mais nômade, mais potencialmente heterogênea, trazendo mais ideias inusitadas. *Principalmente nos primeiros chorus de improvisação.* Depois, com a repetição do exercício (para tentar acertar melhor as notas cantadas), fui sentindo as ideias se cristalizando, as variações se rareando, os caminhos se fechando – e o incomodo com as desafinações passaram a superar a alegria de se deixar levar pela improvisação.

Quando a gente improvisa em um instrumento que não é o nosso a gente se tolera mais, e vivencia com mais prazer a experiência da criação imediata. No meu caso, no entanto, as sequencias dos “erros” foram causando uma vergonha, foram minando a confiança, foram me travando aos poucos (mesmo num instrumento em que eu me permito mais)<sup>43</sup>. Sei que a etnografia não é, ou deva ser, a exposição de uma auto-análise pessoal – mas, enquanto escrevo essas linhas, revivencio algo do desconforto que experimentava nos deslizes e nas desafinações do improviso. É preciso achar caminhos para desconstruir esse modo vistoria da performance, esse modo auto-julgamento da tocada – que nos é também embutido e naturalizado quando vivenciamos acriticamente os meios musicais que concebem o palco como uma espécie de tribunal. É preciso também aprender a questionar e resistir a esses tribunais artísticos para fazer avançar a experiência de uma performance mais descontraída e intuitiva.

Mas não foi assim que essa experiência derivou, pelo menos não naquele momento. Deixei aquelas três músicas de lado e passei a retomar meus estudos de musicalização, para trabalhar minha habilidade de acessar as notas com mais precisão e consciência. Comecei por sentar diante do teclado e pesquisar minha extensão vocal. Passei a cantar escalas diferentes em tons diversos, mas sentia com muita rapidez o peso dessa prática, que me era muito enfadonha. Após duas semanas, decidi por simplificar mais o estudo. Me concentrei nos intervalos e criei um método (vejam só...) para praticá-los. Trata-se de um método simples,

---

<sup>43</sup> Experimentar um instrumento novo para explorar a música a partir de um lugar onde os caminhos técnicos ainda não estão cristalizados – onde a falta de técnica é tomada positivamente, pois ajuda a ativar outros caminhos por onde a música que nos habita possa se externar.



mas que nascia do entendimento que cada intervalo possui sua particularidade (e deveria ser apreendido em sua singularidade). Nomeei cada intervalo diferentemente para procurar desconstruir a ideia de ar de família entre os intervalos que possuem o mesmo nome – distinguindo bem, por exemplo, a quinta justa (5J) da quinta aumentada (5aum) e da quinta bemol (5b). Os nomes escolhidos para os intervalos não são completamente arbitrários, como se pode perceber a seguir:

Intervalos ascendentes:

<b>2m</b>	<b>2M</b>	<b>3m</b>	<b>3M</b>	<b>4J</b>	<b>4#</b>	<b>5J</b>	<b>5#</b>	<b>6m</b>	<b>6M</b>	<b>7m</b>	<b>7M</b>	<b>8J</b>	<b>9m</b>	<b>9M</b>
<i>Bá</i>	<i>Cá</i>	<i>Dá</i>	<i>Fá</i>	<i>Gá</i>	<i>Já</i>	<i>Lá</i>	<i>Má</i>	<i>Ná</i>	<i>Pá</i>	<i>Rá</i>	<i>Sá</i>	<i>Tá</i>	<i>Vá</i>	<i>Xá</i>

Intervalos descendentes:

<b>2m</b>	<b>2M</b>	<b>3m</b>	<b>3M</b>	<b>4J</b>	<b>4#</b>	<b>5J</b>	<b>5#</b>	<b>6m</b>	<b>6M</b>	<b>7m</b>	<b>7M</b>	<b>8J</b>	<b>9m</b>	<b>9M</b>
<i>Bó</i>	<i>Có</i>	<i>Dó</i>	<i>Fó</i>	<i>Gó</i>	<i>Jó</i>	<i>Ló</i>	<i>Mó</i>	<i>Nó</i>	<i>Pó</i>	<i>Ró</i>	<i>Só</i>	<i>Tó</i>	<i>Vó</i>	<i>Xó</i>

Como a leitora e o leitor já perceberam, segui uma ordem alfabética para nomear esses quinze intervalos. O segundo critério foi diferenciar o movimento ascendente do descendente: para intervalos ascendentes eu canto *á*, para descendentes eu canto *ó*. Escolhi vogais abertas para que eu pudesse ouvir melhor. Mas para as notas repetidas fiz o contraste: escolhi cantar *ú* (que é uma vogal mais fechada)<sup>44</sup>. Assim, o início de “Parabéns pra você” soaria: *ú ú cá, có gá bóooo*. E como se trata de praticar intervalos, cantava este e outros motivos em diversos tons<sup>45</sup>. Outro exercício que faço com vagar, e com maior frequência, é tentar cantar uma sequência de intervalos idênticos: em especial segundas e terças, para praticar escalas e arpejos. O interessante é que ao fazer estes exercícios eu fui naturalmente reclassificando os intervalos conforme eles me soavam mais dissonantes ou consonantes: para mim, por exemplo, o intervalo mais dissonante é a 2m, seguidos de 9m, 7M, 4aum. Para exercitar a

<sup>44</sup> Quando faço esse exercício, toda música começa com *ú* (e depois vem o intervalo).

<sup>45</sup> Pratiquei esse método menos do que gostaria. Com o decorrer dos estudos acabei ficando só com os movimentos descendentes (*ó*), ascendentes (*á*) e de uma mesma altura (*ú*): me pareceu também interessante por destacar o movimento melódico dos motivos.

audição desses intervalos mais dissonantes eu canto uma nota e procuro mantê-la afinada, enquanto toco (no teclado ou no violão) sua 2<sup>m</sup> ascendente ou descendente, por exemplo.

Este exercício de cantar e ouvir os intervalos dissonantes (procurando manter a afinação de uma nota enquanto toco outra bem difícil) me vem sendo muito prazeroso. Outro exercício que gosto de fazer é testar uns *voicings* pianísticos ao teclado, *i.e.*, uns *voicings* que não costumo tocar e ouvir no violão, e tentar identificar cada nota que compõe o acorde cantando-as – com embocaduras diferentes: variando vogais mais abertas e mais fechadas (mais ou menos assim, num só fôlego: *ôôô, óóó, ããã, ááá, êêê, ééé, iii, úúú*). São exercícios que faço bem lentamente, para tentar ouvir as diferenças existentes na emissão desta mesma nota: e procuro me imaginar como se estivesse dentro da nota: vibrando com ela (habitando-a!)<sup>46</sup>. Tudo isso é super básico, mas é também super prazeroso – mais prazeroso e mais potente para minha afinação que aquele exercício inicial de cantar e identificar as escalas. E pode parecer irresponsável de minha parte dizer isso em uma dissertação, mas venho buscando fazer as análises escala-acorde (quais notas melódicas cabem neste ou naquele acorde?) sem pensar em escalas: canto cada uma das doze notas para um determinado acorde, qualquer, e fico buscando perceber quais soam mais consoantes e quais soam mais dissonantes. Esta investigação vem me ajudando a desconstruir os *shapes* violonísticos, os desenhos escalares da mão, e me levando a questionar o conceito de notas certas: há certas notas “erradas”, em certos contextos, que soam mais interessantes que as notas certas.

Assim, *tocar para ouvir*, num exercício lento e concentrado que antecede e fundamenta o exercício de *ouvir para tocar*, buscando executar as notas que se escuta intuitivamente com o ouvido interno. Como um pintor que durante sua vida vai testando a palheta de cores, afinando sua percepção visual, questionando as teorias consagradas sobre a complementaridade e a oposição das cores através de suas experiências intuitivas, dos testes de luz e sombra que vai efetuando.

---

<sup>46</sup> Esse imaginar-se habitando a nota pode parecer um detalhe pequeno, mas acho que faz uma boa diferença no estudo. Quando consigo fazer isso, o estudo me parece mais potente – paradoxalmente, imaginar torna o estudo mais palpável. A ideia nasceu das imagens que Hermeto fazia nos comentários de suas composições do *Calendário do Som*. No final desse laboratório que ele empreendeu durante um ano, sem interrupções, as imagens de viagens, lembranças, etc, passam a dominar, como procurei mostrar no início deste capítulo, os comentários das partituras que ele compôs.

## Criação, Intuição

Expus acima algumas das tentativas incipientes deste laboratório: a falta de preparo ou o insuficiente domínio de fundamentos básicos para se realizar um exercício de improvisação vocal. Mas gostaria também de expor alguns exercícios em que obtive algum êxito. Concluir que toda intuição é criativa, ainda que nem toda criação seja intuitiva, me ajudou, como disse acima, a desmistificar o acesso à intuição. Para acessá-la, bastaria, assim, exercitar a criatividade sem buscar fixar os caminhos. Tomando este cuidado, a intuição emergiria naturalmente já nas tarefas criativas mais comuns, por exemplo, na audição de uma música, ou na imaginação de uma melodia que se lê numa partitura, ou na exploração dos caminhos técnicos (corporais) para se produzir esta melodia imaginada a partir da escuta ou da leitura.

Ao lado dos exercícios de escuta, dos improvisos vocais e da prática diária de musicalização relatados acima, me propus uma série de exercícios mais criativos ao violão, para além da elaboração dos arranjos solo de algumas canções do Hermeto. Dado a necessidade do isolamento social nesta pandemia, a maneira mais comum que as e os musicistas encontraram para continuar produzindo conjuntamente ficou conhecida nas redes sociais, virtuais, como “collab” (colaborações). Isolados uns dos outros, nos organizamos para gravar, juntar e editar, em *overdub*, os áudios e vídeos que produzíamos caseiramente, amadoramente (pelo menos no início), cada qual em sua residência. Munido apenas de um editor de vídeos e de um celular, aproveitei esse “onda” de colaborações – muitos artistas, dos mais aos menos conhecidos, adotaram esse formato – como um exercício do meu laboratório. Demorei um tempo para adentrar esta “onda”, pois me encontrava prostrado diante de tudo o que acontecia no mundo, e em especial no Brasil, durante esta pandemia. Mas o gatilho para me iniciar nessas colaborações se deu quando soube da morte por covid-19 de Aldir Blanc, um dos maiores letristas da história recente da canção popular brasileira. Passei um dia inteiro ouvindo as letras que mais gostava do Aldir e, para elaborar a dor da perda dele e de tantas outras pessoas no Brasil, comecei a tocar, a experimentar e a arranjar suas canções de uma maneira bem diferente das versões originais. E nessa elaboração da dor fui naturalmente tomando a poética de suas letras como motivação principal, como inspiração primeira para as minhas rearmonizações e para meus arranjos de suas canções. Me perguntava: como articular um discurso musical a um discurso literário quando este diz, por exemplo, “choram Marias e

Clarices no solo do Brasil”<sup>47</sup> Decidi por uma colagem da marcha fúnebre como ambientação para este trecho da letra. Não escrevi este arranjo, mas seu resultado pode ser visto e ouvido, ainda que em uma gravação bem caseira, no link desta nota<sup>48</sup>.

A tentativa de criar e articular um discurso musical em conformidade a um discurso literário é uma ideia antiga, mas muito potente: o universo da canção sempre a explorou. Nos meus estudos eu procurei me comprometer com esta ideia, que eu já conhecia e já havia explorado um pouco, aqui e ali. Mas neste laboratório eu procurei realmente desenvolvê-la, na medida e no limite dos meus recursos como arranjador. Para mim, de fato, se tratava de um compromisso: mover minha atividade criativa, musical, de modo a destacar e fazer aparecer a atividade criativa do discurso literário, da qual minha (cri)ação dependia. Por isso, o exercício começava por uma análise do discurso literário que não era uma análise técnica, mas intuitiva – e não poderia ser diferente, pois não possuo o aparato técnico especializado que os críticos literários possuem. O arrebatamento semântico que a leitura me provocava já indicava, me parece, a presença da inteligência intuitiva a guiar a compreensão dos textos. E a construção do discurso musical seguia o mesmo caminho: as ideias emergiam sem muita reprodução de recursos já cristalizados em mim e por mim. Senti que os estudos mais fundamentais (os de escuta, improvisação, musicalização) já mudavam minha perspectiva criativa. A começar, observei uma desconstrução dos *shapes* tradicionais da minha mão esquerda: desconstrução que se deu na busca de produzir o som que eu começava a ouvir melhor no meu ouvindo interno. Aquele estudo de intervalos que eu cantava ao teclado começou a aparecer no violão: não só comecei a visualizar diferentemente os *shapes* antigos a partir dos “novos” *shapes* dos intervalos, como comecei a criar novos desenhos, a descobrir novos acordes, experimentá-los sem qualquer necessidade de cifrá-los, *i.e.*, sem aquela necessidade que uma prática analítica me naturalizou em procurar sempre racionalizar os *shapes*, compreendendo os acordes dentro de um aparato teórico dado (sem tentar, por exemplo, enquadrá-los em um campo harmônico, ou classificá-los como um empréstimo modal, etc). Esta exploração criativa que trilhava caminhos novos, intuitivos, me é muito clara nestas três colaborações que fiz durante o laboratório: “Cajuína” (Caetano Veloso), interpretado com Maíra Manga; “Naquela Mesa” (Sergio Bittencout), interpretado com Lu Mattos e “Se eu quiser falar com Deus” (Gilberto Gil), interpretado novamente com Maíra Manga. As letras falam sobre morte e elaboração da

---

<sup>47</sup> Frase de “O bêbado e a equilibrista”, de Aldir Blanc com João Bosco.

<sup>48</sup> O arranjo completo de “O bêbado e a equilibrista” (Aldir Blanc/ João Bosco), interpretado juntamente de Barbara Rodrigues e Clarice Matos, está acessível neste link: <https://youtu.be/5HbFSTqDvbw>

dor e, no último caso, do encontro com o divino (que também passa por uma elaboração da dor). Ouvindo retroativamente estes três arranjos, na sequência em que os compus, pude perceber uma tendência de mudança na concepção do acompanhamento violonístico, que começa mais fixado em blocos e acordes (“Cajuína”) e vai aos poucos se movimentando mais horizontal e livremente (“Naquela Mesa” e “Se eu quiser falar com Deus”), explorando blocos com *shapes* e *voincings* menos tradicionais. Os três arranjos podem ser acessados nos links desta nota aqui<sup>49</sup>.

Esbocei desenvolver esta articulação entre música e literatura também de outro modo: musiquei uma poesia de Augusto de Campos, seu “Não Poemas”,<sup>50</sup>. Infelizmente, a ideia de musicar poemas não foi mais explorada. Logo após musicar esta poesia comecei outro exercício, mais diretamente inspirado na música de Hermeto, em seu *som da aura*. Me propus a harmonizar os cantos espontâneos, os improvisos vocais, que minha sobrinha de três anos realizava e que circulavam no grupo de WhatsApp da família. Gravei dois desses exercícios, e me propus a estender o projeto. Comecei a buscar nas redes sociais, no Instagram para ser exato, cantos *à capella*, de preferência improvisados, para harmonizar e arranjar. Mas a distinção entre arranjo e composição, aqui, se mostrou muito incerta e fluida. Os improvisos cantados que eu harmonizei constituíam-se para mim como composições, *i.e.*, como parcerias musicais inéditas. No caso das músicas que eu não conhecia, tratavam-se de composições também, pelo menos para mim (e de arranjo para quem já as conhecia). Na verdade, nestes exercícios baseados no som da aura, só fiz um arranjo de uma música que já conhecia: o de “Coração Vagabundo” (Caetano Veloso), em que eu começo harmonizando a fala da cantora (o que aproximou o exercício da proposta original do Hermeto) para, no final do arranjo, fazer uma citação discreta e invertida de “Nana Neném” (cantiga popular), pois a cantora Rafaela Sueitt canta esta canção segurando um bebê. Todos esses seis pequenos exercícios de composição-arranjo (a média de duração destes exercícios é de aproximadamente 30 segundos) podem ser vistos e ouvidos no link desta nota<sup>51</sup>.

---

<sup>49</sup> [1] “Cajuína” (Caetano Veloso), com Maíra Manga: <https://youtu.be/cN1cZWU211c> (violão afinado meio tom abaixo); [2] “Naquela Mesa” (Sergio Bittencourt), com Lu Matos: <https://youtu.be/96jbOBo5s64> (com uma afinação de afro-sambas – sexta corda em D); [3] “Se eu quiser falar com Deus” (Gilberto Gil), com Maíra Manga, no site do *Acervo do Violão Brasileiro*: <https://youtu.be/MQbCLIXM>

<sup>50</sup> Acessível em: <https://youtu.be/mn7MpdDsUwg>

<sup>51</sup> Neste exercício, componho e arranjo com os cantos de Maria Luiza Rodrigues Pansica (minha sobrinha), Amanda Mara, Luna Paz, Rafael Sueitt e Iaiá Drumond. A série está acessível em: <https://youtu.be/-diKHjUtsk4>

O grande desafio desses pequenos exercícios de composição-arranjo foi, por curioso que pareça, o de tocar junto com as cantoras. O canto mais espontâneo, improvisado, à *capella*, se faz por uma métrica mais livre e pessoal. Tradicionalmente, os processos de gravação por *overdub* acabaram instituindo o metrônomo como regularizador da métrica para a gravação sincronizada do conjunto dos músicos. O exercício de harmonização e acompanhamento de uma melodia livre se dá sem este recurso – o que foi ótimo para o desenvolvimento de uma audição mais fina e de uma reação mais atenta (aos pequenos detalhes da melodia). Mas a composição da harmonização, também por curioso que possa parecer, se fez sempre de modo muito rápido: não transcrevia a melodia para depois ir pensando nos acordes – eu pegava o violão, achava as duas ou três primeiras notas da melodia cantada e compunha sem interrupções esses pequenos exercícios. O tempo que gastava para gravar e editar o vídeo sempre foi muito superior ao tempo da composição musical desses pequenos exercícios. O processo criativo, aqui, foi realmente intuitivo: eu me espantava a cada resultado alcançado, sentido que estava de fato trilhando caminhos novos em relação ao que eu costumava a criar.

\*

A banca de defesa me chamou a atenção para dois momentos importantes desta pesquisa, que eu não havia mencionado no texto apresentado a ela, mas que acrescento aqui, posteriormente, na versão revisada desta dissertação (agradeço à banca por esta importante contribuição). Durante a pesquisa de mestrado realizei dois shows de violão solo diretamente vinculados a este Laboratório que ora descrevo para a leitora e para o leitor. O primeiro show, a convite da Veredas Produções, se deu no *Festival Uno-Duo*, e o segundo show, a convite do Café com Letras, se deu no *Savassi Festival*. Ambos se deram em Belo Horizonte, em 2020 (*i.e.*, em meio à primeira fase da pandemia), no formato *live*, e foram vinculados ao público pela internet. Ambos também foram vinculados, em 2021, na TV aberta através do programa “Noturno”, apresentado por Túlio Mourão na *Rede Minas*.

Os shows registram alguns dos resultados daquele enfoque da pesquisa que aos poucos, conforme apresentei nas primeiras páginas desta dissertação, foi se tornando secundário (mas não abandonado): selecionar, transcrever e analisar alguns recursos que Hermeto se utiliza em seus processos criativos para, então, aplicá-los em meus arranjos de

violão solo. Nesses dois shows há uma variedade desses exercícios: [1] transcrições de peças de violão solo de autores que representam a estética da Escola Jabour – a saber, André Marques, na peça “Um voo sobre Floripa”, e Fabio Gouvea, na peça “Desenchavido”; [2] versões iniciais de arranjos para violão solo que naquele momento eu experimentava para algumas peças de Hermeto Pascoal – a saber, “Menina Ilza”, “Viva o Rio de Janeiro”, “São Jorge” (no show do *Festival Uno-Duo*) e “Montreux”, “Haja Coração”, “Suíte Norte, Sul, Leste, Oeste” e “O Farol que nos Guia” (no show do *Savassi Festival*); [3] arranjos de choros famosos que eu imaginei a partir do que eu entendia ser a estética da Escola Jabour – gosto muito, se vocês me permitem o autojulgamento, dos resultados a que cheguei para “Lamentos” de Pixinguinha e para “Sons de Carrilhões” de João Pernambuco (especialmente, neste último caso, na versão revisada apresentada no Savassi Festival)... Enfim, tanto as transcrições quanto os arranjos das músicas do Hermeto ou dos choros de Pixinguinha e João Pernambuco, constituíram parte importante desta pesquisa, compondo uma outra parcela das experiências intuitivas que relatei acima a partir de exercícios de musicalização, composição e arranjo (inspirados na poesia das letras e nos cantos *à capella* improvisados). Os shows de 2020, aqui referidos, podem ser acessados nos links desta nota<sup>52</sup>.

### **Metamorfose Contínua: Cadeia Criativa**

Imaginar uma indissociabilidade entre intuição e criação foi algo que me ajudou a desmistificar o acesso à intuição<sup>53</sup>. Esse processo foi de suma importância para que eu pudesse reativar e reaquecer minha veia criativa que andava em estado resfriado, *i.e.*, de alguma maneira cooptado sob a regência de processos técnicos e reprodutivos. Penso que todo gesto inventivo conjuga, indissociavelmente, aspectos criativos e reprodutivos. Mas penso também, e de certa forma paradoxalmente, que criação e reprodução se opõem enquanto perspectivas moduladoras do gesto inventivo: pensar e/ou praticar este gesto pela perspectiva da *criação* diverge radicalmente de pensar e/ou praticar este gesto pela perspectiva da *reprodução*. Desenvolverei este ponto na seção seguinte deste capítulo. Por ora, como

---

<sup>52</sup> Para o show do Festival Uno-Duo, acessar <https://youtu.be/xJWLtSXQSqc>. (Para a entrevista que este festival realizou comigo: <https://youtu.be/mvZ6tzZD8Wg>). Para o show do Savassi Festival, acessar <https://youtu.be/6ewKQXCKp5s>.

<sup>53</sup> Como venho tentando mostrar aqui (já escrevi isso acima, mas gostaria de repetir), me parece que toda intuição é criativa, ainda que nem toda criação seja intuitiva (ou completamente intuitiva).

preparação, gostaria de apresentar um modo diferente de pensar a relação entre criação e reprodução, a partir da reflexão de Viveiros de Castro:

O que pode ser repensado é o estatuto da noção de criação, não para dizer que não é mais possível criação, mas para redefini-lo de uma maneira criativa, digamos assim. Temos que criar um outro conceito de criação. Trabalhamos atualmente com um conceito, por um lado, velho como o Cristianismo (criação bíblica) e, por outro lado, com o conceito do romantismo, a criação como manifestação, emanação de uma sensibilidade *sui generis* do indivíduo privilegiado (Viveiros de Castro 2008: 186)

O conceito teológico da criação *ex nihilo* e o conceito criativo do romantismo dialogam e coincidem em alguns pontos: “o modelo romântico do gênio como criador [toma-o como] um pequeno deus, uma pequena divindade, que tira de si mesmo a criação” (Viveiros de Castro 2008: 184). Ambos também pressupõem uma oposição intransponível entre as figuras do criador e do copiador (ou reproduzidor): o primeiro é o doador universal, aquele que cria tirando de si próprio a matéria da criação – enquanto o segundo é uma espécie de saqueador, o plágio que “cria” retirando dos outros a matéria criativa. Para se contrapor a estes conceitos teológico e romântico de criação, Viveiros de Castro retoma o conceito de *bricolagem* proposto por Lévi-Strauss em *O Pensamento Selvagem* (1962) e desenvolvido em suas *Mitológicas* (1964, 1967, 1968, 1971). O *bricoleur* é um criador que se utiliza, com originalidade, de materiais heterogêneos provenientes de outras criações diversas para construir sua invenção artística. A criação do *bricoleur* “nasce numa espécie de permutação realizada sobre um repertório já existente” (Viveiros de Castro 2008: 184) – uma permutação de sentido e de função daquilo que ele destaca, recorta e recola para criar, plenamente, algo novo e original. Não é por acaso que Luciano Berio refere-se à Lévi-Strauss em sua famosa Sinfonia, composta para oito vozes e orquestra em homenagem a Leonard Bernstein – especialmente em seu terceiro movimento, que faz um uso aberto de discursos alheios, musicais e literários, ressignificando-os numa performance múltipla e original.

Mas retomemos as palavras de Viveiros de Castro, na citação acima, que continua assim:

Esses dois modos de conceber a criação [a teológica e a romântica] não dão mais conta do que está se processando neste mundo atual. Está havendo tanta criação quanto havia antes, não creio que esteja havendo menos. O que



houve foi uma mudança nas condições. Mudaram as condições de criação, mudaram as condições de distribuição. Mas Beethoven não vai aparecer de novo, não porque um gênio como Beethoven não pode aparecer de novo, não é esse o problema. Pode aparecer com certeza, se é que já não há um milhão por aí, talvez tenha muito mais do que naquela época, já que há muito mais gente no planeta. O que não existe mais são as condições iguais às que tinha Beethoven para ser um Beethoven. As condições de restrição do ambiente cultural da Europa, o tipo de formação cultural que existia, o tipo de tradição de transmissão de informação. Os “Beethovens” de hoje estão fazendo outra coisa, não sei o que exatamente. A criação artística está ficando cada vez mais parecida com a criação científica, que sempre foi um trabalho em rede, um trabalho em que você trabalha em cima do trabalho dos outros, que exige todo um aparato institucional complexo de produção propriamente coletiva (Viveiros de Castro 2008: 186).

Se a criação artística está ficando mais próxima da criação científica é porque esta vem se reaproximando da arte (e de sua qualidade animista). Há uma certa perspectiva científica, como aquela referida no primeiro capítulo desta dissertação a partir do trabalho de Isabelle Stengers, que se reconhece como aventura, como criação e como realização científicas. Neste contexto, é curioso observar como certa antropologia vem se conectando deliberadamente com os campos artísticos para propor abordagens acadêmicas mais condizentes com os processos anímicos, criativos e intuitivos que constituem seus objetos. E não me refiro apenas ao já citado Lévi-Strauss, que compõe suas *Mitológicas* como uma sinfonia (Cf. Sztutman 2015), mas também, por exemplo, à Roy Wagner, antropólogo americano de Chicago, que poucos anos após a publicação do último tomo da série das *Mitológicas* publicou seu livro intitulado *A invenção da cultura* (1973), propondo um modo muito diferente, até então, de se pensar e de se fazer antropologia, que se fundamentava sobre um diálogo com a literatura, com a pintura e com a música<sup>54</sup>. Resenhando este livro, Márcio Goldman, antropólogo do Museu Nacional (RJ), tece o seguinte comentário:

A “invenção” de Wagner não consiste nem na imposição de uma forma ativa externa a uma matéria inerte, nem da descoberta de uma pura novidade, nem na fabricação de um produto final a partir de uma matéria-prima qualquer. Isso a afasta dos modelos mais recorrentes utilizados no Ocidente para pensar o ato de criação: o modelo hilemórfico grego, o judaico-cristão da

---

<sup>54</sup> O “conceito de invenção-criação [wagneriano] tem mais a ver com arte do que com ciência e técnicas. Não é por acaso que a pintura de Bruegel, Rembrandt, Rubens e Vermeer, a poesia de Morgenstern e Rilke, a música de Beethoven, Haydn, Mozart e o jazz aparecem ao longo do livro [de Roy Wagner] como meios de explicação da atividade do antropólogo. Pois esta atividade é definida justamente em termos de sua *criatividade*, termo que gera o título do segundo capítulo (“A cultura como criatividade”) e que aparece, direta ou correlatamente, mais de cem vezes ao longo do texto” (Goldman 2011: 201)

criação *ex nihilo*, o modelo capitalista de produção e da propriedade. A invenção wagneriana é, antes, da ordem da metamorfose contínua, como acontece na imensa maioria das cosmogonias estudadas pelos antropólogos, em que as forças, o mundo e os seres são sempre criados e recriados a partir de algo preexistente (Goldman 2011: 201).

É nesta concepção de criação como metamorfose contínua, que se estabelece em (e a partir de) uma corrente de criações dada anteriormente, que busquei exercitar minha criatividade artística como maneira de experienciar a intuição. Os exercícios de escuta e de improvisação vocal sobre os acordes do *Calendário do Som*, a harmonização de cantos *à capella* (som da aura), o exercício de musicar um poema ou de arranjar canções baseando-me fundamentalmente na análise do discurso literário, e, por fim, de arranjar canções de Hermeto para o violão solo constituem-se, todos, como exercícios criativos baseados em gestos criativos anteriores. Criar junto com outrem: canibalizado seus gestos criativos e cruzando criativamente referências múltiplas como um *bricoleur*. Tudo isso constitui uma filosofia da criação, da intuição e da imaginação que me parece muito interessante – e que tem implicações potentes para se pensar a ontologia das obras de arte. Essa maneira de conceber a criação ressoa, por exemplo, uma ideia muito potente de Gabriel Tarde, sociólogo e filósofo francês do final do século XIX e começo do século XX. Eduardo Viana Vargas, professor da UFMG estudioso da obra de Tarde, nos ajuda a chegar ao ponto que queremos tratar: “Para Tarde, o que existe no real são emergências produzidas pelos encontros fortuitos [...], mas emergências que só são inteligíveis com relação a infinitas séries de relações ou encontros virtuais” (Vargas 2007: 26)<sup>55</sup>.

Para Tarde há uma relação de indissociabilidade entre o virtual e o real, entre a potência e o ato. Se “o real é um dispêndio do *possível*” (Tarde 2007: 212), se “não se pode conceber uma realidade sem virtualidade, isto é, sem um certo excesso de *potência* sobre o *ato*” (Tarde 2007: 214), é porque “para além do domínio real de todo elemento, há seu domínio condicionalmente necessário” (Tarde 2007: 116). O virtual é condição necessária de existência e emergência do real, acompanhando-o indissociavelmente. Tudo que emerge, tudo que se atualiza, foi uma possibilidade virtual que se realizou, *i.e.*, que passou do virtual para o real. Ponto importante: qualquer realização é também o impedimento da emergência de todas as outras possibilidades virtuais que, existentes em excesso, disputavam, por assim dizer, o

---

<sup>55</sup> “Nascidos de um encontro, que nos fez diferentes de todo o resto do Universo, vamos nos esbarrando e nos alterando até a morte; e tudo isso é justamente chamado fortuito, pois os seres que assim se cruzam não se buscavam, mas nem por isso seu cruzamento foi menos necessário” (Tarde 2007: 178-179)

mesmo espaço de atualização com aquele possível que se realizou. Se todos os possíveis podem e procuram se realizar, só é possível realizá-los, digamos, um de cada vez – nunca todos ao mesmo tempo (a realização de todos os possíveis é impossível, pois todos nem sequer ainda existem: o campo virtual dos possíveis que acompanham uma realização também é mutável).

Trabalhar com gestos criativos já dados tem esse apelo: resgatar e atualizar intuitivamente alguns dos possíveis que permaneceram virtuais no ato de sua criação. Rearmonizar uma melodia famosa ou cantá-la de modo original – modulando-a, dividindo-a diferentemente, acrescentando uma nota ou outra (ainda que em forma de ornamentos) – já me parecem ser, de modo geral, maneiras intuitivas de fazer emergir virtualidades e possibilidades que seu criador primeiro não fez emergir. Aliás, essa é uma maneira de tirar uma música do jugo de seu compositor mais ortodoxo, que reivindica direitos de propriedade privada sobre ela: deste ponto de vista, o compositor se restringe a ser nada menos e nada mais que o elo inicial de uma rede criativa que o ultrapassa. Na verdade, desta perspectiva, uma música amplamente interpretada, arranjada e revisitada, uma canção cujo campo virtual foi explorado e estendido pela atualização de algumas possibilidades que não apareceram em sua primeira versão, esta canção se torna, ela própria, uma rede criativa – uma rede que ganha autonomia diante de seu autor, ou melhor, uma rede que se tece e que se difunde continuamente a partir daquela “heteronomia sem servidão” que, conforme Safatle, caracteriza uma liberdade relacional. Parafraseando Lévi-Strauss em seus estudos dos mitos, toda composição é o *conjunto de suas versões* (atualizadas, possíveis e realizáveis) – e nenhum compositor dá conta de todas essas versões. Intuir essas versões, *i.e.*, criá-las e apresentá-las, é uma tarefa coletiva e virtualmente infinita: toda canção, toda música, é uma obra aberta (no sentido mais lato da expressão). Desta perspectiva criativa o trabalho do artista é de fato um trabalho coletivo, em rede.

### **Reticências Finais (Ou: Considerações abertas)**

Analisando retrospectivamente o conjunto dos exercícios deste laboratório, percebo que é difícil separar os fracassos e os sucessos em relação à tentativa de acessar a intuição. A inteligência intuitiva emerge tão naturalmente quanto a inteligência racional – que também emergiu muito neste laboratório. A emergência da intuição talvez se evidencie mais

claramente naqueles momentos em que a gente se sente trilhando um caminho diferente, quando a gente percebe que algo novo, como um *insight*, surge no nosso horizonte criativo, cabendo a nós não a tarefa de explicar/ analisar este surgimento no momento em que ele se dá, mas de decidir, neste exato momento, se daremos ou não vazão a esta nova perspectiva. Intuir é também um exercício de confiança, em especial nas criações imediatas, nas improvisações. Dar vazão à intuição implica em confiar nos caminhos que o ato de tocar apresenta para o tocador no momento da performance. Mas se trata de uma confiança ciente também dos riscos do caminhar nômade: esses caminhos não premeditados podem nos levar a encontros lindos e inusitados, a descobertas musicais inesperadas – mas também podem nos levar, certamente, a lugares que não almejamos e evitamos. Meus estudos de formação musical buscam fomentar a habilidade de contornar, na performance, os caminhos estranhos (que podem aparecer numa caminhada nômade) para voltar ao rumo do que mais me interessa no momento da performance – sem sofrer, sem me culpar, sem me maltratar por errar os caminhos. Essa é minha busca.

Aos poucos, no decorrer do laboratório e da escrita, fui percebendo, ou me convencendo, da indissociabilidade entre o novo e o premeditado, a criação e a reprodução, a intuição e a razão enquanto características da minha atividade artística. De fato, elas marcam minha atividade musical e estão presentes na minha produção. A tentativa de purificar a intuição da razão não se sustentou nem um pouco neste laboratório. E esta foi uma descoberta talvez óbvia, mas importante para mim. O fato dos dois lados dessas oposições marcarem presença em minhas atividades e produções não significa que elas não devam ser tomadas em suas diferenças. E mais importante: mais do que características a marcar uma atividade, a criação e a reprodução, a intuição e a razão, são *perspectivas distintas* para se pensar, praticar e abordar essas atividades híbridas. Quer dizer: se na elaboração dos arranjos que eu produzi neste laboratório evidencia-se a interferência tanto da intuição quanto da razão, há que se afirmar também a diferença que a perspectiva da intuição rendeu para minhas atividades e produções. Pois tomar a relação entre intuição e razão a partir do ponto de vista da intuição me rendeu uma atividade e uma produção muito diferentes daquelas que tomam a relação intuição/ razão pela perspectiva racional.

O que estou dizendo é que não me parece ser possível alcançar um ponto de equilíbrio entre a razão e a intuição: este me parece, cada vez mais, um desejo inverossímil. A maneira como vejo a questão é um tanto *perspectivista* (Viveiros de Castro 1996, 2002a, 2002b): não penso haver uma terceira perspectiva, privilegiada, donde se possa, em sobrevoo, intermediar

e equilibrar essas oposições. Ou criamos a relação intuição/razão pela perspectiva intuitiva, ou a criamos pela perspectiva racional: são duas perspectivas em conflito. E aqui gostaria de retomar minhas considerações iniciais, escritas nas primeiras páginas desta dissertação, sobre a filosofia de Deleuze e Guattari. A oposição entre o plano de imanência e o plano transcendente de organização, *i.e.*, entre o plano que constitui os corpos em *devir* e o plano que busca *fixar* o movimento imanente dos corpos a partir dos mecanismos de identificação, é a mesma oposição que vemos entre a intuição (imanente, em devir) e a razão (organizadora, fixante). Ponto importante, esses planos atravessam e constituem os corpos como forças conflitantes: enquanto o plano de imanência sofre processos de fixação e sobrecodificação, o plano transcendente de organização sofre processos de fuga e de desterritorialização. No laboratório que se constituiu aqui, e que quero continuar praticando, meu objetivo é o de tentar, ao mesmo tempo, diminuir os processos de fixação sobre meus devires artísticos enquanto procuro submeter meus planos de organização a um processo de fuga e desterritorialização mais potentes. Nem sempre isto é possível e desejável, pois organizar o que se quer desterritorializar também é importante. Mas não haverá outra maneira, acredito eu, de se potencializar a criatividade intuitiva sem devir, sem fuga e sem desterritorialização. Tudo se passaria, mais ou menos, como no seguinte trecho de Clarice Lispector (autora que também abriu este capítulo com uma epígrafe):

Não entendo. Isso é tão vasto que ultrapassa qualquer entender. Entender é sempre limitado. Mas não entender pode não ter fronteiras. Sinto que sou muito mais completa quando não entendo. Não entender, do modo como falo, é um dom. Não entender, mas não como um simples de espírito. O bom é ser inteligente e não entender. É uma benção estranha, como ter loucura sem ser doida. É um desinteresse manso, é uma doçura de burrice. Só que de vez em quando vem a inquietação: quero entender um pouco. Não demais: mas pelo menos entender que não entendo (Lispector 1984: 108).

## 5. Arranjos

“Un arrangeur est un auditeur  
qui signe et écrit son écoute”  
(Peter Szendy)

Peter Szendy, musicólogo e filósofo francês vinculado a Brown University, tem marcado presença nos debates acadêmicos brasileiros mais recentes que tratam das questões em torno do ato de arranjar (Cf. Pereira 2011, Jardim 2016, Martini 2017). A proposta da epígrafe de tomar o arranjo como *assinatura de uma escuta* me parece interessante por deslocar a questão do arranjo da esfera do domínio do compositor para pensá-lo, alternativamente, na esfera da recepção da obra. O que se segue é uma tentativa pessoal de explorar as implicações deste deslocamento.

A experiência de escuta de uma peça musical é sempre uma experiência criativa, pois ela se constitui a partir de procedimentos de construção de sentido. Realizar uma escuta é realizar uma leitura. A maneira como o compositor se relaciona com sua obra não é necessariamente a mesma com que o ouvinte (e/ou o performer) se relaciona a ela. A possibilidade de compartilhamento de sentido entre compositor e ouvinte a partir da obra é, no entanto, um dado, pois a atividade criativa do autor inaugura um campo de sentido cujas possibilidades de leitura, ainda que potencialmente amplas e abertas, não serão infinitas. Ainda assim, é preciso sublinhar que a escuta reconstrói significativamente a obra composta por meio de um jogo de expectativas e de convenções interpretativas que ela coloca em ação: trata-se de atividade criativa complementar à atividade do compositor.

Outra maneira de dizer o mesmo (mas agora focalizando a obra) é este: enquanto atualização de um processo criativo, a obra implica certo direcionamento das expectativas e das convenções interpretativas que lhe garantem sentido; mas por ser uma atualização de um processo criativo, haverá também um excesso de potência sobre o ato, *i.e.*, uma miríade de possibilidades que são virtualidades da obra, compondo-a ontologicamente<sup>56</sup>. O mais interessante, em minha opinião, é que essas virtualidades estão em processo de expansão e variação contínua enquanto houver escuta, ou melhor, escutas, leituras e releituras da obra.

---

<sup>56</sup> Retomamos aqui as considerações que trouxemos no capítulo anterior a respeito da indissociabilidade entre atual e virtual a partir dos textos de Gabriel Tarde (2007).

O ponto é que as recepções do leitor, as construções do ouvinte, formam a esfera de comunicação da obra e, conseqüentemente, de multiplicação da obra. Esta esfera é essencial, não constituindo, portanto, dimensão acessória ou suplementar: é ela quem revela as diferenças constituintes e imanentes a cada obra, as virtualidades em estado de variação contínua que a atualização e a reatualização dessa obra implicam. Assim, não é que as leituras de uma obra – das interpretações que se pretendem mais fiéis às experimentações mais ousadas – sejam apenas, e em alguma medida, sua variação. É mais que isso: se toda obra é leitura, então toda leitura desta leitura (que é a obra) também a constitui significativamente. Se isso faz algum sentido, então será preciso admitir que não há, de um lado, a obra e, de outro, suas leituras: as leituras, todas, constituem a obra em seu movimento de autovariação... Acho que vale a pena repetir e sugerir, aqui, que exploremos as obras musicais como antropólogo Claude Lévi-Strauss propôs explorar os mitos: segundo ele, um mito é o “conjunto de todas as suas versões” (1955: 310). Ou: “não existe versão ‘verdadeira’ de que todas as demais seriam meras cópias ou ecos deformados. Todas as versões pertencem ao mito” (Lévi-Strauss 1955: 313). No primeiro livro que Lévi-Strauss escreveu sobre a mitologia ameríndia (*O cru e o cozido*, 1964), há uma frase que se tornou famosa: “os mitos se pensam *entre si*” (1964: 31). Não só um mito é o conjunto de suas versões, como essas versões se pensam entre si: as versões todas de um mito se referem mutuamente e, nesse passo, se constituem *significativamente*. Que vantagens teríamos se começássemos a explorar as obras musicais a partir desse dinamismo ontológico que Lévi-Strauss propôs para explorar os mitos?

Essa ideia implica não apenas uma maneira diferente de se pensar a obra, mas também um modo alternativo de se pensar as relações entre o compositor (autor) e o arranjador (interprete). Em primeiro lugar, a imagem de uma “obra como o conjunto de todas as suas versões” implica, de imediato, tomar o original como mais uma versão. O original é certamente o ponto de partida das outras versões: ele, o original, é uma versão forte, seminal, etc. Mas à medida que o original vai sendo lido e relido, e as versões vão se multiplicando, as diferenças entre elas vão se ampliando, e outras versões fortes, mais distantes da original, surgirão e inspirarão outra parcela significativa do montante das versões que compõem uma obra. A vida de uma obra canônica tende naturalmente a ser a história de sua multiplicação criativa (uma rede de versões que vai se ampliando a partir dos nós mais fortes e seminais dessa rede). Para frear este movimento de multiplicação que me parece natural a toda linguagem, é preciso construir um artifício, criar um aparato que limite e/ou circunscreva tal

movimento. Tratarei disto logo adiante. Por ora gostaria de destacar, rapidamente, como a relação entre autor e interprete se transforma a partir dessa nova concepção da obra: se o original também é uma versão, então a atividade criativa e significativa que o autor empreende não difere da atividade criativa e significativa que o interprete realiza: são da mesma natureza e ordem – são todas versões e são todas originais (pois o autor é um interprete, e o interprete é um autor). Há versões mais fortes e/ou mais originais que outras? Sim! Como há autores-interpretres (ou interpretres-autores: tanto faz aqui!) mais fortes e/ou originais que outros. Haverá sempre uma diferença de grau, mas não haverá diferença de natureza do processo: trata-se sempre de processo de criação/ significação

### **A posse contra a propriedade**

Quando o conceito de propriedade é aplicado e naturalizado sobre uma obra, a dinâmica que esboçamos acima se inflete e se modifica completamente. Pra começar, a propriedade cria dois personagens fundamentalmente diferentes: o autor e o interprete. A obra passa a ser propriedade do autor e as versões passam a ser apropriações (dessa propriedade) realizadas pelos interpretres. Aqui não há versão original (pois o original não é uma versão), tampouco há interprete que seja, sem aspas, um autor da obra que ele interpreta. A inserção do conceito de propriedade modifica todo o jogo que expomos acima... Mas, então, que conceito organizava as dinâmicas alternativas que esboçamos acima? Me parece que o conceito, ali, é o de posse (contra a propriedade).

Propor tomar uma obra como propriedade (pública ou privada) da qual um interprete procura se apropriar, implica imaginar a apropriação como uma espécie de invasão a ameaçar um domínio que caberia respeitar e resguardar em sua integridade original. Nesta lógica, toda leitura e toda interpretação guardam o potencial ameaçador de uma invasão – mesmo quando a propriedade em questão se constitui para a leitura e para a interpretação, *i.e.*, em função da visitação pública (como é o caso das obras de arte). Há quem, imbuído dessa lógica, contra-argumente dizendo que não se trata de propor uma apropriação do que é do outro, mas de propor um diálogo com o proprietário e com a propriedade dele: escapa-se da imagem da apropriação (da ameaça da invasão) para cair em uma relação dialógica fundamentalmente *assimétrica*. Pois nos momentos em que este diálogo presenciar uma discordância (e a discordância é o cerne de qualquer diálogo: inevitável, desde sempre, ou, pelo menos, desde



os diálogos de Platão), a palavra do proprietário sempre terá mais força, sempre será a última – o que limita bastante o potencial de troca dessa relação que seria, por assim dizer, *dialógica ma non troppo...* Em lugar da noção de propriedade, e desse diálogo quase *allegro*, talvez pudéssemos tirar alguma lição da noção de posse e de possessão (dialógica). Eduardo Sterzi, professor de Literatura da Unicamp, tece a seguinte consideração sobre a relação entre posse e propriedade:

O autor, a rigor, escreve palavras que não são suas: a autoria, ao contrário do que sugere os chamados “direitos autorais”, não é uma forma de propriedade, mas um sistema oscilatório de tomadas de posse (ocupações) e retomadas de posse (despejos), de possessões e despossessões. Oswaldo Costa pressentiu algo do tipo quando, no quadro da Antropofagia, colocou “a posse contra a propriedade”. A irreparável defasagem entre significante e significado – que estrutura e percorre toda a linguagem, mas é explorada especialmente pelos escritores – nos diz exatamente desse tipo de experiência (Sterzi 2021: 228).

A posse e a propriedade são tomadas aqui como noções desiguais. A potencialidade da posse está no reconhecimento e exploração dessa “*irreparável* defasagem entre significante e significado”, constituinte de qualquer linguagem, que faz da construção de sentido um movimento aberto e perpétuo. A propriedade é o contrário disso: é a tentativa de despotencializar a posse, de fixar definitivamente um significante a um significado, freando o movimento de construção do sentido ao procurar monopolizá-lo. A posse é o movimento natural e irreparável da significação; enquanto a propriedade não passa de um artifício político que busca estabelecer posições desiguais diante da tarefa de construir sentidos – a propriedade é a produção de relações assimétricas de significação, direitos e poderes autorais, etc. Ao buscar fixar *um* sentido, a propriedade tenta interromper o movimento natural e irreparável da defasagem significante-significado que constitui qualquer linguagem.

Vale notar que ao manipular, para a criação de uma obra, um material que não lhe pertence (*i.e.*, a língua, pública, com sua *irreparável defasagem significante-significado*<sup>57</sup> – repito para insistir nessa ideia), o compositor não cria algo de natureza diferente do material público que ele precisou manipular. A obra tem a mesma natureza dos elementos que o constituem; o texto tem a mesma natureza das palavras que o compõem: trata-se, em qualquer nível do fenômeno, de um espaço dado para compartilhamento e construção de sentidos. O

<sup>57</sup> Na citação acima, Sterzi refere-se à “palavra”, mas poderíamos substituí-la por “sons” (notas, temperadas ou não, com suas intensidades, durações, alturas e timbres) sem prejuízo do argumento que aqui expomos.

arranjador que concebe sua tarefa a partir da posse dá-se um campo de ação criativa que o *arranjador-apropriador* não se dá. O jogo da posse leva à ocupação de uma obra aberta, em perpétuo movimento de autoconstituição, através da exploração e da multiplicação de suas virtualidades ontológicas imanentes; mas o jogo da propriedade leva o arranjador a adentrar um campo privado, que não lhe pertence: um campo em que obra e arranjador estão submetidos ao proprietário. O jogo de construção de sentido que Hermeto joga é o mesmo que decidi jogar aqui: o jogo da posse contra a propriedade.

Há mais uma razão para sugerirmos a posse contra a propriedade. Quem percorreu esta dissertação até aqui já percebeu como as questões metafísicas ligadas à performance são caras a este texto (e a este autor). Ninguém se surpreenderá, portanto, ao notar que propomos tomar a ideia de posse também a partir daquela de possessão, referente aos transe e às experiências anímicas de alteridade. Ao sugerir a leitura de um texto, a escuta de uma música ou o arranjo de uma peça musical como experiências de possessão estamos imaginando, num primeiro momento, experiências de menor intensidade mas de mesma natureza dos transe paradigmáticos que a leitora e o leitor devem ter em mente agora. Os argumentos que construímos e apresentamos ao longo desta dissertação sobre a abertura antropofágica ao outro, ou a respeito da diferença entre experimento e experiência (*sensu* Bondía 2002), nos ajudam a propor essa ideia de possessão. O cerne da proposta é apontar e lembrar a natureza circular que essas experiências de alteridade implicam: tomar posse de uma obra envolve, também, ser possuído por ela. O potencial dialógico da posse é menos limitado que a dialógica da propriedade. Na dialogia da posse, tanto o interprete quanto a obra se multiplicam, *i.e.*, se auto-diferenciam, envolvidos numa espécie de relação de “implicação recíproca” (Deleuze *apud* Viveiros de Castro 2007: 100) – “implicação recíproca” é outro nome para a experiência de alteridade que o movimento antropofágico torna possível. E se estamos a seguir uma boa pista, talvez devêssemos, neste mesmo passo, privilegiar e explorar os potenciais conceituais do termo performance sobre o termo interpretação. Apelar à interpretação é uma ótima maneira de chamar a atenção para a diversidade ontológica constituinte da obra (sua natureza de “multiplicidade”, *sensu* Deleuze & Guattari); mas se esta relação de constituição da multiplicidade da obra se faz por uma relação de posse dialógica, no sentido de implicação recíproca que esboçamos aqui, então essa interpretação que multiplica a obra seria, no fundo, uma espécie de *performance*. As artes cênicas, por exemplo, com sua tradição de estudos sobre as relações entre personagem e ator (como um afeta o outro, e vice-versa), conjuga a noção de interpretação à de performance – e entende,

dialogicamente, como a performance também performa o/a artista<sup>58</sup>. O jogo do arranjo como apropriação me parece estar mais ligado ao conceito de interpretação como ato de vestir o corpo de uma obra fechada (pelo compositor) com uma nova roupa – por outro lado, o jogo do arranjo como possessão me parece estar mais ligado ao conceito teatral de performance como ato de animar a obra com um novo corpo, e vice-versa.

### “Por diferentes caminhos”

Tomar a questão da construção de sentido de uma obra abordando-a, alternativamente, a partir da esfera da escuta (e da recepção) é algo que provoca uma mudança nas linhas de força que regem as relações entre compositor e interprete. A obra ganha independência em relação ao compositor que, nesta nova configuração, torna-se um interprete, ao mesmo tempo em que o interprete se torna um (re)compositor. Quando a obra é tomada como o conjunto de todas as suas versões, tanto a natureza da obra quanto a natureza dos personagens e seus papéis mudam. O jogo musical se faz sobre novo palco e sob novo enredo.

Na proposta que vamos apresentando em esboço, há um detalhe importante na citação em epígrafe de Peter Szendy que cabe aqui explorar. Se o arranjador é um ouvinte, ele é uma espécie particular de ouvinte: um ouvinte que assina e escreve sua escuta. Quer dizer: o arranjador, ao conjugar as figuras do compositor e do interprete, torna-se um protagonista desse jogo específico da multiplicação da obra em abertura. Como ouvinte que assina sua escuta, é o arranjador quem faz do interprete uma espécie de compositor – e vice-versa. Estas reflexões pessoais e abertas acerca do mote de Szendy, citado na epígrafe deste capítulo, me proporcionaram uma maneira de tentar traduzir, para o universo acadêmico, as concepções de arranjo que acredito serem a de Hermeto e, a partir dessas concepções, desenvolver os arranjos de “Bebê” e de “Chorinho pra ele”, elaborados no laboratório desta dissertação. Minha inspiração mais direta para a elaboração desses arranjos de violão solo se encontra no disco *Por diferentes caminhos* (1988), único disco solo, de piano solo, que Hermeto gravou<sup>59</sup>.

---

<sup>58</sup> A leitora e o leitor que se interessam pela interface entre teatro e música, e sobre o conceito de performance nessa interface, podem consultar os trabalhos do Prof. Mauro Rodrigues – em especial, sua tese, Rodrigues (2012), acessível em <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/JSSS-8Z8KFJ>

<sup>59</sup> Em certo sentido *Por diferentes caminhos* é o único disco solo de Hermeto, visto que em *Eu e eles* (1999), Hermeto, apesar de único instrumentista, toca e arranja uma série de instrumentos.

Em especial, inspirei-me na fala de Hermeto sobre seu arranjo da valsa “Rosa” (Pixinguinha)<sup>60</sup> registrada neste disco.

“Para tocar a Rosa é preciso *despetalar a Rosa*” – disse, certa feita, Hermeto<sup>61</sup>. Esse “despetalar”, que nos parece sintetizar poeticamente sua maneira de pensar o trabalho do arranjador e da arranjadora, se fez, neste arranjo, por meio do uso de uma série de recursos criativos: [a] o acréscimo de uma introdução e de um final originais; [b] uma série de rearrmonizações para as reexposições do tema; [c] uma interpretação basicamente *ad libitum* onde a sensação ternária da valsa, característica estruturante da composição, não se sustenta tão definidamente; [d] uso de uma variedade de modos de ornamentação e articulação da melodia; etc. O resultado final desse processo, a maneira como Hermeto se utilizou desses recursos para variar a organização dos elementos que constituem a valsa “Rosa” (Pixinguinha), nos remete às considerações expostas acima sobre a indissociabilidade entre atual e virtual a constituir a ontologia de qualquer obra musical: a versão de Hermeto faz outra Rosa desabrochar a partir daquela Rosa primeira.

Outro elemento que me foi inspirador neste disco é o fato dele ter sido gravado sem que as performances fossem pré-concebidas (ou, ao menos, completamente pré-concebidas). Isto é: os arranjos intuitivos, entre eles o “Rosa” de Pixinguinha, tomaram as formas da própria performance dada em estúdio. De fato, me parece que os arranjos de piano solo de Hermeto são marcados, não só neste disco, pela *linguagem do improviso*. Segundo Jovino Santos Neto, pianista que integrou por cerca de quinze anos a banda de Hermeto, este costumava dizer aos membros de seu grupo que “é necessário compor e escrever como se fosse improviso, e tocar improvisado como se fosse escrito” (Jovino Santo Neto *apud* Costa-Lima Neto 1999: 23). Tomar a estética do improviso como modelo ou linguagem de arranjo nos permite pensar por um ângulo especial as relações entre os arranjos que Hermeto compõe para piano solo e para seu Grupo – pois essa linguagem do improviso se manifesta diferentemente nos arranjos para piano solo quando comparados aos arranjos elaborados para um grupo de instrumentistas. Se a tarefa de arranjar para um grupo de instrumentistas coloca à disposição do arranjador mais possibilidades e mais recursos para a elaboração do trabalho, me parece que a tarefa de arranjar uma peça que o próprio arranjador pretende tocar num

---

<sup>60</sup> Conferir o arranjo e a performance de Hermeto, sobre “Rosa” (Pixinguinha), em: <https://youtu.be/JlduEe-PRdQ>

<sup>61</sup> Aparentemente, esta história (essa frase de Hermeto) é bem conhecida. A última vez que a ouvi foi com a Patrícia Palumbo, jornalista e apresentadora do Programa SESC Instrumental (SESC TV), em São Paulo, quando me apresentei neste projeto.

instrumento solo (como é o caso de Hermeto no disco “Por diferentes caminhos”) é, em si, mais aberta à interpretações renovadas e à modificações de última hora. Obviamente, tudo depende da concepção do arranjador, mas se ele toma o arranjo para um instrumento solo como um processo aberto, então todo ato de tocar seu arranjo pode trazer ideias novas – potencializando os *improvisos*, isto é, as decisões criativas tomadas no momento mesmo da performance. Ora, como imprimir esta linguagem do improviso em arranjos escritos para violão solo? Como *escrever como se fosse improviso*?

A principal decisão que tomei na elaboração dos arranjos para tentar imprimir essa linguagem do improviso foi propor, sempre que possível (*i.e.*, na medida de minha criatividade), soluções diferentes, pequenas variações que sejam, para cada reexposição de um mesmo trecho do tema – pensando-os, por assim dizer, *por diferentes caminhos*. Por essa razão as partituras de “Bebê” e “Chorinho pra ele” não possuem ritornelos: ainda que algumas ideias se repitam, procurei mesmo alcançar uma solução diferente para cada reexposição no intuito de imprimir aos arranjos não só essa linguagem do improviso, mas também, e sobretudo, a sensação de uma caminhada *nômade* (valor que trabalhei no Capítulo III desta dissertação a partir das concepções artísticas de Hermeto Pascoal).

Outra decisão que tomei foi elaborar os arranjos tomando como primeira referência a memória auditiva que eu tinha das peças em questão. Pouco recorri, nos casos de “Bebê” e “Chorinho pra ele”, às gravações originais ou às *lead sheet* que o Jovino Santos Neto (2001, 2006) editou, divulgou e comercializou. Para outros temas, menos conhecidos por mim, elaborei os arranjos com um olho mais próximo das partituras e um ouvido mais próximo das gravações, originais e outras – mas estes arranjos ainda não foram totalmente escritos e terminados: eles não chegaram a um grau de elaboração que eu almejo antes de anotá-los para divulgação acadêmica ou compartilhamento com o público<sup>62</sup>. De todo modo, a decisão de arranjar os temas a partir da referência primeira da memória auditiva justificava-se, para mim, pelo potencial diferenciante que eu acredito ser possível alcançar por meio deste tipo de procedimento. Me parece que toda memória deveria ser pensada indissociavelmente do esquecimento que lhe afeta (ou que ela gera). Não posso avançar muito neste tema, que tanto vem me interessando, por não possuir ainda bases sólidas para levantar e sustentar uma discussão acadêmica. Gostaria aqui apenas de sugerir que o caráter criativo e inventivo que

---

<sup>62</sup> Estou experimentando uma série de canções do Hermeto para o violão solo: “Montreux”, “O farol que nos guia”, “São Jorge”, “Menina Ilza”, “Suite Norte, Sul, Leste, Oeste”, “Haja coração”, etc. Como disse acima, quero elaborá-las melhor para registrá-las em partitura e comercializá-las. Penso também em gravar um disco com esses arranjos em uma oportunidade futura.

marca o ato da memória pode estar vinculado a esse esquecimento que lhe é indissociável. São as implicações criativas desse tipo de procedimento, enfim, que me parecem interessantes e coerentes com o conceito de arranjo que venho propondo aqui a partir, sobretudo, do trabalho de Hermeto. Através da memória, dessa espécie de variação pessoal da canção (elaborada historicamente em mim a partir do processamento da escuta criativa de muitas e muitas versões das canções), a escuta do arranjador poderá se apresentar com toda a força para a elaboração do arranjo da canção. Ainda que não possa defender o que estou propondo como uma conclusão geral, sinto, em meu laboratório, que as soluções mais *originais* (no sentido que eu trabalhei no Capítulo II) vieram da decisão de não buscar, como primeiro passo do arranjo, a referência das primeiras versões do compositor. A memória, sempre intuitiva e criativa, pode ser um bom caminho para a multiplicação das versões de uma obra.

Não farei aqui comentários sobre cada uma das soluções criativas que elaborei para os arranjos que vem a seguir. Com efeito, não saberia relatar com objetividade e precisão os *insights* que as geraram: elas emergiram de modo bastante intuitivo, frutos de um exercício aberto de imaginar e reimaginar a obra, aos poucos, para cada um de seus trechos. De modo geral, elas surgiam enquanto eu elaborava e adaptava ao violão as primeiras ideias e soluções aventadas: a partir dessas primeiras soluções, procurava variações (ou rupturas mais súbitas) para desenvolver o arranjo. Obviamente, nem todas as soluções nesse processo me eram convincentes. Diante dessas “soluções” que me incomodavam, nem sempre consegui avançar rapidamente. Muitas vezes empaquei na elaboração dos arranjos. Quando assim acontecia, eu passava para outros estudos, outros arranjos, outras canções. Esse distanciamento temporal das “soluções” pouco satisfatórias se mostrou bastante eficaz: quase sempre consegui imaginar soluções mais convincentes (ao menos para mim) ao retomar, depois de um tempo, aquelas “soluções” que não me satisfaziam.

Ainda assim, gostaria de chamar a atenção para alguns pontos. Ouvindo os arranjos retrospectivamente percebi, de modo geral, uma atenção com a exploração rítmica das canções. As mudanças e hibridações de gêneros (entre o baião e o maracatu em “Bebê”, por exemplo) associadas à mudanças de andamento, deslocamentos de figuras e aparecimento de ostinatos, entre outros recursos, fazem desses dois arranjos bons estudos rítmicos (pelo menos para mim).

Em “Chorinho pra ele” há também uma proposta geral de reelaboração da harmonia da canção, pronunciada já na introdução:

**Chorinho pra Ele**

Hermeto Pascoal

Choro ♩.75

Figura 1 - Introdução de "Chorinho pra ele" (Hermeto Pascoal) na *lead sheet* de Jovino Santos Neto (2001), pg. 23.  
As setas vermelhas foram acrescentadas por mim.

Como se pode ver na figura acima, a harmonia da introdução original foi composta basicamente como uma sequência de acordes maiores acrescidos de 7m e 9M – a cifra americana inclui a 7m no acorde quando somente a 9M é indicada – encadeados num ciclo de quintas justas (vide as setas vermelhas), formando uma sequência de acordes dominantes. No trecho acima há duas exceções desse movimento geral: a primeira está no compasso três, na passagem do **Db9** para o **C9**; a segunda está no compasso quatro, na passagem do **F9** para o **Db9**.

A rearmonização do trecho partiu da consideração da melodia, que é baseada nos arpejos das tríades de seus respectivos acordes. Como se pode perceber, o motivo melódico desenvolvido inclui a 9M (ou 2M) entre o arpejo das tríades. Assim, no primeiro compasso, por exemplo, para o acorde de **F9**, as notas da melodia são Fá (a fundamental do acorde), Sol (a segunda maior da escala), Lá (a terça maior) e Dó (a quinta justa) – ou seja, **F . G . A . C**, onde as notas em negrito formam a tríade do acorde maior e a nota sem negrito é a 2M da escala. Diante desse material, propus a seguinte rearmonização:

**Chorinho pra ele**  
(Hermeto Pascoal) Arr.: Rafael Pansica

$\text{♩} = 70$

F9/A      Bb9/D      Bb  
B      Eb  
E      Ab  
A

Figura 2 - Trecho de minha reharmonização, indicada pelas cifras em vermelho, para a introdução de "Chorinho pra ele" (Hermeto Pascoal).

Note-se primeiramente a inversão dos baixos, na cifra acima em vermelho, para os dois primeiros acordes. Na metade deste compasso proponho uma abordagem harmônica nova para a qual eu gostaria de chamar a atenção. A barra horizontal não indica, tal qual a barra diagonal, a inversão do baixo. Ao contrário, a barra horizontal indica, na cifra hermetiana (cf. Zwarg 2007), a sobreposição de tríades. Esse artifício foi utilizado em quatro momentos, obedecendo também o ciclo de quintas dominantes. Basicamente, nestes momentos, a harmonia passou a estar meio tom acima do arpejo do motivo melódico, construindo a impressão dessa sobreposição de tríades (técnica harmônica muito utilizada por Hermeto). As cordas soltas do violão ajudaram a execução desse artifício no último compasso do primeiro sistema: o arpejo de Eb (acrescido da 2M) passa a soar sobre uma tríade de E maior sem a quinta justa, tal qual o arpejo de Ab (acrescido da 2M) que também passa a soar sobre uma tríade de A maior sem a quinta justa.

Por fim, talvez valha a pena, nestes comentários mais gerais sobre meus dois arranjos, observar mais dois pontos:

[1] uma modificação deliberada de boa parte da melodia do interlúdio em "Chorinho pra ele" – uma adaptação para a minha mão, para suprir uma deficiência técnica que eu tenho (não consigo fazer esta sequência de fusas na velocidade e na precisão que eu gostaria, mas os intérpretes com mais habilidade podem substituir, se assim o quiserem, minha proposta pela execução da melodia original);



Figura 3 - Trecho do interlúdio, com melodia original, na *lead sheet* de Jovino Santos Neto (2001), pg. 24.

Figura 4 - Adaptação do mesmo trecho do interlúdio de "Chorinho pra ele" no arranjo que propus.

[2] fiz duas citações sutis na elaboração do arranjo de “Bebê”: uma citação harmônica (uma espécie de adaptação para o violão solo) do baixo pedal em Mi (sexta corda solta) junto do movimento de quintas paralelas ascendentes, que marca o famoso arranjo do Duo Assad para “Bebê”<sup>63</sup> (ver os compassos 73 à 78, no meu arranjo de “Bebê” no final dessa dissertação) – e uma citação de uma frase marcante e recorrente de “Pra Hermeto”, de Marco Pereira, já na introdução deste arranjo<sup>64</sup>:

<sup>63</sup> Link para acessar o famoso arranjo do Duo Assad para “Bebê” (Hermeto Pascoal): <https://youtu.be/bKTOjtUcmc0>.

<sup>64</sup> Link para acessar a peça “Pra Hermeto” do grande violonista Marco Pereira: <https://youtu.be/QjEchGpiuIE>

**Bebê**  
(Hermeto Pascoal)

arr. Rafael Pansica

Intro

Figura 5 - Recorte de meu arranjo para "Bebê" destacando, em vermelho, a citação da frase de Marco Pereira que aparece em diversos momentos de sua composição "Pra Hermeto".

## Fios soltos

O último capítulo de um trabalho acadêmico pode servir, às vezes, para tentar amarrar alguns fios soltos, tecidos e deixados ao longo do texto. Este era um pouco do intuito deste capítulo. Mas sinto que posso ter tecido outros fios soltos aqui, sem amarrar suficientemente bem aqueles que eu queria. Apesar de retomar e desenvolver no presente capítulo algumas das implicações possíveis sobre as considerações que fiz no Capítulo IV, anterior a este, acerca da ontologia da obra de arte (baseando-me no trabalho de Lévi-Strauss, Gabriel Tarde, etc), sinto que o tópico poderia ter sido melhor desenvolvido. Quero me dedicar a ele num futuro próximo. Digo o mesmo sobre algumas menções *en passant* que fiz no primeiro capítulo sobre *pesquisa artística*. A expressão vem ganhando um sentido mais específico nos estudos de performance musical, e um maior espaço no debate acadêmico da área. Gostaria de dar uma contribuição, também num futuro breve, sobre o modo como entendo a potencialidade desse tipo de pesquisa a partir das considerações aqui apontadas e iniciadas. De todo modo, a leitora e o leitor que conhecem o debate poderão ler esta pesquisa como uma espécie de pesquisa artística, tanto em suas proposições gerais (pois o adjetivo da expressão – *pesquisa artística* – designa, aqui, mais um método, *lato sensu*, do que um objeto de estudo) quanto no que aqui se propôs como etnografia (que eu não acredito ser exatamente uma autoetnografia, mas uma etnografia de uma experiência artística – incluindo aí estudos formativos, atividade criativa, performance intuitiva, etc).

Por fim, entre tantas outras lacunas, há uma, na sucinta revisão bibliográfica que apresentei no primeiro capítulo, que é digna de nota, por se tratar de uma pesquisa acadêmica sobre arranjo para violão solo que também apresenta arranjos escritos de canções de Hermeto Pascoal. Me refiro aqui ao trabalho intitulado *A elaboração de arranjos para violão solo utilizando recursos percussivos* (2020) de autoria de Amanda Carpenedo, que não está acessível para consulta no site da Universidade de Aveiro (Portugal). Mas eu tive a oportunidade de conversar com a autora, que pretende publicar em breve sua pesquisa. Segundo ela, sua dissertação tratou de investigar as possibilidades percussivas do instrumento como recursos para a elaboração de arranjos de violão solo. Para contextualizar essa investigação, ela realizou uma pesquisa e uma revisão da bibliografia dedicada a pensar arranjos para violão solo (passando por tópicos como tonalidade, textura e notação – entre outros) para fundamentar seu intuito de elaborar “arranjos menos intuitivos”, ou seja, arranjos mais conscientes, calcados em técnicas próprias ao instrumento e no acúmulo de conhecimento publicado sobre este tema. Infelizmente não aprofundei a conversa neste tópico, mas me pareceu muito interessante sua proposta: não apenas sua revisão bibliográfica e sua proposição de explorar recursos percussivos numa obra tomada como mais experimental (parece ser por esse motivo que ele escolheu a obra de Hermeto Pascoal para experimentar os recursos percussivos), mas sobretudo por seu enfoque cuidadoso ser contrário e, acredito, complementar ao meu (que me debrucei sobre a exploração da intuição como perspectiva criativa). Tenho muita vontade de ler a dissertação da Amanda, assim que for publicada: estou certo que vou aprender muito com a leitura e sugiro, à leitora e ao leitor que me leem agora, que pesquisem se o trabalho da Amanda já está publicado, para conferir suas considerações sobre a elaboração de arranjos para violão, sobre o uso dos recursos percussivos e os arranjos que ela elaborou para os temas do Hermeto.

### **Partituras: modos de usar**

Tudo o que foi sugerido e defendido ao longo desta dissertação não me permitiria levantar, para a leitura da partitura, o argumento da autoridade do compositor do arranjo contra liberdade criativa do/a interprete. Minha leitura de “Bebê” e “Chorinho pra ele” variou durante o laboratório e continua variando nas performances. Não apenas pela razão de que cada performance constitui um evento único, mas sobretudo porque ideias novas vão surgindo

com o tempo. Que os leitores criem leituras diferentes de um mesmo texto – ora potencializando sua proposta, ora desviando-se de sua proposta – é algo que não se pode nem se deveria, em minha opinião, querer evitar. A leitora e o leitor podem, se assim preferirem, ler as partituras que se seguem da mesma maneira que eu as faço: procurando entender a melhor maneira de expressar uma ideia; propondo mudanças que considere mais musicais para certos trechos; adaptando o texto às suas habilidades técnicas (para não sacrificar o corpo) sempre que assim lhe parecer necessário; descobrindo soluções mais elegantes (de dedilhado, digitação, e outras) para as passagens que o compositor do arranjo não conseguiu aventar; etc. No limite, os arranjos a seguir podem servir de mote para outros arranjos, diferentes, da mesma música – ou para composições novas, inéditas. Afinal, o jogo criativo do discurso artístico reconhece, convida, instiga e sugere, ao contrário do jogo criativo do discurso acadêmico, que as referências e as fontes inspiradoras permaneçam, em alguma medida, misteriosas. Com efeito, um dos trabalhos dos comentaristas e críticos de arte é, justamente, a pesquisa e o apontamento das possíveis fontes inspiradoras, *i.e.*, das referências não reveladas, nos quais os artistas – escritores, pintores, músicos, etc – *partiram* (em todos os sentidos da palavra). Sobre este ponto, vale a pena citar o que diz Oscar Calávia Sáez, escritor de romances premiados e antropólogo professor da Universidade Federal de Santa Catarina:

El juego de lenguaje de la literatura ya fue bien descrito em tiempos muy antiguos: la creación poética es inspirada. O sea, procede en lo esencial de una fuente indefinida: las musas, por usar un término muy desvaído. La imagen puede ser lastimosamente vieja pero guarda algo esencial: el literato no es obligatoriamente fabuloso o hermético; puede investigar, erigirse en portavoz de un colectivo o tratar en términos llanos de los asuntos más terrenos, pero no llegará a ser un creador si no consigue que en algún momento el lector pierda el rastro, y tropiece con algo que no sabe de donde procede. O sea, la creación poética necesita un mínimo de opacidad allá donde la ciencia no puede prescindir de un máximo de transparencia. Opacidad y no ficción, transparencia y no verdad: oponer la verdad de la ciencia y la ficción de la literatura es, además de trivial, falso. Los criterios de verdad en la ciencia son especializados y nunca definen sino verdades provisorias: la teoría de la relatividad será verdad sólo hasta que otra teoría la sustituya y la desmienta (Calavia Sáez 2011: 21-22)

De todo modo, aprendi com o Prof. Fernando Araujo que o detalhamento da escrita do arranjo também faz parte da elaboração do arranjo para violão solo: a escolha de fazer tal nota nesta corda (e não em outra), com este dedo (e não com outro) faz parte do arranjo. No caso

dos arranjos que se seguem, abertos a novas variações conforme os diferentes interpretes, a notação mais detalhada busca registrar um momento da elaboração contínua desses arranjos: uma foto a apontar o que se estava pensando naquele instante do processo criativo, sempre aberto, insisto, a releituras criativas. Para quem queira acompanhar a notação das partituras, seguem-se a descrição dos sinais utilizados que são típicos da notação para violão.

As pestanas são indicadas pelo símbolo **C**, seguidos do número da casa onde ela deve ser realizada. Utilizamos três tipos de pestanas: [i] *a pestana completa (C)*: da base à ponta do dedo pressionado de cinco a seis cordas; [ii] *a meia-pestana (C̣)*: realizada sem a base do dedo, ou melhor, com as falanges superiores do dedo indicador a pressionar simultaneamente de duas à quatro cordas; [iii] *a pestana bizagra (Cb)*: realizada apenas com a base do dedo que pressiona as cordas (geralmente as cordas um ou dois) sem que o restante do dedo, levantado, encoste e pressione as cordas. No trecho abaixo, selecionado do arranjo de “Chorinho pra ele” (Figura 6), há duas indicações de pestanas bizabras: a primeira no compasso 18, realizado na corda dois (número circulado), casa três; o segundo exemplo está no compasso 24, na corda um, casa nove<sup>65</sup>.

Os números que não acompanham as figuras das pestanas (**C**, **C̣**, **Cb**) não indicam as casas do braço do violão. Os números ao redor das notas podem indicar ou as cordas do violão (número dentro do círculo) ou os dedos que prendem as cordas sobre as casas no braço do violão. Assim, o número cinco dentro de um círculo no compasso 22, seguido de uma espécie de colchete na figura abaixo, está indicando que as notas (os baixos) Si bemol, Mi bemol e Lá bemol devem ser realizados na quinta corda do violão – enquanto os números não-circulados em torno das notas indicam os dedos que vão prender as cordas sobre as casas: dedo 1 = indicador; dedo 2 = médio; dedo 3 = anelar; dedo 4 = mindinho.

---

<sup>65</sup> Sobre a pestana bizagra ou “barra levantada”, ver Madeira & Sacarduelli (2013).

The image shows a musical score for guitar, measures 18 to 26. The notation includes various symbols for guitar technique:

- Measure 18:** A blue circle labeled 'Cb3' is above the first measure. A green circle labeled 'C3' is above the second measure. A red box containing the letters 'i m a a m i p' is above the third measure. A yellow arrow points to the first measure.
- Measure 21:** A yellow arrow points to the first measure. A black arrow points to the number '4' above the first measure. A black arrow points to the number '3' above the second measure. A black arrow points to the number '3' above the third measure. A black arrow points to the number '1' above the fourth measure. A yellow arrow points to the number '5' below the first measure. A black arrow points to the number '3' above the fifth measure. A black arrow points to the number '2' above the sixth measure. A black arrow points to the number '4' above the seventh measure. A black arrow points to the number '2' above the eighth measure. A black arrow points to the number '1' above the ninth measure. A black arrow points to the number '2' above the tenth measure. A black arrow points to the number '4' above the eleventh measure. A black arrow points to the number '2' above the twelfth measure. A black arrow points to the number '1' above the thirteenth measure. A black arrow points to the number '2' above the fourteenth measure. A black arrow points to the number '4' above the fifteenth measure. A black arrow points to the number '2' above the sixteenth measure. A black arrow points to the number '1' above the seventeenth measure. A black arrow points to the number '2' above the eighteenth measure. A black arrow points to the number '4' above the nineteenth measure. A black arrow points to the number '2' above the twentieth measure. A black arrow points to the number '1' above the twenty-first measure. A black arrow points to the number '2' above the twenty-second measure. A black arrow points to the number '4' above the twenty-third measure. A black arrow points to the number '2' above the twenty-fourth measure. A black arrow points to the number '1' above the twenty-fifth measure. A black arrow points to the number '2' above the twenty-sixth measure.
- Measure 24:** A black circle labeled 'Cb9' is above the first measure. A black circle labeled 'C9' is above the second measure. A black circle labeled 'C5' is above the third measure. A black circle labeled 'C4' is above the fourth measure. A yellow arrow points to the first measure.

Figura 6 - Trecho de "Chorinho pra ele", compassos 18 à 26, para explicar os símbolos da notação violonística. Os círculos indicam, todos, os símbolos das pestanas: azul indica uma pestana bizagra; o verde uma pestana completa; o rosa indica o símbolo para meia pestana. As setas amarelas apontam para números circulosados, ou seja, cordas. As setas pretas apontam exemplos de números em torno das notas, ou seja, dedos da mão esquerda. Por fim, o retângulo vermelho indica as letras, que são os símbolos dos dedos da mão direita (a dedilhar as cordas).

Para os dedos que dedilham as cordas sobre a boca do violão – para o destro, a mão direita; para o canhoto, a mão esquerda –, a indicação se faz por letras. Na figura acima, elas se encontram no compasso 20: *p* = polegar; *i* = indicador; *m* = médio; *a* = anelar.

\*

Outra contribuição da banca para esta versão revisada, final, foi a sugestão do acréscimo de um link com os arranjos de “Bebê” e “Chorinho pra ele”, tocados por mim, para auxiliar a leitura das partituras a quem estiver interessado em tocar os arranjos. O link é este: <https://www.youtube.com/watch?v=ZhFElhVR6Qc&list=PLXJ424rUJo42IThjma6PbH-up2gGwJuXE>

## 6. Referências Bibliográficas

ANDRADE, Oswald. “Manifesto Antropófago”. *Revista de Antropofagia*, Ano 1, N. 1, maio de 1928. Acessível em: <https://cdn.culturagenial.com/arquivos/manifesto-antropofago.pdf>

ARAÚJO COSTA, Fabiano. *Análise e realização de 4 lead sheets do Calendário do Som de Hermeto Pascoal segundo os conceitos harmônicos de Arnold Schoenberg*. Belo Horizonte: UFMG (Dissertação de Mestrado), 2006.

BONDÍA, Jorge Larossa. “Notas sobre a experiência e o saber da experiência”. *Revista Brasileira de Educação*, n.19, pp. 20-28, jan/fev/mar/abr 2002.

BORÉM, Fausto & ARAUJO, Fabiano. “Hermeto Pascoal: experiência de vida e a formação de sua linguagem harmônica”. *Per Musi*, n.22, pp. 22-43, 2010.

CALAVIA SÁEZ, Oscar. “En los mares del sur: literatura y etnografía”. *Revista de Occidente*, v. 359, pp. 15-32, 2011.

CAMPOS, Lucia Pompeu de Freitas. *Tudo isso junto de uma vez só: o choro, o forró e as bandas de pífano na música de Hermeto Pascoal*. Belo Horizonte: UFMG (Dissertação de Mestrado), 2006.

CANDIDO, Antonio. “O homem dos avessos”. In: *Tese e Antítese: ensaios*. São Paulo: T. A. Queiroz, [1964] 2002, pp. 121-139.

COSTA-LIMA NETO, Luiz. *A música experimental de Hermeto Pascoal e Grupo (1981-1993): concepção e linguagem*. Dissertação (Mestrado em Música). Centras de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1999.

\_\_\_\_\_. “Da casa da Tia Ciata à casa da família Hermeto Pascoal no bairro Jabour: tradição e pós-modernidade na vida e na música de um compositor experimental no Brasil”. *Música e Cultura*, Salvador, n.03, pp-01-33, 2008.

\_\_\_\_\_. “O calendário do som e a estética socialmusical inclusiva de Hermeto Pascoal”. *Revista USP*, São Paulo, n.82, pp. 164-188, jun-ago 2009.

\_\_\_\_\_. “O cantor Hermeto Pascoal: a voz como instrumento”. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.22, p.44-62, 2010.

\_\_\_\_\_. “O cantar natural de Hermeto Pascoal: compartilhando vozes e escutas por meio das gravações em disco - Parte I”. *Claves*, João Pessoa, v. 8, p. 55-74, 2015.

\_\_\_\_\_. “O cantar natural de Hermeto Pascoal: compartilhando vozes e escutas por meio das gravações em disco - Parte II”. *Claves*, João Pessoa, v. 10, p. 3-22, 2016.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Felix. *O que é a filosofia?* Trad. Bento Prado Jr. & Alberto Alonso Munoz. São Paulo: Ed.34, 1992.

\_\_\_\_\_. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia – vol 1*. Trad. Aurélio Guerra Neto & Célia Pinto Costa. São Paulo: Ed. 34, 1995

\_\_\_\_\_. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia – vol 4*. Trad. Sueli Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 1997a

\_\_\_\_\_. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia – vol 5*. Trad: Peter Pál Pelbart & Janice Caiafa. São Paulo: Ed. 34, 1997b

DELEUZE, Gilles & PARNET, Claire. *Diálogos*. Trad. Eloisa Araujo Ribeiro. São Paulo: Ed. Escuta, 1998, 184p.

FREUD, Sigmund. “O inconsciente”. In: *Escritos sobre a psicologia do inconsciente (1915-1920)*. Rio de Janeiro: Imago, 2006 [1915]. pp. 13-74. (Obras psicológicas de Sigmund Freud II).

GOLDMAN, Márcio. “O fim da antropologia”. *Novos Estudos – CEBRAP* [online], n.89, pp. 195-211, 2011.

KOPENAWA, Davi & ALBERT, Bruce. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. Trad. Beatriz Perrone Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

JARDIM, Gil. “O arranjo como estrutura e tecido do discurso musical”. *Revista USP*, São Paulo, n. 111, pp. 45-58, outubro/novembro/dezembro 2016.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. Trad. Tânia Pelegrini. Campinas: Ed. Papirus, 1989 [1962], p. 320.



\_\_\_\_\_. *O cru e o cozido – Mitológicas v.1*. Trad.: Beatriz Perrone Moisés, São Paulo: CosacNaify, 2004a [1964], p. 442.

\_\_\_\_\_. *Do mel às cinzas – Mitológicas v.2*. Trad.: Beatriz Perrone Moisés, São Paulo: CosacNaify, 2004b [1967], p. 500.

\_\_\_\_\_. *A origem do modo sobre a mesa – Mitológicas v.3*. Trad.: Beatriz Perrone Moisés, São Paulo: CosacNaify, 2006 [1968], p. 528.

\_\_\_\_\_. *O homem nu – Mitológicas v.4*. Trad.: Beatriz Perrone Moisés, São Paulo: CosacNaify, 2011 [1971], p. 752.

LINS, Álvaro. “Uma grande estreia” [1946]. In.: COUTINHO, Eduardo F. (org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1983 (Coleção Fortuna Crítica 6). pp. 237-242.

LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo GH*. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 2009 [1964].

\_\_\_\_\_. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Ed. Rocco [1984], versão online acessível em: <https://nessageografia.files.wordpress.com/2016/06/a-descoberta-do-mundo-clarice-lispector.pdf>

MADEIRA, Bruno & SCARDUELLI, Fabio. “Ampliação da técnica violonística de mão esquerda: um estudo sobre a pestana”. *PER MUSI – Revista Acadêmica de Música*, n.27, pp. 182-188, 2013.

MARTINI, Rafael. *O gesto do arranjador na música popular*. Belo Horizonte: UFMG/ Escola de Música (Dissertação de Mestrado), 2017.

NODARI, Alexandre & ALMEIDA AMARAL, Maria Carolina de. “A questão (indígena) do *Manifesto Antropófago*”. *Revista Direito e Práxis*, Rio de Janeiro, Vol. 9, N. 4, 2018, p. 2461-2502.

NODARI, Alexandre. “Transformar-se em nós-outros” (Entrevista de Alexandre Nodari à Ricardo Machado). *Revista IHU* [on-line], Edição 543, Out. de 2019, pp. 23-30.

PASCOAL, Hermeto. *Calendário do som*. São Paulo: Ed. SENAC (Instituto Cultural Itau), 2000.

\_\_\_\_\_. “Mr. Hermeto Paschoal (entrevista à Cicero Bottino)” [1972]. In.: *O Bondinho*. Miguel Jost & Sergio Cohn (Org). Rio de Janeiro: Beco do Azougue, pp. 155-162, 2008.

PEREIRA, Flavia Vieira. *As práticas de reelaboração musical*. São Paulo: USP/Escola de Comunicação e Artes (Tese de Doutorado), 2011.

PINO, Ramón Del. “Projeções em perspectiva: implicações da interação para a seção de improviso”. In.: XXVIII CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 2018, Manaus. Anais do Congresso, 2018, pp. 01-10.

PRANDINI, José Carlos. *Um estudo da improvisação na música de Hermeto Pascoal: transcrição e análise de solos improvisados*. Campinas: UNICAMP. (Dissertação de Mestrado), 1996.

RODRIGUES, Mauro. *Performance, corpo e ação na composição musical*. Belo Horizonte: UFMG/ Escola de Belas Artes (Tese de Doutorado), 2012.

ROSA, João Guimarães & LORENZ, Günter. “Diálogo com Guimarães Rosa” [1965]. In: COUTINHO, Eduardo F. (org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1983 (Coleção Fortuna Crítica 6). pp. 62-97. Acessível online em <http://www.elfikurten.com.br/2011/01/dialogo-com-guimaraes-rosa-entrevista.html>

ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. 19ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001 [1956].

SAFATLE, Vladimir. “Aquele que diz ‘não’: sobre um modo peculiar de falar de si”. In: FREUD, Sigmund. *A Negação* [1925]. Tradução de Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2014, 104 pp.

\_\_\_\_\_. “Crítica da autonomia: liberdade como heteronomia sem servidão”. *Discurso*, São Paulo, v. 49, n.2, pp. 21-41, 2019.

SANCHEZ, Leonardo Pellegrim. *Uma análise dos quartetos de saxofone de Carlos Malta: o Educador, o Compositor e o Instrumentista*. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

SANTOS NETO, Jovino. *Tudo é som (All is sound): the music of Hermeto Pascoal*. New York: Universal Edition, (Edition Number: UE 70045), 2001, p. 61.

SANTOS NETO, Jovino. *15 scores: compiled and prepared by Jovino Santos Neto (for educational use only in celebration of Hermeto's 70th birthday)*. 2006, p. 37. Acessível em: <https://pdfcoffee.com/hermeto-pascoal-compiled-and-prepared-by-jovino-santos-neto-pdf-free.html>

SILVA, Raphael Ferreira da. *Improvisação e interação na "Escola Jabour"*. Tese (Doutorando em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2016.

SILVA, Raphael Ferreira da & GIMENES, Marcelo. "Escola Jabour: Hermeto Pascoal e Grupo e suas ramificações". *Revista Vórtex*, Curitiba, v. 5, n.1, pp. 1-25, 2017.

STENGERS, Isabelle. "Reativar o animismo". Trad.: Jamille Pinheiro. *Caderno de Leituras*, Belo Horizonte, n.62, pp. 01-15, maio de 2017.

STERZI, Eduardo. "Uns índios (suas falas)". *Das Questões*, Vol.1, n.1, abril de 2021. p.210-233

SZTUTMAN, Renato. "Sobre Lévi-Strauss e Filosofias Indígenas – entrevista com Renato Sztutman". *Ponto Urbe* [online], São Paulo, n.16, pp. 01-13, 2015.

\_\_\_\_\_. "Reativar a feitiçaria e outras receitas de resistência – pensando com Isabelle Stengers". *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n.69, pp-338-360, abr. 2018.

TARDE, Gabriel. "Monadologia e Sociologia". In. *Monadologia e Sociologia – e outros ensaios*. Org.: Eduardo Viana Vargas. Trad.: Paulo Neves. São Paulo: CosacNaify, 2007, pp. 51-132.

\_\_\_\_\_. "A ação dos futuros fatos". In. *Monadologia e Sociologia – e outros ensaios*. Org.: Eduardo Viana Vargas. Trad.: Paulo Neves. São Paulo: CosacNaify, 2007, pp. 165-190.

\_\_\_\_\_. "Os possíveis". In. *Monadologia e Sociologia – e outros ensaios*. Org.: Eduardo Viana Vargas. Trad.: Paulo Neves. São Paulo: CosacNaify, 2007, pp. 191-234.

VARGAS, Eduardo Viana. "Gabriel Tarde e a diferença infinitesimal". In. *Monadologia e Sociologia – e outros ensaios*. Org.: Eduardo Viana Vargas. Trad.: Paulo Neves. São Paulo: CosacNaify, 2007, pp. 07-49.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. “O nativo relativo”. *Mana* 8(1): 113-148, 2002a.

\_\_\_\_\_. *A inconstância da alma selvagem – e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: CosacNaify, 2002b, 552p.

\_\_\_\_\_. *Entrevistas: Eduardo Viveiros de Castro (Coleção Encontros)*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008, p. 288.

\_\_\_\_\_. *Métaphysiques cannibales: lignes d’anthropologie post-structurale*. Trad.: Oiara Bonilla. Paris: Presses Universitaire de France, 2009. p. 203.

WAGNER, Roy. *A invenção da cultura*. Trad.: Marcela Coelho de Souza e Alexandre Morales. São Paulo: CosacNaify, 2010 [1973], p. 255.

ZOURABICHVILI, François. *O vocabulário de Deleuze*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004. 122p

ZWARG, Itiberê. *Oficinas de Música Universal ProArte*. Rio de Janeiro: Ed. ProArte, 2007..







4  
77

*i p* *a m i* *m i m a i* *i a m i i*

rall. =80

81

87

91

95

99

rall. -----

103



# Chorinho pra ele

(Hermeto Pascoal)

Arr.: Rafael Pansica

(Pro Douglas Lora)

*mais solto, mostrando  
bem a harmonia*

Musical notation for measures 1-3. Measure 1 starts with a treble clef, a 2/4 time signature, and a key signature of one flat (B-flat). The melody begins with a quarter rest, followed by a quarter note B-flat, a quarter note G, and a quarter note F. Measure 2 contains a triplet of eighth notes (G, A, B-flat) and a quarter note G. Measure 3 features a quarter note G, a quarter note F, and a quarter note E. Chord symbols Cb1, C1, and C3 are indicated above the staff. Fingerings are shown with numbers 0, 1, 2, 3, 4.

Musical notation for measures 4-5. Measure 4 contains a quarter note G, a quarter note F, and a quarter note E. Measure 5 features a quarter note D, a quarter note C, and a quarter note B. Chord symbols C9 and C8 are indicated above the staff. A *a tempo* marking is present. Fingerings are shown with numbers 0, 1, 2, 3, 4, 6.

Musical notation for measures 6-8. Measure 6 starts with a treble clef and a tempo marking of  $\text{♩} = 75$ . The melody begins with a quarter note G, a quarter note F, and a quarter note E. Measure 7 contains a quarter note D, a quarter note C, and a quarter note B. Measure 8 features a quarter note A, a quarter note G, and a quarter note F. Chord symbols C7 and Cb7 are indicated above the staff. Fingerings are shown with numbers 0, 1, 2, 3, 4.

Musical notation for measures 9-11. Measure 9 contains a quarter note G, a quarter note F, and a quarter note E. Measure 10 features a quarter note D, a quarter note C, and a quarter note B. Measure 11 has a quarter note A, a quarter note G, and a quarter note F. Chord symbols C5 and Cb5 are indicated above the staff. Fingerings are shown with numbers 0, 1, 2, 3, 4.

Musical notation for measures 12-14. Measure 12 contains a quarter note G, a quarter note F, and a quarter note E. Measure 13 features a quarter note D, a quarter note C, and a quarter note B. Measure 14 has a quarter note A, a quarter note G, and a quarter note F. Chord symbols C7, C8, and C8 are indicated above the staff. Fingerings are shown with numbers 0, 1, 2, 3, 4.

Musical notation for measures 15-17. Measure 15 contains a quarter note G, a quarter note F, and a quarter note E. Measure 16 features a quarter note D, a quarter note C, and a quarter note B. Measure 17 has a quarter note A, a quarter note G, and a quarter note F. Chord symbols C6, C6, and C5 are indicated above the staff. Fingerings are shown with numbers 0, 1, 2, 3, 4.

2  
18 **C3** ----- | **Cb3** ----- | *i m a a m i p*

21 **C1** ----- | **C6** ----- |

24 **Cb9** ----- | **C9** ----- | **C5** ----- | **C4** ----- |

27 **C2** ----- |

30 **C5** ----- | **C5** ----- | **Cb5** ----- |

33 **C7** ----- | **C8** ----- |

36  $C6$   $C3$   $C3$   $C3$  3

39  $C4$   $C2$

42  $C6$   $C1$   $C3$   $C6$   $C9$   $C8$

45  $C6$   $C6$  ③ ① ② ③ ① ②

48  $C6$   $C4$   $C1$  1 3 4 1 1 0 1 0

rall. . . . .

51  $C5$  6  $C11$  4 3 2 1 4 3

4  $\text{♩} = 50$

55

C<sub>1</sub> C<sub>2</sub>

accel.

molto accel.

59

C<sub>5</sub> C<sub>5</sub> C<sub>7</sub>

C<sub>b5</sub>

$\text{♩} = 85$

63

C<sub>6</sub> C<sub>3</sub> C<sub>3</sub>

67

C<sub>3</sub> C<sub>4</sub> C<sub>2</sub>

C<sub>b3</sub>

accel.

71

C<sub>1</sub> C<sub>6</sub>

*a a m i i m a m*

74

C<sub>1</sub> C<sub>9</sub> C<sub>6</sub> C<sub>1</sub>

*i m i m a a m i i m a m*