

A MÚSICA EXPERIMENTAL DE HERMETO PASCOAL E GRUPO (1981-1993): CONCEPÇÃO E LINGUAGEM

Luiz Costa Lima Neto

Nossa dissertação de mestrado pretende examinar a concepção e a linguagem do compositor, instrumentista e arranjador Hermeto Pascoal durante o período de 1981 a 1993, no qual Hermeto liderou e foi acompanhado por um mesmo grupo de músicos. Este grupo, um quinteto, era integrado por Itiberê Zwarg (baixo elétrico, tuba, bombardino e piano), Jovino Santos Neto (piano, flauta e flautim), Pernambuco (percussão), Carlos Malta (saxofones, flautas e flautim) e Márcio Bahia (bateria e percussão). Juntos, Hermeto e Grupo gravaram seis discos e apresentaram-se em shows e festivais no Brasil e no exterior.

As motivações que nos levaram a realizar este estudo foram primeiramente de ordem estética, a saber: a singular concepção musical de Hermeto e a excelente qualidade técnico-interpretativa deste compositor e do referido grupo de músicos. Trataremos o tema “A música experimental de Hermeto Pascoal e Grupo (1981-1993): concepção e linguagem” a partir de dados colhidos em entrevistas com o compositor e os integrantes do grupo, e ainda da análise do repertório composto e gravado neste período.

Duas perguntas, portanto, nos movem. A primeira, de ordem mais geral, diz respeito à concepção experimental de Hermeto: como ele elaborou tal concepção, seus traços mais importantes e quais as origens do experimentalismo na sua formação musical. A segunda pergunta se refere a como esta concepção foi transformada em linguagem musical pelo próprio Hermeto e pelo quinteto; em minha pesquisa tento responder esta segunda pergunta reconstituindo e analisando o processo que se inicia com a criação, passa pelos ensaios e finaliza com a gravação das peças no estúdio.

A definição de música experimental de que nos serviremos será baseada naquela apresentada por Paul Griffiths:

(...) costuma-se usar a palavra experimental para a música que se afasta significativamente das expectativas de estilo, forma ou gênero canonizados pela tradição - exceto a tradição experimental. Alguns compositores, sobretudo em fins da década de 60 e início da década de 70, quando a música experimental estava no auge, faziam uma útil distinção entre a vanguarda, que trabalhava dentro da tradição e dos canais aceitos de comunicação (casas de óperas, concertos orquestrais, universidades, empresas de radio-difusão, gravadoras) e os compositores experimentais, que preferiam trabalhar de outras formas. (...) Na verdade, o trabalho experimental foi muito mais uma característica da música americana e inglesa do que do continente europeu.¹

O conceito apresentado por Griffiths se revela adequado à concepção experimental de Hermeto, pois ele definitivamente possui um estilo experimental que se afasta da tradição e do convencional. A própria gênese do conceito de música experimental, tal como este é apresentado por Griffiths, também tem muito a ver com a trajetória de Hermeto. Seu surgimento como compositor (fato que se concretiza com o lançamento de seu primeiro disco solo em 1971) ocorreu paralelamente ao auge da música experimental e sintomaticamente nos Estados Unidos, onde Griffiths diz ter sido o palco principal da música experimental.

O meio que Hermeto escolheu para atuar não é o meio da vanguarda erudita e nem do popular. A tropicália, que é um exemplo de vanguarda na música brasileira popular, foi um movimento com o qual Hermeto compartilhava pouquíssimos elos de ligação. Hermeto teve, e tem, que construir um espaço próprio (o do experimentador autodidata) para a concretização de seu projeto artístico e comercial, até mesmo no campo da música instrumental em gêneros como choro, jazz etc.

Nesta pesquisa analisaremos o seguinte repertório: *Série de arco*, *De bandeja e tudo*, *Magimani sagei*, *Briguinta de músicos malucos no coreto*, *Cores* (LP Hermeto Pascoal e Grupo, gravadora Som da Gente, 1982), *Arapuã* (LP Lagoa da canoa, *Município de Arapiraca*, gravadora Som da Gente, 1984), *Suíte mundo grande* (LP *Só não toca quem não quer*, gravadora Som da Gente, 1987) e *Aula de natação* (CD *Festa dos deuses*, Polygram, 1992). Estudaremos estas peças a partir de seus aspectos estruturais (revelados pela análise das partituras e gravações), de seu processo de gênese e criação, assim como das diferentes nuances de interpretação (apreendidas através da transcrição e descrição das performances gravadas em disco).

¹ Griffiths, P., *Enciclopédia da música do século XX*, São Paulo: Martins Fontes, 1995, p. 150.

A MÚSICA EXPERIMENTAL DE HERMETO PASCOAL: PRIMEIRAS CONSIDERAÇÕES

A linguagem musical de Hermeto combina harmonias dissonantes a ritmos e melodias populares, muitos destes originários do nordeste brasileiro, região onde o compositor nasceu. A linguagem de Hermeto é no entanto multidirecional, contendo também elementos harmônicos, rítmicos e timbrísticos que são comuns à música erudita contemporânea, como poliacordes, polirritmias, aleatorismo, uso não convencional de instrumentos tradicionais e exploração de novas possibilidades tímbricas, através de um arsenal percussivo com fontes sonoras as mais diversas.

No início de nossa pesquisa imaginávamos a hipótese desta linguagem “anfíbia” de Hermeto ter se desenvolvido através de um contato estreito entre o universo popular e o erudito. Porém, com o início das entrevistas com o compositor e com os integrantes do grupo, esta hipótese foi contestada com veemência. Já em nossa primeira entrevista com o pianista Jovino, o qual acompanhou Hermeto por mais de quinze anos, nos causou surpresa sua informação sobre o pouco contato de Hermeto com a música erudita. O pianista nos sugeriu que procurássemos os embriões da concepção e da linguagem de Hermeto primeiro em sua infância em Lagoa da Canoa, município de Arapiraca, no distante sertão de Alagoas.

Segundo Jovino, a concepção harmônica de Hermeto baseia-se quase que totalmente em estruturas triádicas superpostas. Jovino levanta a possibilidade desta concepção ter se originado da sanfona de oito baixos (também chamada no nordeste de pé-de-bode), que foi o primeiro instrumento do compositor alagoano. A pé-de-bode possui dois sistemas de botões: o primeiro produz notas utilizadas na execução de melodias; e o segundo produz acordes - maiores, menores e dominantes - usados para o acompanhamento. Por não ser cromática, a sanfona de oito baixos não possui todos os tons, sendo por isso um instrumento bastante limitado. Jovino nos relata que na infância de Hermeto, este, impossibilitado de brincar sob o sol com as outras crianças por causa do albinismo, ia para o monturo (o ferro-velho) de seu avô ferreiro, e batendo nos diferentes pedaços de ferro ficava procurando notas fundamentais na sanfona, bem como os harmônicos que estas produziam. Jovino acredita que a partir desta experiência Hermeto desenvolveu uma linguagem harmônica própria baseada em tríades superpostas, gerando agrupamentos verticais de maior ou menor complexidade e tensão.

A superposição de estruturas triádicas não é uma invenção original de Hermeto, já que tanto a música erudita, através da politonalidade, como

também o jazz, já haviam se utilizado anteriormente deste procedimento. Porém, o caminho que Hermeto seguiu até a descoberta desta linguagem harmônica, bem como o uso que dela faz, são partes singulares de sua trajetória. No jazz, a utilização desta ferramenta harmônica encontra muitos limites relacionados às tensões embutidas nas escalas de acordes. As notas proibidas, assim consideradas por produzirem dissonâncias que descaracterizariam a harmonia, acabam por limitar consideravelmente o vocabulário harmônico. Já a música erudita fez da superposição de tríades um uso mais amplo, principalmente a partir de Stravinsky, e sua utilização foi decisiva para a posterior emancipação da dissonância. O famoso acorde de *Petrushka* é construído a partir da superposição de dois acordes perfeitos maiores, dó maior e fá sustenido maior, e nos *Augúrios primaveris* da *Sagração da primavera* o acorde de mi maior aparece sobreposto ao de mi bemol maior acrescido de sétima.

Se Stravinsky serve-se desta técnica prolongando um mesmo poliacorde durante vários compassos, Hermeto no entanto não o faz. Na música do compositor alagoano, esta técnica gera superposições de tríades que se modificam com frequência consideravelmente maior, quase tempo a tempo, o que bastaria para defini-la não como politonal, mas poliacordal. Estes dois conceitos diferem em suas concepções, como explica Persichetti:

A poliharmonia é raramente politonal. A politonalidade está presente somente quando as unidades acordais que conformam a estrutura se aderem a centros tonais separados. Os poliacordes não politonais são consideravelmente mais flexíveis e versáteis; as áreas harmônicas das ambas unidades acordais variam muito freqüentemente.²

Outro aspecto característico da concepção e linguagem musical de Hermeto é a importância que a improvisação tem para o compositor alagoano. Sua postura é francamente favorável à esfera do sensível, como confirmam suas próprias palavras: “música não é teoria. Teoria é uma escrita. Música não é para entender, é para sentir, como é que você vai explicar o vento?”³ Como os professores de música não tinham paciência para ensinar um garoto albino com muitas dificuldades em ler música, Hermeto elaborou sua linguagem independentemente da tradição erudita, enfatizando a intuição sobre o conhecimento, e a prática sobre a teoria.

² Persichetti, V., *Armonia del siglo XX*, Madrid: Real Musical, 1985, p. 138.

³ Pascoal, H., Entrevista in *Backstage - Audio / Música / Instrumentos*, ano IV nº 39 (fevereiro de 1998).

A concepção sonora de Hermeto parece responder afirmativamente à pergunta lançada por Carole Gubernikoff, sobre se não haveríamos perdido algo ao confinarmos e condicionarmos nossa percepção aos domínios da escrita.⁴ Desconfiando de uma certa pretensão etnocêntrica ocidental, que considera a tradição culta ocidental superior a culturas musicais orais, Carole insinua uma pergunta que Hermeto responde de maneira ferozmente bem-humorada: “quem não improvisa neste mundo, no outro será improvisado.”⁵ Pois para Hermeto, a improvisação será o alfa e o ômega de todo o seu processo de criação, antecedendo e sucedendo a escrita musical, a qual nunca é tomada como ponto de partida.

A música de Hermeto demonstra também sua abertura para o reino dos sons não considerados tradicionalmente musicais (os sons *inarmônicos* e *ruidosos* encontrados no cotidiano e na natureza⁶), além de interessantes relações entre música e imagem. Hermeto, apesar de ter a visão muito prejudicada pelo albinismo, se expressa freqüentemente em termos visuais quando fala de sua música, e diz se inspirar para o fazer musical não só a partir de sons, mas também a partir de imagens.

ANÁLISE DE *SÉRIE DE ARCO*

O procedimento de relacionar música com imagens é exemplificado na obra *Série de arco*, cujo processo de composição merece aqui ser narrado. A irmã do pianista Jovino era ginasta olímpica, e tinha que executar um solo que consistia de uma série coreográfica com arco. De Jovino partiu a idéia de Hermeto compor a música para esta série de sua irmã ginasta. Os dois foram para o ginásio ver a coreografia, e Hermeto pediu que Jovino fosse cronometrando o tempo de cada seqüência de movimentos. Baseado na duração de cada seqüência dentro da série olímpica, Hermeto compôs para piano solo a primeira versão de *Série de arco*, peça-estudo que Jovino tocaria

⁴ Gubernikoff, C., “Escuta e eletroacústica: composição e análise” in *Debates* nº 1 (1998), pp. 28-35.

⁵ Pascoal, H., Entrevista a Luiz Carlos Saroldi, Rio de Janeiro: Rádio MEC, 1997.

⁶ Nos sons de espectro harmônico (a maioria dos instrumentos musicais no ocidente, com exceção de alguns instrumentos de percussão, tem este tipo de espectro) os harmônicos obedecem a uma relação de proporcionalidade, determinada pela multiplicação da freqüência fundamental por números inteiros. Por esta razão, nos sons harmônicos ouvimos a fundamental com altura bem definida. Os harmônicos fundem-se nela, limitando-se a modificar sua cor e seu timbre. Já nos sons inarmônicos, como os sons de sinos e de pedaços de ferro, os parciais que integram seu espectro sonoro não estão numa relação de proporcionalidade de números inteiros entre si. O efeito auditivo, no que diz respeito à clareza absoluta de identificação da freqüência fundamental, não é mais possível. Incrementando o fracionamento na multiplicação dos parciais sobre a fundamental, teremos o que se entende na acústica por ruído.

e gravaria para a coreografia de sua irmã. Os outros integrantes do grupo sugeriram ampliar a música em um arranjo para todos. A flauta foi o primeiro instrumento a ser acrescentado à parte de piano solo, seguido de outros sopros, harmônio, e finalmente baixo e bateria - a parte da bateria é totalmente escrita, procedimento não convencional a este instrumento. Na partitura que se encontra disponível são registrados somente as partes de piano e bateria; as partes de flauta, flautim, sax soprano e baixo estão extra-
viadas, e dependem por isso de transcrição da gravação.

Série de Arco é organizada numa estrutura ternária ABA'Codetta - onde A' é uma reexposição ligeiramente variada de A - com instrumentação distinta entre as seções, como demonstra a tabela a seguir:

seções	A	B	A'	CODETTA
minutagem	---- 1.34 ----	---- 0.40 ----	---- 1.28 ----	---- 0.08 ----
faixa	0.00 - 1'34"	1'35" - 2'15"	2'16" - 3'44"	3'45" - 3'52"
instrumentação na gravação	piano, flauta, flautim, harmônio, percussão	piano, sax soprano harmônio, percussão, bateria, baixo,	piano, flauta, flautim, harmônio, percussão, bateria, baixo	tutti

Quando comparado à partitura, o resultado gravado de *Série de arco* apresenta diversas modificações em relação à instrumentação: a partir do quarto compasso a parte da flauta deixa de acompanhar em uníssono a melodia da parte do piano, adquirindo independência e uma linha melódica própria; o flautim é introduzido esporadicamente, dobrando a flauta uma 8^{va} acima; o sax soprano substitui a flauta na seção B (ponte); e baixo e bateria são incluídos na instrumentação da peça a partir da seção B, prosseguindo até o final.

Nenhuma das partituras individuais tem armadura de clave, a exemplo das outras músicas de Hermeto que analisaremos, o que indica um idioma harmônico não tonal. *Série de arco* exemplifica como Hermeto trabalha com poliacordes, pois eles estão presentes em quase toda a peça. Tal como prevê a definição de Persichetti, os poliacordes de *Série de arco* se modificam quase tempo a tempo, gerando um ambiente harmônico extremamente fluido e movediço, relacionado por sua vez às flutuações da própria coreografia olímpica. Analisando a versão para piano solo (exemplo musical⁷),

⁷ O exemplo musical aqui fornecido limita-se à seção A da estrutura ternária ABA'Codetta; as letras maiúsculas (A, B, C, D e E) que observamos neste manuscrito não se referem à estrutura ternária da peça, e sim à relação da música com as seqüências de movimentos da coreografia olímpica.

podemos notar tais freqüentes mudanças dos poliacordes já na seção A: no terceiro tempo do primeiro compasso, lá bemol (em desenho ostinato em 5^{as}: lá bemol, mi bemol, si bemol) na mão esquerda sobreposto a sol maior (com 2^a maior ajuntada) na mão direita do piano; logo a seguir, na segunda metade deste mesmo tempo, lá bemol na mão esquerda justaposto a dó maior (com 2^a menor ajuntada) na mão direita; no terceiro tempo do segundo compasso, sol menor na mão esquerda (sol, mi bemol, lá) justaposto a ré maior (com sexta acrescentada) na mão direita; e no primeiro tempo do terceiro compasso, mi bemol menor em primeira inversão na mão esquerda justaposto a fá menor (com sexta acrescentada) na mão direita. O compositor faz uso ainda de pedais ostinatos dissonantes na mão esquerda combinados a variadas tríades arpejadas em notas de valores curtos na mão direita (ver parte 'E' no exemplo musical e seção final da peça).

Na partitura manuscrita de Hermeto, as diferentes seções musicais são indicadas por letras maiúsculas (de 'A' até 'E') que denotam a sincronia entre os tempos musicais e os coreográficos. Esta correspondência entre sons e imagem em movimento faz surgir em *Série de arco* uma escrita rítmica que representa a agilidade, a fluidez e os constantes contrastes da coreografia olímpica. Assim se explica as mudanças tão freqüentes das figurações rítmicas: as unidade de tempo são subdivididas em 2, 3, 4, 6, 8, 12 e 16 partes, alternadamente, e às vezes, simultaneamente em estruturas polirrítmicas.

Além de relações entre imagem e som e de processos harmônico-rítmicos não convencionais presentes nesta peça, outros aspectos serão tratados nas demais obras de Hermeto a serem analisadas nesta pesquisa, como: a importância da improvisação no processo criador; as polirritmias e assimetrias inspiradas no ritmo da fala e dos animais; a pesquisa com timbres e ruídos; elementos da música nordestina e do jazz; a irreverência e o lúdico etc. Estes aspectos fazem parte de um rico conjunto de traços característicos e singulares que nos servirão para traçar o perfil da concepção e da linguagem musicais de Hermeto Pascoal.

Série de Arco - seção A