

PAULA DE QUEIROZ CARVALHO ZIMBRES

**GISMONTIPASCOAL:
A MÚSICA INSTRUMENTAL BRASILEIRA COMO RELEITURA PÓS-
MODERNA DO IDEAL MODERNISTA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Departamento de Música da Universidade de Brasília, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Música.

Área de concentração: Musicologia.

Orientador: Prof. Dr. Sérgio Nogueira Mendes

BRASÍLIA

2017

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

ZZ71g Zimbres, Paula
Gismontipascoal: a música instrumental brasileira como
releitura pós-moderna do ideal modernista / Paula Zimbres;
orientador Sérgio Nogueira Mendes. -- Brasília, 2017.
124 p.

Dissertação (Mestrado - Mestrado em Música) --
Universidade de Brasília, 2017.

1. Música Popular Brasileira. 2. Egberto Gismonti. 3.
Hermeto Pascoal. 4. Modernismo. I. Nogueira Mendes, Sérgio,
orient. II. Título.

PAULA DE QUEIROZ CARVALHO ZIMBRES

**GISMONTIPASCOAL:
A MÚSICA INSTRUMENTAL BRASILEIRA COMO RELEITURA PÓS-
MODERNA DO IDEAL MODERNISTA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Departamento de Música da Universidade de Brasília, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Música.

Área de concentração: Musicologia.

Orientador: Prof. Dr. Sérgio Nogueira Mendes

Banca examinadora

Orientador: Prof. Dr. Sérgio Nogueira Mendes
Universidade de Brasília

Convidado: Prof. Dr. Hugo Leonardo Ribeiro
Universidade de Brasília

Convidado: Prof. Dr. Clodomir Ferreira
Universidade de Brasília

Orientador: Prof. Dr. Flávio Santos Pereira
Universidade de Brasília

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, à minha família e rede de apoio – Cirilo, Camilo, Patrícia, Bárbara, Paulo, Iraci – pelo carinho e pelo suporte emocional e logístico sem os quais esse mergulho não teria sido possível. Como se diz, “it takes a village”.

Ao meu orientador Sérgio Nogueira Mendes, que acolheu com entusiasmo meu projeto de pesquisa; aos membros da banca, Hugo Leonardo Ribeiro e Clodomir Ferreira, pela disposição e pelo olhar atento; à professora Beatriz Magalhães Castro, pelos frutíferos debates que ajudaram a formular meu pensamento musicológico.

Aos tantos músicos, amigos queridos, que têm sido meus companheiros na jornada que gerou esses questionamentos.

Gismontipascoal:

A música instrumental brasileira como releitura pós-moderna do ideal modernista

RESUMO

Egberto Gismonti e Hermeto Pascoal são dois representantes da música instrumental brasileira cujas obras apresentam notáveis paralelos, a ponto de serem costumeiramente vistos como uma díade inseparável (a exemplo de Mozart/Beethoven, Mário de Andrade/Oswald de Andrade, Beatles/Rolling Stones), unidos tanto pelas compatibilidades entre suas linguagens quanto pelos contrastes entre suas personalidades e visões de mundo. Ambos são considerados fundadores de uma certa linhagem, dentro do gênero, que “problematiza a separação entre erudito e popular” (TRAVASSOS, 2000, p. 7) e que renegocia as questões cruciais enfrentadas pela cultura brasileira pelo menos desde o início do século XX.

A partir da proposta de Santuza Naves, de que a música popular urbana do século XX retomou e concretizou certos ideais lançados pelo movimento modernista, esta dissertação pretende investigar como os dois compositores lidam com o problema da “música nacional” conforme proposto por teóricos e pensadores modernistas (notadamente Mário de Andrade), porém de um ponto de vista caracteristicamente *pós-moderno*, no sentido proposto por autores como Andreas Huyssen: não um rompimento com o modernismo, mas sim um repensar de suas propostas em um contexto multicultural, em que as tradicionais fronteiras entre níveis culturais não podem mais ser vigiadas e em que a noção linear de progresso civilizatório “unanimista” ou universalizante é substituída por uma verdadeira polifonia identitária (onde não há *história*, mas *histórias*). Pretende-se, assim, identificar que imagem de país se reflete nessa música, e como ela negocia as tensões inerentes à cultura brasileira.

Palavras-chave: Música instrumental brasileira. Música popular. Egberto Gismonti. Hermeto Pascoal. Modernismo.

ABSTRACT

Egberto Gismonti and Hermeto Pascoal are two representatives of Brazilian instrumental music (or *Brazilian jazz*) whose works are remarkably parallel, to the extent that they are usually seen as an inseparable dyad (like Mozart/Beethoven, Mário de Andrade/Oswald de Andrade, Beatles/Rolling Stones), brought together both by the compatibility of their languages and by the contrasts between their personalities and world views. Both are considered the founders of a certain lineage, within the genre, that “problematizes the division between classical and popular” (TRAVASSOS, 2000, p. 7) and that renegotiates the crucial issues faced by Brazilian culture at least since the early 20th century.

Based upon the concepts of anthropologist Santuza Naves, who argues that Brazilian urban popular music of the 20th century reassessed and fulfilled certain of the ideals of the modernist movement, this dissertation aims at investigating how the two composers deal with the issue of “national music” as proposed by modernist scholars and thinkers (notably Mário de Andrade), but from a characteristically *post-modern* point of view, in the sense used by authors such as Andreas Huyssen: not a break with modernism, but rather a rethinking of its proposals within a multicultural context, in which the traditional boundaries between cultural levels can no longer be guarded and the linear notion of “unanimist” or universalizing civilizatory progress is replaced by a true polyphony of identities (where there are *histories* rather than *history*). Thus, we intend to identify what image of the country is reflected in this music, and how it negotiates the tensions inherent in Brazilian culture.

Keywords: Brazilian instrumental music. Popular music. Egberto Gismonti. Hermeto Pascoal. Modernism.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO 1: A MÚSICA INSTRUMENTAL BRASILEIRA E O IDEAL MODERNISTA....	17
1.1 O gênero música instrumental brasileira (MIB).....	19
1.1.1 Nomenclatura	20
1.1.2 Corporalidade e vocalidade	22
1.2 O ideal do Modernismo nacionalista e sua renegociação na pós-modernidade.....	28
1.2.1 Xenofobia ou cosmopolitismo?	29
1.2.2 “Música nacional”, o que seria isso afinal?	33
1.2.3 A música popular como concretização do ideal modernista.....	37
1.3 O pós-modernismo e a “nova sensibilidade”	40
1.4 O “desrecalque do popular”	45
CAPÍTULO 2: EGBERTO GISMONTI E HERMETO PASCOAL.....	49
2.1 As origens.....	55
2.1.1 Egberto e o Carmo.....	56
2.1.2 Hermeto e Lagoa da Canoa.....	59
2.2 A carreira	63
2.2.1 Do local ao nacional.....	64
Hermeto: das rádios ao Quarteto Novo	64
Egberto: a literatura e o Festival.....	66
2.2.2 Do nacional ao internacional.....	69
Egberto em Paris	69
Hermeto nos Estados Unidos	72
2.2.3 De volta ao nacional	75
Hermeto e o Jabour.....	75
Egberto e o Xingu.....	77
CAPÍTULO 3: RENEGOCIANDO O IDEAL MODERNISTA.....	83
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	113
REFERÊNCIAS	119

INTRODUÇÃO

Sempre que se fala da música instrumental brasileira, dois nomes são recorrentes e tendem a surgir no discurso simultaneamente, como se fossem uma entidade única, dotada de características paralelas e complementares: Egberto Gismonti e Hermeto Pascoal. Tendo surgido no cenário nacional e internacional praticamente ao mesmo tempo, as duas figuras representam formas peculiares de lidar, por um lado, com os materiais característicos da cultura popular brasileira e, por outro, com os influxos estrangeiros representados tanto pelo jazz e demais gêneros de música popular que chegaram ao Brasil ao longo do século XX por intermédio da indústria cultural multinacional quanto pela tradição letrada da música erudita europeia, seja em suas formas tradicionais ou em suas vertentes experimentais mais recentes.

De fato, a trajetória de ambos coincide com a reviravolta no meio cultural brasileiro representada pela ascensão da música popular urbana brasileira como linguagem artística, em contraste com o status meramente comercial e funcional a que as hierarquias culturais a relegavam na primeira metade do século. A identificação, pelos mais diversos autores, da Bossa Nova e do Tropicalismo como marcos na mudança de status da música popular não significa que não houvesse, antes, uma música popular urbana rica e elaborada, já capaz de lidar com materiais oriundos de diferentes níveis culturais; a mudança identificada por tais autores é menos técnica do que *discursiva*, e diz respeito à possibilidade de um artista ter direito à legitimidade cultural conferida pelos círculos da intelectualidade mesmo atuando no âmbito das linguagens populares. Para autores como Andreas Huyssen e Bernard Gendron, essa possibilidade coincide com a transição cultural identificada, no contexto do capitalismo tardio, com o advento da *pós-modernidade*, marcada pela descrença nas metanarrativas e pelo questionamento das fronteiras estabelecidas entre níveis culturais – erudito/folclórico/cultura de massa.

Egberto e Hermeto surgem nesse contexto com suas obras que problematizam os limites entre o erudito e o popular, entre o nacional e o estrangeiro, desenvolvendo uma linguagem instrumental caracteristicamente brasileira que dialoga intensamente com os meios jazzísticos internacionais, tornando-se referência fundamental para músicos das gerações posteriores interessados em participar do “concerto das nações” a partir da comunicabilidade transnacional representada pela linguagem de improvisação baseada no jazz, exercida, no

entanto, com uma inflexão marcadamente brasileira. Como um caso específico da “fricção de musicalidades” descrita por Acácio Piedade, tal desejo está relacionado também com o ideal modernista de desenvolver uma música nacional a partir da fusão entre elementos populares e métodos de elaboração eruditos visando convertê-la em “poesia de exportação”, nas palavras de Oswald de Andrade – ideal que, desmerecido no campo da composição erudita em função de suas inconsistências, parece no entanto ter sido retomado, redefinido e renegociado pelos artistas em questão, que atuam no âmbito da música instrumental brasileira popular.

Parto, nesta dissertação, da hipótese de que tais artistas, ao retomar um ideário semelhante, em alguns sentidos, àquele desenvolvido por Mário de Andrade no *Ensaio sobre a música brasileira* (1928), porém de um ponto de vista pós-moderno – em que a música popular passa a ser vista como possibilidade de linguagem e procedimento técnico, e não mais como mero repositório de matéria-prima a ser utilizado, escapando assim da armadilha em que caíram diversos compositores da escola nacionalista, em cujas obras os materiais populares são frequentemente reduzidos a meras citações sujeitas a uma ambientação que não os favorece mas sim os deforma –, foram capazes de concretizar, em termos renovados, o objetivo central da escola nacionalista: a criação de uma música de caráter nacional, não por meio de uma xenofobia excludente mas de uma polifonia includente, apta a ser recebida nos meios internacionais como a contribuição brasileira ao “concerto das nações”. Foram, nesse sentido, mais bem sucedidos do que muitos de seus antecessores no âmbito da música erudita.

Egberto Gismonti e Hermeto Pascoal foram pioneiros na transposição dessas questões estéticas, que, de acordo com a tese de Santuza Naves, já estavam sendo trabalhadas em outros ramos da música popular brasileira, para o campo da música popular *instrumental*, influenciando fortemente toda uma linhagem de músicos que os têm, de certa forma, como “pais fundadores”. Dois exemplos de músicos que trilham com enorme sucesso a senda aberta por eles são o bandolinista Hamilton de Holanda e o pianista André Mehmari, que, em duo, gravaram em 2010 um CD em tributo aos dois mestres intitulado *Gismontipascoal*¹ – de onde tomei emprestado o título da presente dissertação. O termo híbrido evidencia o quanto as

¹ “Hermeto Pascoal e Egberto Gismonti: dois pilares fundamentais da música brasileira moderna são a inspiração e motivação do novo encontro musical da premiada dupla Hamilton de Holanda & André Mehmari. Representantes legítimos e guardiões exemplares desta bela e longa tradição de músicos, o duo interpreta com rigor e espontaneidade as geniais composições dos mestres, numa formação minimalista, mas surpreendentemente colorida de piano e bandolim.” *Press release* do álbum *Gismontipascoal* disponível no site oficial de Hamilton de Holanda: <<http://www.hamiltondeholanda.com/pt/infos/duogismontipascoal>> Acesso em 16 ago. 2017.

figuras de Hermeto e Egberto se fundem, no imaginário coletivo, como dois aspectos de uma entidade siamesa, conectada tanto pela compatibilidade entre suas linguagens estéticas quanto pelos contrastes entre seus modos de ser, representando “personalidades-tipo” quase opostas: um Egberto sério, intelectualizado e bem articulado; e um Hermeto intuitivo, irreverente, extravagante ao ponto da comicidade e conhecido pelas excentricidades pessoais e musicais – contraste que nunca se apresenta como incompatibilidade, mas, pelo contrário, como complementaridade.

Pretendo discutir, portanto, a partir de um paralelo entre suas trajetórias e concepções estéticas, como cada um deles lida com as questões relacionadas à música nacional, ligadas ao ideário modernista, conforme acabo de descrever. No primeiro capítulo, discuto alguns conceitos básicos para a argumentação que se seguirá. Falo sobre o gênero “música instrumental brasileira” e aponto certas ambiguidades em sua definição e em seus conceitos estéticos que estão relacionadas às questões culturais mais amplas que pretendo abordar; discuto o movimento modernista e suas interpretações correntes, procurando esclarecer suas inconsistências e as razões porque ele foi desacreditado no campo da música erudita e, posteriormente, revisto e reabilitado no campo da música popular; trato do conceito de pós-modernismo conforme proposto por Andreas Huyssen, como uma renegociação dos ideais modernistas visando superar suas limitações por meio da adoção de um novo ponto de vista epistemológico e estético; e, a partir de uma análise do conto “Um homem célebre”, de Machado de Assis, discuto a relação entre erudito e popular como conflito básico da cultura brasileira, utilizando o conceito de “desrecalque do popular” proposto por José Miguel Wisnik.

No segundo capítulo faço um paralelo direto entre as trajetórias de Egberto Gismonti e Hermeto Pascoal, desde suas origens em pequenas comunidades características de determinados meios sociais brasileiros (para Hermeto, a zona rural de Arapiraca, Alagoas; para Egberto, as comunidades imigrantes da pequena cidade do Carmo, Rio de Janeiro) até sua entrada nos meios musicais profissionais do Brasil e suas experiências no exterior, seguidas do regresso ao Brasil onde se estabeleceram e firmaram seus sistemas musicais. Ao relatar suas vivências, procuro identificar seus pontos de vista acerca das questões culturais ou “linhas de força” (erudito-popular, nacional-cosmopolita) em torno das quais se dão os debates artísticos no Brasil do século XX, e como eles se refletem em suas escolhas e em seus processos criativos.

A partir dessas discussões, no terceiro capítulo procuro esclarecer em que sentidos acredito que a obra e a trajetória dos dois artistas pode ser identificada como uma renegociação do ideal modernista em termos pós-modernos. No caso de Egberto, a associação é plenamente consciente: veremos que o artista tem profundo conhecimento da obra de Mário de Andrade e que seu pensamento a respeito de sua própria música é fortemente influenciado pelas ideias do autor – mesmo reconhecendo seus equívocos e limitações, o que só vem reforçar a noção de uma releitura de tais ideais de um ponto de vista renovado. Quanto a Hermeto, sua concepção de uma “música universal” que está, no entanto, profundamente aterrada na musicalidade local – não por qualquer senso de obrigação, como no caso do abnegado compositor modernista, mas por um vínculo sincero e natural (o que podemos identificar como a “inconsciência nacional” almejada pelos modernistas) – e que, ao mesmo tempo, está aberta a incorporar quaisquer outras influências, posto que “ninguém consegue ensacar o som”, pode ser associada tanto ao ideal “Pau-Brasil” de uma poesia que é exportável por ser nacional quanto à “Antropofagia” como processo de assimilação brutal do estrangeiro, conectando-o aos ideais de Oswald de Andrade, mesmo que sua via de acesso a tais ideais seja intuitiva e não intelectual como a de Egberto (o que, aliás, também remete ao ideário anti-escolástico de Oswald). Ainda no terceiro capítulo, discuto a forma como os dois compositores tratam os materiais da música popular a partir de breves exemplos musicais, e investigo as abordagens adotadas por cada um visando compatibilizar linguagens e tradições diferentes, em um paralelo com os compositores norte-americanos associados à *Third Stream*, movimento que pretendia compatibilizar o jazz e a música erudita e que encontrou dificuldades semelhantes às do modernismo brasileiro.

Para além da trajetória dos dois artistas, no entanto, o presente estudo tem como objetivo mais amplo lançar luz sobre o contexto estético em que atuam os músicos brasileiros hoje, especialmente aqueles que se dedicam à música instrumental, procurando compreender quais são as questões culturais e estéticas que informam e influenciam seus processos criativos e qual seria o lugar dessa produção na cultura brasileira atual. Nesse sentido, o próximo passo dessa pesquisa poderia ser, por exemplo, investigar se e como os mesmos conceitos trabalhados aqui para Egberto e Hermeto são aplicáveis a outros dos músicos influenciados por eles: os já mencionados André Mehmari e Hamilton de Holanda, por exemplo, bem como o quinteto paulistano Vento em Madeira, que tem produzido um elaborado repertório de composições inspiradas na fusão entre as tradições brasileiras, o jazz e a música erudita; além dos muitos outros músicos e musicistas que vêm trilhando o caminho

da música instrumental brasileira e procurando explorar e expandir suas possibilidades. Não se trata aqui, ademais, de um objetivo puramente intelectual: o desejo de compreender o papel da música instrumental brasileira em nosso contexto cultural responde a uma necessidade pessoal relacionada à minha própria prática como artista, instrumentista e compositora, e nesse sentido, possivelmente interesse também a outros músicos que nutram reflexões semelhantes.

CAPÍTULO 1: A MÚSICA INSTRUMENTAL BRASILEIRA E O IDEAL MODERNISTA

Duas linhas de força tensionam o entendimento da música no Brasil e projetam-se nos livros que contam sua história: a alternância entre reprodução dos modelos europeus e descoberta de um caminho próprio, de um lado, e a dicotomia entre erudito e popular, de outro. Como uma espécie de corrente subterrânea que alimenta a consciência dos artistas, críticos e ouvintes, as linhas de força vêm à tona, regularmente, pelo menos desde o século XIX. Mobilizadas por dinâmicas culturais mais amplas, de que a música é parte, ou fermentadas no campo musical, com energia para vazar sobre outros domínios da cultura, elas se manifestaram de maneira dramática em alguns momentos da história. (TRAVASSOS, 2000, p. 7)

Em seu livro *Modernismo e música brasileira* (2000), Elizabeth Travassos discute como o projeto de renovação artística do Brasil promovido pelos pensadores que estiveram à frente da Semana de Arte Moderna de 1922 se refletiu no desenvolvimento da música brasileira ao longo do século XX. Segundo ela, o modernismo teve dois momentos: o primeiro, um momento combativo, de ruptura, decidido a romper com o “passadismo” nas artes representado pelas tendências românticas e parnasianas; o segundo, um momento construtivo, em que ganhou precedência a necessidade de atuar em prol da sociedade brasileira em um espírito coletivista e de ajudar a construir uma arte adequada aos novos tempos e à “nova raça” – a fase nacionalista, com seu foco na construção da identidade nacional. Nas palavras de Oswald de Andrade, no *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*, de 1924:

O trabalho da geração futurista foi ciclópico. Acertar o relógio império da literatura nacional.
Realizada essa etapa, o problema é outro. Ser regional e puro em sua época.
(ANDRADE, O., 1972, p. 9)

Assim, naquele momento, tornara-se urgente descobrir o que significava ser brasileiro, descobrir, afinal, que país era este; e para isso, ao invés de romper com o passado como no caso dos futuristas europeus (que lidavam não com uma cultura em construção mas, pelo contrário, com uma civilização em crise), era necessário redescobrir um passado oculto, um

“eu” reprimido, que só seria encontrado nas práticas tradicionais de um Brasil profundo, portador de um legado cultural que camadas de parnasianismo não mais nos permitiam ver.

A reabilitação da obra de Aleijadinho é exemplar desse processo. Desconsiderada como grotesca ao longo do século XIX, e abandonada ao desgaste do tempo, ela foi redescoberta pela trupe de modernistas (incluindo Mário, Oswald, Tarsila e o francês Blaise Cendrars) que partiu em excursão pelo interior de Minas Gerais na Semana Santa de 1924, na empreitada de “redescobrir o Brasil”. Apesar do sofrível estado de conservação, “a indiscutível qualidade desses trabalhos, mas principalmente sua distância dos modelos acadêmicos e italianizantes [...] deve ter parecido, aos olhos dos viajantes, o embrião de um projeto nacional para a cultura brasileira.” (CORTEZ, 2010, p. 32).

No momento brasileiro de 1924, a interpretação da arte de vanguarda européia passava, assim, curiosamente, pela recuperação da arte colonial brasileira e de seu exemplo máximo, o Aleijadinho. Aspectos da obra desse artista, tradicionalmente vistos como desastrosos – a fatura deformada, a ausência de perspectiva, a junção irregular das pernas nos troncos dos anjos –, passaram a ser valorizados sob a rubrica do primitivismo ou do expressionismo. (CORTEZ, 2010, p. 34)

No caso da música, esse ideal de “redescoberta” expressou-se nas controversas propostas de Mário de Andrade, que defendia que só ao se aproximar do folclore (o “populário”, como ele próprio chamava) os compositores eruditos poderiam passar a criar “música nacional” (embora sua postura fosse, na verdade, bem menos exclusivista do que se costuma acreditar, como veremos adiante).

O ideal nacionalista, no entanto, acabou por se deparar com limitações e inconsistências que bloquearam seu avanço. O nacionalismo foi destronado, no campo da composição erudita, pela linha de pensamento representada pelos movimentos *Música Viva* e *Música Nova*, e a questão da “identidade” permaneceu solta no ar como uma pergunta sem resposta, uma aporia com a qual a maior parte dos compositores evita se envolver, mas que volta e meia retorna para assombrar aqueles que se dedicam a pensar a música no Brasil. É a ponta solta do projeto modernista para a música brasileira.

Santuza Naves, porém, acredita que as questões que ficaram pendentes no projeto modernista ressurgiram, ao longo do século XX, no campo da música popular, com a diferença de que, se os modernistas atuavam vinculados a um projeto coletivo e consciente, os

músicos populares trabalhavam individualmente e sem um projeto estético claro² (NAVES, 1998, p. 15). Os sambistas dos anos 1920-30, por exemplo, com a irreverência, coloquialidade e despojamento com que tratavam de temas do cotidiano urbano (em contraste com o lirismo romântico derramado que antes predominava na música popular), podem ser considerados alinhados com a “estética da simplicidade” e com o anti-bacharelismo de poetas como Oswald de Andrade e Manuel Bandeira. O samba-exaltação dos anos 1940, por sua vez (cujo exemplo máximo é a *Aquarela do Brasil* de Ari Barroso), dialoga com a “estética da monumentalidade” característica da música erudita nacionalista de compositores como Villa-Lobos. E, principalmente, a partir dos anos 1950-60 (considerados por autores como Andreas Huyssen (1986) e Bernard Gendron (2002) o momento fundador da pós-modernidade), a Bossa Nova e o Tropicalismo subvertem os binômios erudito-popular e nacional-cosmopolita, de acordo com as propostas dos “dois Andrade” (Mário e Oswald), efetuando uma verdadeira revolução na cultura brasileira que elevará a música popular urbana a “foros de poesia altamente relevante” (WISNIK, 2007, p. 58).

É nesse contexto de subversão das hierarquias culturais e de assimilação antropofágica de influências vindas tanto de dentro (o rural) quanto de fora (o estrangeiro), nesse contexto de transição entre modernismo e pós-modernismo, que se consolida a música instrumental brasileira (MIB) como um gênero relativamente estável, que apresenta interfaces e diálogos com os *corpus* do choro, da canção da MPB, do jazz norte-americano e da música erudita. Cabem aqui, portanto, algumas definições.

1.1 O gênero música instrumental brasileira (MIB)

Como gênero que se cristaliza precisamente no alvorecer da pós-modernidade, a música instrumental brasileira está em posição privilegiada para renegociar os termos nos quais o modernismo discutiu a questão da música nacional. De fato, aqui os músicos tendem a adotar uma poliglossia musical que evidencia e coloca em pauta de forma exemplar os dilemas e tensões da cultura brasileira: o urbano e o rural, o escrito e o oral-aural, o africano e o europeu, o moderno e o tradicional, o nacional e o estrangeiro, o composto e o improvisado, o erudito e o popular:

² A Bossa Nova e o Tropicalismo são exceção a essa regra, por se apresentarem como movimentos propriamente ditos; isto, no entanto, é sintomático justamente da mudança cultural de que vou tratar aqui.

A MPIB pode ser entendida como uma expressão das relações não resolvidas da identidade nacional [...] [ela] possibilita acessar a mescla, o heterogêneo. Ela evidencia o resolvido e o não resolvido da sociedade brasileira, nela os vários estilos e gêneros são componentes iguais, nela se expõe a tensão entre tradicional e moderno, popular e erudito, brasileiro e estrangeiro, oral e escrito, harmonia e dissonância. Talvez porque tais categorias podem remeter ao seu antípoda, o erudito pode ser popular e vice-versa, o tradicional pode ser moderno e vice-versa [...] A MPIB como símbolo nacional apresenta justamente a noção de Brasil não único, de um Brasil contraditório e plural (CIRINO, 2005, p. 6-7).

1.1.1 Nomenclatura

Talvez como consequência dessa pluralidade, o próprio nome usado para se referir ao gênero contém uma série de contradições. Acácio Piedade escreve que “a natureza ambígua do termo *música instrumental* é sintomática da incerteza que cerca a dimensão deste campo musical e suas raízes históricas” (PIEADADE, 2003, p. 42). No exterior, o gênero é conhecido como *Brazilian jazz*; no entanto, como nota Piedade, embora o jazz seja componente crucial da mistura de musicalidades que resulta na música instrumental brasileira, não se trata de uma “adaptação nacional do jazz” (p. 41), e sim de um subgênero da música popular brasileira (MPB) que tem com o jazz uma relação ambivalente de atração e repulsa – o que Piedade chama de “fricção de musicalidades”:

a musicalidade do jazz [...] é simultaneamente valiosa e temerosa para a maior parte dos nativos brasileiros do jazz: ela [permite] demonstra[r] habilidade técnica e domínio da linguagem do jazz, o que simbolicamente é um passaporte para a comunicabilidade global, mas ao mesmo tempo aponta teleologicamente para a necessidade de dissolver o próprio *bebop* e expressar o que o distingue do jazz brasileiro, aquilo que está mais próximo de uma “raiz” da musicalidade brasileira e portanto é mais “autêntico”. Há uma contradição importante aqui, relacionada à já mencionada *narrativa modernista da autenticidade*. No entanto, juntamente com o desejo de evitar a contaminação do paradigma do bebop e de buscar uma expressão mais enraizada no Brasil, há uma *canibalização* absoluta da musicalidade do jazz, explícita no discurso dos nativos sobre seus mestres de jazz favoritos e no amplo uso de métodos de jazz para o aperfeiçoamento instrumental. (PIEADADE, 2003, p. 53; ênfases da autora)³

³ “[...] jazz musicality [...] is simultaneously both valuable and fearsome for most Brazilian jazz natives: it demonstrates technical know-how and mastery of the jazz language, which symbolically is a passport to global communicability, but at the same time it teleologically points to the need for dissolving bebop itself and expressing what distinguishes it from Brazilian jazz, that which is nearer to a “root” of Brazilian musicality, therefore more “authentic.” There is an important contradiction here, which refers to the already mentioned modernist narrative of authenticity. However, along with the drive to avoid contamination from the bebop

O trecho evidencia o quanto os dilemas enfrentados pelos praticantes da música instrumental brasileira – o “ser ou não ser” do jazzista brasileiro – estão diretamente ligados às questões colocadas pelos modernistas: o problema da *autenticidade*, de acordo com a narrativa que sugere que o valor de uma determinada expressão da cultura popular é diretamente proporcional à ausência de “contaminações” e influxos de outras culturas, e nesse sentido a autenticidade e a mediação tecnológica/comercial seriam incompatíveis (PIEADADE, 2003, p. 44); e a “canibalização” como possível caminho para resolver esse problema, de acordo com a metáfora de Oswald de Andrade, para quem o ritual ameríndio da “antropofagia” teria seu paralelo, na cultura das sociedades periféricas, na atitude de digerir, a partir de seu próprio centro, as influências culturais da metrópole, “que passa[m] de modelo a insumo.” (BARBEITAS; MARTINS, 2017, p. 133). Além disso, a busca por um “passaporte para a comunicabilidade global”, representado aqui pela linguagem do *bebop*, remete ao desejo, manifesto pelos modernistas, de tornar a produção cultural brasileira apta a adentrar o “concerto das nações”. São justamente as questões de que pretendemos tratar ao longo deste estudo.

O termo *instrumental* também tem suas ambiguidades. Em princípio, ele se refere, obviamente, à música realizada exclusivamente com instrumentos. Entretanto, não estão incluídas neste conjunto nem a música instrumental pertencente à tradição erudita, nem, normalmente, formas mais antigas como o choro – que, de forma semelhante ao jazz, faz parte do *melting pot* da MIB e é visto como seu “ancestral”, mas que em sua versão “pura” se mantém como um gênero distinto (PIEADADE, 2003, p. 43-44). É curioso notar, aqui, que os praticantes atuais do choro costumam identificar uma rixa entre a escola de choro de Brasília e a do Rio de Janeiro. A escola carioca, como guardiã de uma tradição, tende a zelar pela “autenticidade” do estilo e recusar as experimentações e influências externas que a escola de Brasília, de sua parte, aceita e incorpora tranquilamente. Nesse sentido, o choro brasiliense está, em muitos sentidos, mais ligado ao gênero *música instrumental brasileira* do que o carioca, que se mantém fiel a uma estética da tradição, da “nostalgia”, da “época de ouro”, e assim busca se manter coeso enquanto gênero⁴.

paradigm and to seek an expression that is more rooted in Brazil, there is an absolute cannibalization of the jazz musicality, explicit in the natives’ discourse about their favorite jazz masters and the wide use of jazz methods for instrumental improvement.” Todas as traduções de citações nesta dissertação foram feitas pela própria autora.

⁴ Tais disputas me foram narradas principalmente pelo cavaquinista brasiliense Léo Benon, em conversas pessoais.

Por outro lado, para completar a ambiguidade, há músicos do universo da MIB que usam, sim, não apenas a *voz como instrumento*, mas até mesmo letras, canções, sem que isso afete sua posição no gênero “música instrumental”. Como exemplos, podemos citar o próprio Egberto Gismonti, Toninho Horta, João Donato e Chico Pinheiro – todos autores de canções que têm, no entanto, a peculiaridade de funcionarem igualmente bem quando tocadas em versão instrumental, o que não é o caso de muitas canções do universo da MPB cujo valor reside em grande parte nos recursos poéticos das letras, e que tendem a se tornar menos interessantes sem a voz, como boa parte da obra de Gilberto Gil, Caetano Veloso e Chico Buarque. (Isso não é nenhum demérito, obviamente; é apenas uma característica que não se coaduna com os valores e a prática do gênero em questão). A relação da música instrumental brasileira com aquela parte do repertório cancionero que tem suficiente vigor melódico e harmônico para servir à improvisação e à interpretação instrumental pode representar mais um paralelo com o jazz norte-americano, onde grande parte do repertório *standard* é composto de canções comerciais da Broadway, de Hollywood e de Tin Pan Alley, usadas como arcabouço para a improvisação. Nesse sentido, o rótulo “jazz brasileiro” resolveria a ambiguidade em relação à inclusão ou não de canções (já que, também no caso da música instrumental brasileira, composições de determinados autores da MPB como Tom Jobim, Edu Lobo ou Milton Nascimento são tratadas como *standards*); no entanto, usá-lo perpetuaria o mal-entendido citado acima, de limitar o gênero a uma “versão brasileira” do original norte-americano. Para resolver a ambiguidade quanto ao pertencimento da música instrumental erudita, alguns autores (como Cirino, 2005) usam *música popular instrumental brasileira* (MPIB), o que não dá conta do fato de que subverter a dicotomia erudito-popular é justamente uma das características marcantes do gênero. Ou seja, não há opção ideal.

Sendo assim, adotamos *música instrumental brasileira* por ser o termo mais usual, fazendo aqui as ressalvas quanto a suas imprecisões.

1.1.2 Corporalidade e vocalidade

De toda forma, a opção pelo termo “instrumental” traz consigo considerações estéticas que nos remetem às questões de que estamos tratando. Para ilustrar, vejamos um trecho de Mário de Andrade a respeito de Ernesto Nazareth:

Em geral as composições dansantes (sic) baseiam a sua vulgarização no imitarem o coro orquístico popular. As dansas do povo são na sua maioria

infinita dansas cantadas. De primeiro sempre foi assim, e os instrumentistas-virtuosos da Renascença, quando transplantaram as gigas, as alemandas, as sarabandas, do canto para o instrumento, tiveram que fazer todo um trabalho de adaptação criadora. Esta adaptação consistiu em tirar das dansas cantadas a essência cancionista delas e dar-lhes caráter instrumental. Substituíram o tema estrófico pelo motivo melódico, a frase oral pela célula rítmica [...] Pois Ernesto Nazaré se afasta dessa feição geral dos compositores coreográficos, por ter uma ausência quase sistemática de vocalidade nos tangos dele. É o motivo, é a célula melódica ou só rítmica que lhe servem de base pras construções. (ANDRADE, M., 2013, p. 89-90)

Segundo Mário de Andrade, portanto, o que distingue a música de Ernesto Nazareth do restante da produção “popularesca” associada às massas urbanas da época é o fato de ser propriamente *instrumental*, antivocal. Como consequência, ela tende também a ser *anticoreográfica*, não favorecendo a dança, assim como uma *allemande* ou uma giga de Bach ou o jazz pós-*bebop* – todas elas músicas derivadas de danças, que no entanto se afastaram deliberadamente dessa função.

De fato, Ernesto Nazareth tem posição exemplar nos debates sobre a música nacional e a relação entre erudito e popular na cultura brasileira. “Pianeiro” da sala de espera do cinema Odeon, compositor de mais de 200 peças entre polcas, tangos, valsas e outros, Nazareth passou a vida dividido entre o sucesso como compositor popular e o desejo de ser aceito nos meios “cultos,” de conseguir adentrar o panteão dos compositores eruditos de escola europeizante que então monopolizavam a legitimidade cultural. Embora louvado por Darius Milhaud durante sua estada no Brasil (1917-1918), para quem o francesismo dos compositores da elite brasileira era frustrante e que percebia muito mais vitalidade na riqueza rítmica de matriz popular de compositores como Nazareth e Marcelo Tupinambá (WISNIK, 1977, p. 44), e embora reconhecido por modernistas como o próprio Mário de Andrade, segundo quem “a obra de Ernesto Nazaré [...] é mais artística do que a gente imagina pelo destino que teve, e deveria de estar no repertório dos nossos recitalistas” (ANDRADE, M., 2013, p. 92), Nazareth nunca conseguiu se livrar da ambivalência em relação a sua própria posição no meio musical.

Alguns episódios de sua vida ilustram esse dilema. Quando, em 1920, Nazareth compõe a peça “de concerto” *Noturno*, ele a chama de Opus 1, como que desconsiderando a existência das mais de cem peças que já tinha publicadas. Em 1922, Luciano Gallet insere quatro peças suas no programa de um recital a ser apresentado na Escola Nacional de Música, provocando um tumulto que teve que ser contido pela polícia. Além disso, é sintomática de

sua posição ambígua sua recusa em aceitar o rótulo de “maxixe” para suas peças, que preferia chamar de “tango brasileiro”, assim como sua relutância em permitir que suas músicas recebessem letras (o que fez por vontade própria uma única vez, em *Beija-Flor*) e em associar-se a manifestações populares de rua, como o carnaval ou as próprias rodas de chorões (TRAVASSOS, 2000; ALMEIDA, 1999; BLOES, 2006). Nisso ele contrastava fortemente com a outra “pianeira” de destaque, Chiquinha Gonzaga, que tinha, pelo contrário, uma postura desafiadora (possivelmente relacionada a sua posição social como mulher que subverteu os papéis convencionais de gênero); que se assumia “da lira”, da rua e do carnaval, e que “não se importava em nada com as críticas afirmando que a sua música era mesmo destinada ao povo” (BLOES, 2006, p. 74).

Nazareth não. Nazareth nutria o sonho de ser aceito nos círculos aristocráticos da música erudita, de ser reconhecido como compositor “sério”. Porém, muito pouco coreográfico para ser realmente popular, e muito próximo das formas e ambientes comerciais para ser realmente erudito, viveu constantemente “no limiar entre os dois mundos” (TRAVASSOS, 2000, p. 17), posição que o torna, em muitos sentidos, o grande precursor do gênero *música instrumental brasileira* conforme se desenvolveria na segunda metade do século XX. O verso de Haroldo de Campos, em seu poema *Circuladô de Fulô* (mais tarde musicado por Caetano Veloso) é significativo aqui:

mas para outros não existia aquela música não podia porque não podia
popular aquela música se não canta não é popular se não afina não tintina não
tarantina (CAMPOS, 2001).

Se essa música “não canta” e “não dança” ela não pode ser popular; mas tampouco é erudita, e então, que lugar ela ocupa? Se a música mais genuinamente “popular” é indissociável da poesia, da voz e da dança, então a música instrumental parece buscar, deliberadamente, se dissociar desse campo, pleiteando um valor simbólico mais restrito, ainda que não coincidente com o da música erudita. Assim, mesmo quando se usa a voz, ela aparece como mais um instrumento, em pé de igualdade com os outros; mesmo quando há letra, a forma de execução procura subverter a *Gestalt*⁵ que tende a destacar a “figura” da palavra em

⁵ O termo *Gestalt* (em alemão, “forma”) diz respeito a uma linha de pensamento na psicologia que trata da percepção humana e de como a mente tende a organizar os dados captados pelos sentidos de maneira a construir a interpretação mais simples, regular e completa possível, em busca de ordem e significado. Para isso, ela segue certos princípios, dentre os quais nos interessa especialmente aqui a “percepção figura-fundo”: diante de um quadro complexo, a mente seleciona certos aspectos, tidos como mais importantes, e os transforma em “figura”; todos os outros são relegados à condição de “fundo”, e ficam às margens da percepção. Ver BENT, 2001.

relação ao “fundo” instrumental, subvertendo sua prevalência hierárquica e criando panoramas mais complexos e cambiantes em que a performance (em geral, improvisatória) de cada instrumentista pode estar à frente a cada momento. Da mesma forma, ao evitar assumir um caráter coreográfico, distorcendo de várias formas a constância rítmica que é marca das danças populares, ela segue a tendência das danças renascentistas e do próprio jazz: embora derivados de ritmos dançantes, tais gêneros se tornam cada vez menos “dançáveis” à medida em que se sofisticam formalmente e ascendem socialmente. Ao recusar o status de mero entretenimento e pleitear o status de arte, o jazz (que no período do *swing* era a música de baile por excelência), assim como a música instrumental brasileira, precisou se afastar da dança.

Essa recusa da dimensão vocal e coreográfica da música (e, por extensão, de sua ligação mais clara e direta com o corporal e com o prazer [MIDDLETON, 1990]) parece ser reflexo da hierarquia de valores, vigente na sociedade ocidental, relacionada à dissociação entre mente e corpo e à concomitante valorização da primeira. Essa cisão aparece como pressuposto metafísico que justifica e baliza a hierarquização e a moralização de atividades humanas tão diversas quanto a ciência, a sexualidade e a própria música. Uma música é tão mais “respeitável” quanto mais distante do movimento corporal e mais afeita à fruição contemplativa por um intelecto ou espírito “puros”; e nesse sentido, a música popular, como a entendemos hoje, certamente sairia perdendo:

Supõe-se geralmente que a música popular se manteve especialmente próxima ao “corpo” – em comparação com a música erudita da aristocracia e da burguesia europeias – e que essa intimidade aumentou no século XX, especialmente desde o rock’n’roll⁶. A música popular, como a cultura popular em geral, é vista como voltada para o físico (mentalmente empobrecida): vulgar, espontânea, participativa, involuntária, visceral⁷. (MIDDLETON, 1990, p. 258)

⁶ No Brasil, os discursos moralizantes sobre a música e a dança dos escravos vêm desde os primórdios da colonização, e se mantêm hoje praticamente nos mesmos termos a respeito de manifestações populares como o funk carioca ou até o samba (pelo menos em suas vertentes ainda não “gentrificadas”). Curiosamente, o rock, que nas sociedades anglo-saxãs ocupa essa posição de maior corporalidade descrita por Middleton, na cultura popular brasileira é visto, por certos grupos, como contraponto mais “elevado” às formas locais vistas como “vulgares”.

⁷ “A widespread assumption has it that popular music has stayed especially close to ‘the body’ – compared to the art music of the European aristocracy and bourgeoisie – and that this intimacy has increased in the twentieth century, particularly since rock’n’roll. Popular music, like popular culture in general, is seen as physically oriented (mentally impoverished): vulgar, spontaneous, participative, involuntary, visceral”.

Tais suposições, no entanto, tendem a ter um corolário racista: a ideia de que a música europeia (como sua civilização) seria mais intelectual, mais espiritualizada, mais elevada e mais próxima do sublime, ao passo que a música e a cultura africanas (como todas as culturas supostamente “primitivas”) seriam mais sensoriais, mais corporais, mais telúricas, mais funcionais e mais vinculadas à vida material. É a *erotização* das culturas ditas primitivas, identificada por Michel de Certeau como ferramenta do discurso colonial que visa objetificar a experiência do *outro*, interpretada sempre a partir da subjetividade do *eu* (CERTEAU, 1982, p. 227). Mesmo quando se procura subverter a hierarquia e atribuir maior valor à dimensão corporal⁸ – o que me parece, em princípio, uma revisão importante –, tende a permanecer o essencialismo que identifica cada pólo dessa dicotomia com etnias específicas, em uma espécie de determinismo biológico, ao invés de reconhecer que tais parâmetros são construções que partem da interpretação que cada cultura desenvolve face à alteridade. Santuza Naves esclarece o raciocínio por trás dessa partilha de valores:

Há uma certa propensão, entre os musicólogos de viés modernista, como Mozart de Araújo, de estabelecer um critério funcional para definir as músicas folclórica, popular e erudita. Assim, a música é interessada - o que se aplica ao caso da folclórica e da popular - quando se vincula a determinados aspectos da vida cotidiana ou a rituais coletivos, como a canção de ninar, o canto de trabalho ou o de recreação, o ritmo marcial etc. Já a música desinteressada, ou erudita, feita para se ouvir, visa ao puro deleite, livre de qualquer critério de funcionalidade. Se a música interessada requer a participação do ouvinte, a erudita apenas supõe a edificação do mesmo. Vemos que esse tipo de distinção entre o popular e o erudito se constrói a partir da concepção de dois tipos de sociedade: uma holista, associada ao registro “primitivo”, e outra individualista, identificada com a ideia de civilização. A partir desse raciocínio, atribui-se uma concepção predominantemente intelectual à música erudita, enquanto a popular é vista como derivada de impulsos sensoriais (NAVES, 1998, p. 46)

É essa visão de mundo que se reflete também no modernismo adorniano, em sua diferenciação entre a audição “expressivo-dinâmica”, fundada no desenvolvimento musical discursivo, que domina o tempo e “transforma o heterogêneo recurso temporal em força do processo musical”, e a audição “rítmico-espacial”, que “obedece ao toque do tambor” e baseia-se na “articulação do tempo mediante subdivisões em quantidades iguais, que virtualmente invalidam o tempo e o espacializam” (ADORNO, 1974, p. 151). À primeira forma de audição ele associa a tradição intelectual alemã, e, muito especificamente, a forma

⁸ Supostamente representada, de acordo com o “mito das três raças” (WISNIK, 1977; ABREU e DANTAS, 2012), pelo elemento africano.

sonata; à segunda, a funcionalidade da música voltada para a dança, que abdica do desenvolvimento temporal em nome de uma “pseudomorfose do tempo musical com o espaço” (p. 149), de uma “mensurabilidade e computabilidade, em que não existe a dimensão da recordação” (p. 148) - uma recusa ao tempo subjetivo que Adorno identifica como regressiva, e que está presente, segundo ele, tanto no jazz quanto em Stravinsky, precisamente por serem, ambas, músicas feitas para a dança (danças sociais, no caso do ritmo norte-americano, e espetáculos de balé, no caso do compositor russo).

A dança impunha à composição, desde o princípio, certa subordinação, e a renúncia à autonomia. A verdadeira dança, ao contrário da música mais madura, é uma arte temporalmente estática, um girar em círculo, um movimento privado de progresso. (ADORNO, 1974, p. 150)

Assim, temos mais uma contradição no domínio da música instrumental brasileira: se por um lado, conforme pretendo demonstrar, ela aspira à *síntese* dos elementos conflitantes da cultura brasileira, colocando em diálogo elementos e processos derivados de diferentes campos, por outro ela parece ainda demonstrar uma certa “ansiedade de contaminação” (para usar o termo de Andreas Huyssen) que a faz buscar se distanciar, por meio de sua designação, das tradições populares vinculadas ao canto (cuja própria significação está na presença do *corpo cantante*, conforme a teoria do “grão da voz” proposta por Roland Barthes (1999, p. 179-189) e à dança (essa propulsora da libido, em que a música se faz músculo, osso, suor) – afastando-se assim do próprio corpo, e buscando um lugar mais próximo do intelecto ou do espírito puros que são o ideal da musicologia eurocêntrica. Esse afastamento nunca é consumado, no entanto. Fazendo jus ao projeto de síntese, a própria música instrumental brasileira vive contradizendo a si mesma, como notamos: ao incluir frequentemente o canto, mesmo se dizendo “instrumental”, e ao dar valor primordial, na performance, a um certo tipo de vitalidade rítmica que, se não é constante o suficiente para levar à dança, também não deixa de estar ligada a sensações corporais (o *swing* ou o *groove*), ela evidencia sua filiação e seu apego aos valores da música popular brasileira como campo maior. É o que atesta Marcos Arrais em relação a Hermeto Pascoal:

O gosto pelos gêneros brasileiros afasta a música de Hermeto, por mais moderna que seja enquanto composição, do diálogo com a música erudita contemporânea no que diz respeito à relação entre pulsação somática e ausência completa de pulso. É evidente, nas composições, a opção pelo pulso, tão próprio dos ritmos de dança. Mas se na tradição prevalece a regra da regularidade dos andamentos, Hermeto, conforme seu apetite pela mudança

incessante, provoca inúmeras formas de variação de andamentos, bem como inúmeras formas de organização dos acentos, variando as formas de compasso ou dispondo, na simultaneidade, de compassos distintos para cada instrumento, criando fortes polirritmias. (ARRAIS, 2006, p. 14)

1.2 O ideal do Modernismo nacionalista e sua renegociação na pós-modernidade

Eu creio que os modernistas da Semana de Arte Moderna não devemos servir de exemplo a ninguém. Mas podemos servir de lição. (ANDRADE, M., 1978, p. 255).

Vinte anos depois da Semana de Arte Moderna, quatorze depois de seu *Ensaio sobre a Música Brasileira* (1928), Mário de Andrade profere uma conferência em que se dedica a apontar as contribuições, mas também, em uma conclusão de tom melancólico, os erros e desvios de percurso do projeto modernista.

Nota que é impossível negar que o modernismo teve, sim, vitórias: se conquistamos “o direito permanente à pesquisa estética”, se a inteligência brasileira pode se considerar dotada de “um espírito atualizado, que pesquisava já irrestritamente radicado à sua entidade coletiva nacional. Não apenas acomodado à terra, mas gostosamente radicado em sua realidade” (ANDRADE, M., 1978, p. 243), isso se deveu crucialmente aos esforços dos artistas e pensadores que encararam a batalha pela renovação. No entanto, de seu ponto de vista em 1942, Mário se entristece de ver o quanto houve de iconoclastia gratuita, de bravata de jovens aristocratas, de falta de compromisso com as necessidades políticas dos tempos. Faltou, segundo ele, participação, interesse, proximidade com as multidões; sobrou individualismo, aristocracia, abstencionismo. Em consonância com seu crescente alinhamento, a partir da década de 1930, com os ideais socialistas, nota que “apesar da nossa atualidade, da nossa nacionalidade, da nossa universalidade, uma coisa não ajudamos verdadeiramente, duma coisa não participamos: o amilhoramento político-social do homem” (ANDRADE, M., 1978, p. 255).

Essa angústia parece tê-lo acompanhado até o fim da vida, em 1945, quando deixou inacabado o ambicioso *O Banquete* (ANDRADE, M., 1977), diálogo filosófico publicado em fragmentos em sua coluna no *Diário da Manhã* desde o ano anterior. Aqui, Mário expõe com amargura e urgência que, apesar de sua batalha de vida inteira pela renovação das artes

brasileiras, ele se percebia agora em um beco de onde não sabia sair. Na voz do personagem Janjão – o compositor –, afirma que, embora os modernistas tenham se proposto a ser “destruidores”, a atacar nas bases os valores burgueses na arte, eles na verdade não fizeram mais do que substituir os velhos cânones por outros, igualmente burgueses, igualmente servindo aos “donos da vida”.

Sua visão pessimista parece condizer com a percepção geral a respeito do movimento modernista, hoje, às vésperas de seu centenário, tido por muitos como um projeto fracassado. É o que acontece no campo da música. Em um primeiro momento, as exortações do *Ensaio* pela incorporação e reelaboração, em registro erudito, dos caracteres musicais do dito “populário” – o que hoje entendemos por música folclórica, rural, em oposição à música popular urbana – visando criar um verdadeiro senso de nacionalidade para “os artistas de uma raça indecisa” (ANDRADE, M., 1972), foram abraçadas com fervor pelos compositores do que seria a primeira escola nacionalista. Breve, porém, tal empreitada de “ruptura” se converteria num “classicismo”, incapaz de ultrapassar o estágio dos “empréstimos” folcloristas incorporados a estruturas romântico-tonais (KATER, 2000, p. 13-14; 29; 38)

Com a chegada ao Brasil do alemão H.J. Koellreuter em 1939, trazendo na bagagem a tradição austro-germânica e um espírito empreendedor sem igual, e logo com a agregação em torno dele do grupo de compositores e intérpretes que formariam o movimento *Música Viva* na década de 1940, o atonalismo e, mais tarde, a música eletroacústica viriam a se tornar ideologia dominante nos meios acadêmicos da composição musical. A música erudita da escola nacionalista, representada por compositores como Francisco Mignone, Heitor Villa-Lobos, Camargo Guarnieri e, posteriormente, César Guerra-Peixe, Edino Krieger e Claudio Santoro, passaria então a ser considerada ultrapassada e conservadora, digna do menosprezo dos “inventores” ligados às vanguardas. Seria motivo para acreditar, como mencionamos ao início, que o projeto de “música nacional” preconizado por Mário de fato fracassou. Mas será mesmo?

1.2.1 Xenofobia ou cosmopolitismo?

A obra de Mário de Andrade é tão preta de significados que sua influência pode ser detectada, de forma explícita ou indireta, no pensamento das figuras mais díspares. Porém, como nota Kater (2000, p. 93), Mário é múltiplo, e “veremos cada qual tomar dele o que mais lhe convém”. Alguns usam o *Ensaio* como justificativa para uma postura xenófoba de

exclusão de qualquer elemento estrangeiro (o que, em se tratando de uma cultura mestiça e fusional como a brasileira, é no mínimo complicado). Defendem uma música “autóctone”, “pura”, e acusam toda música que não segue seus ditames de produto do imperialismo (COSTA LIMA NETO, 2008).

Ora, basta ler o próprio *Ensaio* para ver que não é o caso. Ali Mário afirma que o artista

não deve cair num exclusivismo reacionário que é pelo menos inútil. ... É preconceito prejudicial repudiar como estrangeiro o documento não apresentando um grau objetivamente reconhecível de brasilidade ... Si a gente aceita como um brasileiro só o excessivo característico cai num *exotismo* que é exótico até para nós. O que faz a riqueza das principais escolas européias é justamente um caracter nacional incontestável mas na maioria dos casos indefinível porém. Todo o caracter excessivo e que por ser excessivo é objetivo e exterior em vez de psicológico, é perigoso. (ANDRADE, M., 1972).

No já mencionado artigo sobre Ernesto Nazareth sua posição fica ainda mais clara:

É evidente que não tenho tempo a perder para estar bancando o purista e o patriótico [...] Minha opinião é que o destino do homem fecundo não é defender os tesouros da raça, mas aumentá-los porém. (ANDRADE, M., 2013, p. 92)

É fato que, entre os modernistas, havia quem aderisse a esse nacionalismo pautado na recusa de tudo o que é estrangeiro. Não é o caso de Mário, porém; pelo contrário, no trecho abaixo ele critica essa postura argumentando que o importante não é “recusar” Portugal, mas sim não estar a todo tempo mensurando nossa própria cultura de acordo com a régua de Portugal (e, nesse sentido, rejeitar a influência da metrópole é, também, se pautar pela comparação com a cultura da metrópole, tanto quanto seria a adesão incondicional e irrefletida a ela).

Graça Aranha [...] tornou-se o exegeta desse nacionalismo conformista, com aquela frase detestável de não sermos “a câmara mortuária de Portugal”. Quem pensava nisso! Pelo contrário: o que ficou dito foi que não nos incomodava nada “coincidir” com Portugal, pois o importante era a desistência do confronto e das liberdades falsas. (ANDRADE, M., 1978, p. 244)

A partir desse mote, a vertente oposta, alinhada às vanguardas cosmopolitas, poderia encetar o argumento em favor do “universalismo”, reforçando que a música deve aspirar aos

mais altos padrões artísticos sem consideração por fronteiras. Um ideal que pode parecer bastante nobre, mas que não se sustenta frente à realidade da disparidade de poder simbólico entre a cultura europeia e as culturas periféricas (quer dizer, todas as outras), cuja validade precisa sempre ser atestada e interpretada por um olhar ocidental. Perrone nota que “o que se chamou de ‘universalismo’ não era isso de fato, mas [...] sobretudo, uma forma de nacionalismo particular, centrada na Europa” (PERRONE, 2010, p. 13). É isso que Joseph Kerman parece não perceber quando, ao contestar os etnomusicólogos em sua “exortação mais geral, de que os musicólogos renunciem às suas inclinações etnocêntricas”, alega que “os etnomusicólogos não dizem aos teóricos nativos de música indiana, aos tocadores de tambor Ewe do Congo ou aos cantores de *blues* dos bairros pobres das metrópoles que deixem de concentrar-se ou amar sua própria música”. (KERMAN, 1985, p. 233-234). Ocorre que ninguém diz ao musicólogo que deixe de amar a música erudita da tradição europeia, apenas que não interprete, avalie e julgue (em geral, com uma condenação) todas as outras músicas a partir do universo de valores pertinente a essa música, coisa que de fato se fez por muito tempo – e que nem os músicos indianos, nem os congolezes nem os cantores de *blues* têm reais possibilidades de fazer, simplesmente porque não são tomados como padrão de “universalidade” pelo discurso dominante. Porque não foram nunca a “régua” a partir da qual as outras culturas são medidas.

Assim, Mário de Andrade (entre outros modernistas, como Oswald de Andrade) entendiam que a questão a ser resolvida era a angústia cultural relacionada ao descompasso entre o lugar de fala do sul-americano e o do europeu; os projetos de um e de outro (a “música nacional”, no caso do Mário; a “poesia pau-brasil” e a “antropofagia”, no caso do Oswald) tinham como objetivo, portanto, não rejeitar a cultura ocidental, como já argumentamos, mas tomar posse de um ponto de vista que permitisse subverter a relação hierárquica entre colônia e metrópole.

Se a lógica colonial apresenta a colônia em constante perseguição à metrópole, a poesia pau-brasil muda o sentido dessa marcha: da civilização a um retorno consciente ao primitivo, já tecnizado. Pelo engenho poético de Oswald, o Novo Mundo é desidentificado com o atraso, e tornado ponto de chegada do homem que progride. (BARBEITAS; MARTINS, 2017, p. 155)

Para estabelecer um diálogo “de igual para igual”, portanto, era necessário ter clareza sobre quem éramos e o que tínhamos a dizer. A cultura das Américas estava em plena “fase de construção”; eram “países em que a cultura aparece de emprestado”, onde a identidade nacional não era um dado, mas tinha sim que ser construída ativa e voluntariamente. Nessas

circunstâncias, “o critério atual de Música Brasileira deve ser [...] um critério de combate”.

Assim,

Si um artista brasileiro sente em si a força do gênio, que nem Beethoven e Dante sentiram, está claro que deve fazer música nacional. Porque como gênio saberá *fatalmente* encontrar os elementos essenciais da nacionalidade (Rameau Weber Wagner Mussorgsky). Terá pois um valor social enorme. Sem perder em nada o valor artístico porque não tem gênio por mais nacional (Rabelais Goya Whitman Ocussai) que não seja do patrimônio universal. E si o artista faz parte dos 99 por cento dos artistas e reconhece que não é gênio, então é que deve mesmo de fazer arte nacional. Porque se incorporando à escola italiana ou francesa será apenas mais um na fornada ao passo que na escola iniciante será benemérito e necessário [...] Todo artista brasileiro que no momento atual fizer arte brasileira é um ser eficiente com valor humano. O que fizer arte internacional ou estrangeira, si não for gênio, é um inútil, um nulo. E é uma reverendíssima besta. (ANDRADE, M., 1972)

Os termos aparentemente fortes (“reverendíssima besta”, etc.) empregados por Mário frequentemente são interpretados por outros autores (a exemplo de Contier, 1995) como autoritários, doutrinários, dogmáticos, cheios de associações stalinistas, e possivelmente é daí que vêm as leituras errôneas que entendem o projeto de Mário como uma espécie de fundamentalismo xenófobo, e isso tanto por parte de seus defensores quanto de seus detratores. Porém, como nota Barros Pinto, “convém manter em mente que o ‘Ensaio’ é um... ensaio, e nele se goza portanto do direito a certa informalidade” (2015, p. 30). Uma leitura mais atenta do texto completo torna evidente o bom humor, o lirismo e a leveza desse autor que, deve-se lembrar, é antes de tudo um literato. Não cabe, portanto, apegar-se a determinadas expressões ou formulações de caráter obviamente poético e atribuir a elas peso conceitual; a questão de “ser ou não ser gênio” no trecho acima, por exemplo, é puramente retórica, tendo em vista que, em qualquer um dos casos, o resultado é o mesmo: deve-se fazer arte nacional. Ademais, tendo em vista os ideais eugenistas expressos abertamente pela elite da época, deve-se ter em mente que a defesa da música de origem popular apresenta-se como contra-discurso politicamente necessário. Segundo Travassos, é importante

dimensionar quão escandaloso parecia o elogio de músicas identificadas como típicas de negros e mestiços. A face pública das culturas populares, exposta em espaços como os arredores da igreja da Penha, no Rio de Janeiro do início do século, envergonhava os setores culturalmente orientados para a Europa. Visto pelas lentes racialistas e evolucionistas, o Brasil precisava apagar a nódoa das raças inferiores e dos povos culturalmente atrasados instalados no território nacional. (TRAVASSOS, 2000, p. 34-35).

1.2.2 “Música nacional”, o que seria isso afinal?

Porém, se não é um fundamentalismo xenófobo, então o que é esse projeto de música nacional? A tal “fase de construção” em que se encontrava a música brasileira parece ser a chave da questão. Como nota Hermano Vianna,

Mário tinha consciência de que esse seu nacionalismo era uma opção (e uma construção) política, adequada ao momento pelo qual o país estava passando, e não o resultado de uma descoberta da essência do povo brasileiro ou de suas raízes culturais imutáveis (VIANNA, 1995, p. 105)

A angústia de Mário era como superar essa primeira fase, a “fase da *tese* nacional”, em queurgia *descobrir o que significava* ser brasileiro e fazer o esforço consciente de o expressar na produção artística, mesmo que para isso o compositor precisasse ir contra seu próprio gosto ou pendor pessoal, para chegar à segunda fase, a do “*sentimento* nacional”, quando tais elementos já estariam relativamente assimilados e poderiam ser utilizados com mais naturalidade, ainda que não com total espontaneidade, e finalmente à da “*inconsciência* nacional”, quando a identidade poderia ser tomada como dado e os compositores poderiam “falar a língua musical do Brasil como quem fala sua língua materna” (TRAVASSOS, 2000, p. 37). Só aí teríamos a possibilidade de criar música “esteticamente livre”, fruto da própria constituição do artista. Novamente fala o compositor Janjão:

A invenção livre só virá mais tarde, quando a criação musical erudita estiver tão rica, complexa e explícita em suas tendências particulares psicológicas, que o compositor possa desde a infância viver cotidianamente dentro dela, se impregnar dela, e a sentir como um instinto. (ANDRADE, M., 1977, p. 151)

A “inconsciência nacional” seria então, de acordo com Naves (2013, p. 47), não meramente o domínio do material extraído do “populário”, mas uma verdadeira “síntese cultural” entre os elementos contrastantes ou mesmo conflitantes que compunham a cultura brasileira – não apenas as “três raças tristes” da fábula fundadora (WISNIK, 1977, p. 23), mas também os “registros” dicotômicos erudito-popular. Naquele momento, no entanto, os dois campos ainda não tinham encontrado um ponto de contato. Janjão constata com tristeza a não comunicação entre seu mundo e o do “povo”, ao menos enquanto esse “povo” fosse “folclórico”, ou seja, “conservador e analfabeto”: tentar falar sua língua “seria me adaptar falsamente a sentimentos e tendências que não poderão nunca ser os meus. Eu sou de formação burguesa cem por cento, esquece?” (ANDRADE, M., 1977, p. 63).

É surpreendente a semelhança entre o dilema de Janjão e a crise criativa enfrentada pelo compositor Cláudio Santoro em 1949, quatro anos depois da escrita de *O Banquete*. Ao voltar do Congresso de Praga, em 1948, Santoro havia tomado a decisão de abandonar o dodecafonismo em nome dos princípios estéticos do realismo socialista. Em correspondência com Vasco Mariz, ele se diz decidido a “fazer uma arte que contenha os anseios de nosso povo. Para isto terei que falar a sua linguagem para que seja entendido.” (SANTORO, 1948; citado em MENDES, S., 2009, p. 97). Mas a empreitada se mostrou mais difícil do que parecia, e esse Janjão da vida real passou o ano de 1949 em profunda crise criativa. “Sua produção musical cai vertiginosamente durante este período [...] Ao decidir-se pelo abandono da técnica dodecafônica, Santoro teria ficado ‘no ar’, precisando ‘retomar por si mesmo uma experiência musical’ que não era a sua.” (MENDES, 2009, p. 98).

De fato, aquela não era sua música. Por isso o nacionalismo desses compositores – de Santoro, de Janjão, de tantos outros – não conseguia ultrapassar o nível da citação:

Faltava a esses autores, do ponto de vista modernista, a intimidade com a música brasileira que tornaria a citação um procedimento superado. Os elementos nacionais não estariam mais visíveis (e audíveis) em melodias e células rítmicas, mas poderiam desaparecer, absorvidos no tecido das obras (TRAVASSOS, 2000, p. 37).

Uma contradição básica, ademais, implícita no próprio discurso, impedia que tais compositores atingissem seu objetivo de “falar ao povo”, “aproximar o produto musical da sensibilidade das massas”: a simples expressão desse desejo já implica a existência de uma distinção essencial, uma desidentificação básica entre compositor e público, estabelecendo entre ambos uma fronteira permanente. Além disso, como nota Barros Pinto, ao buscar assimilar *materiais* da música popular a composições estruturadas de acordo com a tradição escrita, esquece-se que os *processos* que fazem a naturalidade da música popular não cabem na escritura tradicional, que “mais estorva que estimula seu aproveitamento” (BARROS PINTO, 2015, p. 32). A natureza “prosódica” do canto popular, por exemplo, que respeita não a métrica mas sim o fluir das palavras, e que por isso só faria perder a musicalidade ao ser artificialmente encaixadas na “grade” rítmica da partitura⁹. Ainda em *O Banquete*, a cantora virtuose Siomara Ponga se queixa, a respeito das “Canções Populares” de Luciano Gallet, que

⁹ Embora, é claro, as melodias da música popular possam ser escritas em partitura (e são, haja visto o grande número de *lead sheets* e *songbooks* à disposição no mercado), o intérprete com experiência prática na música popular sabe que o ritmo (e o próprio desenho melódico) proposto em tais partituras é uma aproximação, a ser

o acompanhamento é tão difícil que não só exige um acompanhador virtuose verdadeiro, como completamente escolado no jeito musical brasileiro de ritmar. Tocando apenas como está, sem dengue, sem o rubato folclórico dos brasileiros, fica duro, complicado, medonho. Não resulta! (ANDRADE, M., 1977, p. 76)

Ou seja, não apenas não é suficiente o compositor grafar ritmos “típicos”, como também não é suficiente o intérprete executá-los com toda a precisão, porque a prática real da música popular está calcada em outros parâmetros: trata-se de uma “musicalidade”, no sentido antropológico¹⁰, que não se adquire de uma hora para a outra. Naves cita uma correspondência entre Luciano Gallet e Mário de Andrade em que o primeiro se queixa: “Ainda outro dia ouvi essa coisa espantosa: a MODINHA do Villa, cantada em rádio com acompanhamento de dois violões, tocadores de ouvido que inventavam um acompanhamento qualquer” (GALLET apud NAVES, 2013, p. 93). Não deixa de ser curioso o choque, pois essa é justamente a prática e o código da música popular – tocar “de ouvido” “um acompanhamento qualquer”, ou antes, realizar harmonias de forma improvisatória, com foco principalmente em suas funções harmônicas e nas características rítmicas do gênero em questão. Ou seja, talvez aí já se vislumbrasse uma solução para o problema apontado por Siomara Ponga, uma reconciliação entre os códigos que não foi reconhecida como tal porque, neste momento, ainda se pressupunha uma divisão fundamental entre artistas da elite, vistos como sujeitos capazes de autoria e elaboração, e o “populário”, anônimo e sem voz, quase um elemento da natureza a ser utilizado – o que Wisnik (1977) compara com a divisão de trabalho em que a colônia fornece a matéria prima, e a metrópole, produtos industrializados. Todo o programa de Mário de Andrade – sua “ideia fixa”, nas palavras de Naves (2013, p. 25) – está baseado nessa pressuposição. Depara-se, no entanto, com o problema básico da incompatibilidade entre os códigos, da impossibilidade de reduzir um ao outro:

usada como mapa geral para a execução e não como um texto definitivo, e que espera-se dele ou dela a realização de variações, em maior ou menor grau, sobre aquele esquema básico – prática que talvez possa ser comparada à *musica ficta* da música antiga, em que a ornamentação era muitas vezes subentendida por fazer parte do vocabulário do músico familiarizado com aquela linguagem.

¹⁰ “I’m viewing musicality as more than a musical language: it a set of musical and symbolic elements, deeply interconnected, that constitutes a system which rules the musical world of a given community. It is also the competence of musical hearing and practicing enacted through this musical-symbolic system, a capacity that derives largely from a learning process” (“Vejo a musicalidade como mais que uma linguagem musical: é um conjunto de elementos musicais e simbólicos, profundamente interconectados, que constitui um sistema que rege o mundo musical de uma determinada comunidade. É também a competência de escuta e prática musical executada por meio desse sistema musical-simbólico, uma capacidade que deriva em grande parte de um processo de aprendizado”) (Piedade 2003, p. 53).

Na impossibilidade de adequar a técnica popular à técnica erudita, o compositor reduz o repertório popular a mero depósito passivo, sujeitando-o ao domínio de um estilo culto, e reduzindo-o a material temático. A situação é de desigualdade, sintomática da divisão da consciência: a arte popular entra como material, enquanto a cultura erudita reserva-se o direito de impor a técnica (WISNIK, 1977, p. 57)

Tal pressuposto, como veremos logo adiante, foi desconstruído com a pós-modernidade. Na música brasileira, tal desconstrução afetou todo o processo que levaria por fim à síntese da “inconsciência nacional”. Mário acreditava, de um ponto de vista um tanto elitista, que compositores eruditos tomariam o folclore e o transmutariam em “música artística”. Mas na realidade, e isso ele não previu, o que houve foi que músicos que atuavam *na faixa do popular*, partindo dos códigos que são próprios dessa expressão, adotaram elementos, códigos e procedimentos considerados característicos da música erudita, realizando assim, pelo caminho inverso, a “síntese cultural” (NAVES, 2013, p. 47) vislumbrada por Mário: “levantando a cultura rústica ao âmbito universalizado da cultura – burguesa –, e dando à produção musical burguesa uma base social da qual ela está carente” (WISNIK, 1983, p. 148). Nos termos de Barros Pinto (2015), fazendo referência à expressão do próprio Mário em *Aspectos da Música Brasileira*, ele “atirou no que viu e acertou no que não viu”:

O que talvez Mário não tenha vislumbrado é que a música popular poderia ela mesma vir a ocupar-se do desenvolvimento de suas próprias potencialidades, a partir de parâmetros próprios de elaboração concernentes às especificidades de suas práticas, valendo-se eventualmente do arsenal erudito mas o submetendo à sua ambiência e singularidades. (BARROS PINTO, 2015, p. 32).

Ou seja, a música popular pôde assim converter-se em “música artística” segundo seus próprios termos. Talvez seja possível pensar nessa conciliação dos códigos como uma *bimusicalidade*, no sentido etnomusicológico (HOOD, 1960) – isso porque embora ambas as musicalidades, a erudita e a popular, trabalhem com materiais até certo ponto coincidentes, os valores, parâmetros, procedimentos e habilidades envolvidos em cada uma das práticas são discrepantes o suficiente para exigir de fato uma “formação dupla” se um músico deseja ter fluência nas duas áreas. No entanto, se para um etnomusicólogo dos anos 1960, como Mantle Hood, o “desafio” da bimusicalidade era uma ferramenta para se aproximar das músicas do mundo não-ocidental, para construir uma ponte entre o “eu” e o “outro”, para o músico

brasileiro no contexto da pós-modernidade ela é um meio de reconciliar os dois componentes que estão presentes e beligerantes dentro de sua própria cultura; de reconciliar o “eu” e o “outro” *dentro de si*, ou antes, os dois “eus” que coabitam em cada consciência.

Veio então Tom Jobim, impregnado de Villa-Lobos, com seu samba reinterpretado por um olhar harmônico debussysta e fundamentado em técnicas de orquestração aprendidas em Rimsky-Korsakov. Veio Edu Lobo, que depois de já ter vencido o Festival de 1966 com seu *Ponteio*, abandona a carreira no auge para estudar orquestração nos Estados Unidos. Veio Hermeto Pascoal, oriundo do próprio Quarteto Novo responsável pelo arranjo do *Ponteio*, com suas raízes firmemente implantadas na tradição nordestina e seu espírito lúdico que o aproximou dos experimentalismos harmônicos e timbrísticos do atonalismo e da música eletroacústica. Veio o multiinstrumentista Egberto Gismonti, treinado por Jean Barraqué e Nadia Boulanger, que insiste que se sua música é capaz de transitar “de A a Z no espectro das chamadas classes musicais” isso se deve à lição que recebeu de seu tio Edgard no Carmo: “Tem música. Só isso que tem. [...] Não tem *músicas*”.¹¹

1.2.3 A música popular como concretização do ideal modernista

Os nacionalismos da música erudita pretendem um meio termo impossível; diluem o material criado pelos “inventores”, sem atingirem o “belo” da grande comunicação de massa, que é, sem o perceberem, seu verdadeiro objetivo. Na realidade, fazem uma música popular encasacada para Teatro Municipal. Seu objetivo, no entanto, só pode ser alcançado no plano mesmo da música popular. Nenhum *ponteio* de toda a suposta “escola brasileira” erudita supera em força expressiva e “beleza” o de Edu Lobo. Seu *Ponteio* tem todo o cuidado de fatura e acabamento de uma música erudita nacionalista, com a grande vantagem de ser popular, realizado, autêntico. (MENDES, 1968, p. 136).

Os anos 1960, principalmente com a Bossa Nova e a Tropicália, foram um marco na cultura musical brasileira: foi quando a música popular abandonou o lugar subalterno de anonimidade associado ora às massas urbanas, ora ao folclore rural e assumiu efetivamente o papel de agenciadora estética, de “voz ativa” (para usar o termo de Chico Buarque) responsável pela “tarefa de articular a arte com a vida” (NAVES 2013, p. 145). A coletânea de ensaios *Balanço da Bossa*, organizada pelo poeta concretista Augusto de Campos e publicada em 1968, balizou em grande parte essa mudança de perspectiva – a música popular

¹¹ Entrevista concedida ao programa Oncotô (TV Brasil) e disponibilizada em <https://www.youtube.com/watch?v=45JM7EsfxUA>.

é, aqui, reavaliada pelos padrões da dita “alta cultura”, identificando aproximações entre a música desses dois movimentos e tendências estéticas da música erudita e da literatura contemporâneas.

A citação de Gilberto Mendes logo acima é um exemplo. Mendes recorre à distinção feita por Ezra Pound em seu *ABC da Literatura* (1977) entre artistas “inventores”, os pesquisadores que criam procedimentos novos, e “mestres”, os que usam procedimentos já existentes porém levando ao máximo seu poder expressivo, para defender que, em nosso contexto, a comunicabilidade e a “beleza” são atributos dos artistas populares – mestres como Edu Lobo –, os únicos capazes de “transfigurar ao nível do consumo de massa o fruto de uma pesquisa artística de laboratório” (MENDES, 1968, p. 136)¹². Para ele, a única saída para os compositores nacionalistas, a única solução para seu impasse, seria se incorporar ao campo mesmo da música popular – como fez Edino Krieger ao participar do Festival da Canção no Rio de Janeiro:

Esse compositor nacionalista sentiu, e certo, que poderia concorrer a um festival popular. Ele e seus companheiros de credo acabarão compreendendo que seu verdadeiro lugar é na música popular, única saída do beco em que se encontram. (MENDES, 1968, p. 136).

O trecho explicita em termos contundentes e polêmicos o já mencionado desprezo nutrido pelos compositores vanguardistas em relação à escola nacionalista, mas evidencia também o fato de que, naquele momento histórico, a música popular galgava a hierarquia das legitimidades culturais precisamente ao “incorpora[r] elementos estilísticos e de linguagem semelhantes aos de certos movimentos da música erudita, como estratégia de legitimação” (ULHÔA, 1997, p 88) – a Bossa Nova em alinhamento com o Música Viva, na figura de Koellreuter, e o Tropicalismo com o Música Nova, representado por Júlio Medaglia e Rogério Duprat.

É também Ulhôa quem ressalta a relação de continuidade entre este momento e o ímpeto que teve início com o movimento modernista:

De maneira resumida poderíamos dizer que o projeto de autonomia da música brasileira tem duas fases distintas, ambas ligadas ao modernismo: uma primeira fase na música erudita, começando com a Semana de 1922 e se

¹² Se, de fato, o *Ponteio* de Edu Lobo é “popular” e “autêntico”, ou se Edu Lobo é de fato um “mestre”, são outras questões; o que pretendo ressaltar com essa citação é como, de acordo com a avaliação de um compositor erudito ligado às vanguardas, a junção de valores associados à música erudita e à música popular foi realizada de forma mais efetiva no âmbito da música popular urbana do que nas composições da própria escola nacionalista.

fortalecendo com os modernistas em torno de Mário de Andrade; e uma segunda fase deflagrada pelo movimento da Bossa Nova e radicalizada pelos tropicalistas na área da música popular (ULHÔA, 1997, p. 87).

Os dois caminhos, portanto, que permitiram a cristalização da música popular como expressão nacional de alta cultura tiveram início lá atrás, com os dois Andrades, com todas as suas diferenças. A linhagem do Mário permitiu o contato frutífero entre as esferas do erudito e do popular; a linhagem do Oswald permitiu a assimilação antropofágica do estrangeiro, do jazz, do rock, da guitarra, dos sons eletrônicos. Para Naves:

Mário deixou como herança um modelo edificante, sério e uma visão da arte como empreendimento didático e construtivo; Oswald, por outro lado, manifestou uma postura anárquica, zombeteira, descrente de qualquer intuito instrutivo e tendente a desconstruir ideias cristalizadas. O que os dois tinham em comum era a consciência da necessidade de intervir na vida pública, de não apenas produzir obras literárias como também defender posições ideológicas, de não se fechar na “câmara escura” da arte, porém participar dos grandes debates do momento. Sob esse aspecto, os artistas que criaram a música popular dos anos 1960, tanto a MPB engajada quanto a tropicália contracultural, foram herdeiros dos dois Andrades do modernismo (NAVES, 2013, p. 154-155).

Assim, podemos considerar (a exemplo de autores como Naves, Ulhôa, Wisnik, Barbeitas e Martins) que foi a música popular urbana da segunda metade do século XX que pôde realizar certos ideais modernistas que tinham sido deixados inconclusos, como atesta a angústia do próprio Mário de Andrade ao fim de sua vida. A chave para tal resolução parece ter sido abandonar a perspectiva que atribui à esfera do erudito toda a agência e responsabilidade por resolver as contradições da cultura, assumindo uma atitude mais aberta e receptiva a influências de múltiplas direções, e reconhecendo a música popular como um campo de efetiva ação estética. Tal postura condiz com o conceito de pós-modernismo conforme proposto por Andreas Huyssen, como discutiremos a seguir.

1.3 O pós-modernismo e a “nova sensibilidade”

Com “novo paradigma” não pretendo sugerir que haja uma quebra ou ruptura total entre modernismo e pós-modernismo, mas sim que o modernismo, a vanguarda e a cultura de massas entraram em um novo conjunto de relações mútuas e configurações discursivas que chamamos de “pós-modernas” e que são claramente distintas do paradigma do “alto modernismo”. Como a palavra “pós-modernismo” já indica, o que está em questão é uma negociação constante, até mesmo obsessiva com os termos do próprio moderno¹³ (HUYSSSEN, 1986, p. x)

Costuma-se identificar, a partir de fins da década de 1950, uma transição epistemológica e cultural no contexto das sociedades ocidentais que é qualificada, no âmbito econômico, como o advento da “sociedade pós-industrial” e, no âmbito cultural, como a ascensão do “pós-modernismo”. No campo das artes (principalmente na composição musical erudita), “pós-modernismo” costuma ser compreendido como um estilo marcado pelo ecletismo, pela apropriação de materiais da cultura de massa de forma indiscriminada de forma a torná-la mais “acessível” (SALLES, 2003, p. 14). O próprio Salles nota, no entanto, que o pós-modernismo não é adequadamente concebido como uma estética à qual se pode ou não aderir, mas sim como um contexto cultural e epistemológico mais amplo no qual estamos necessariamente inseridos, e com o qual dialogamos. Para compreendermos a natureza deste contexto, é preciso discutir sua relação com o período que o precedeu e em contraposição ao qual ele se define.

Elizabeth Travassos associa o surgimento do modernismo nas artes, com sua característica valorização da inovação estética permanente, à ascensão da cultura de massa disseminada pela indústria cultural:

Costuma-se vincular o surgimento do modernismo à crise das artes provocada pelo surgimento da indústria da cultura, um golpe na produção artística e intelectual das elites, que viram diluir-se sua exclusividade nesse domínio. A mercantilização das artes em escala crescente e a perda do caráter artesanal de sua produção em virtude das inovações tecnológicas provocaram o que Richard Middleton chamou uma “reação esotérica” dos artistas. [...] A reação veio sob a forma de introdução do bizarro e do obscuro, instituindo outros conjuntos de convenções que criaram novas expertises (TRAVASSOS, 1997, p. 16)

¹³ “By ‘new paradigm’ I do not mean to suggest that there is a total break or rupture between modernism and postmodernism, but rather that modernism, avantgarde, and mass culture have entered into a new set of mutual relations and discursive configurations which we call ‘postmodern’ and which is clearly distinct from the paradigm of ‘high modernism’. As the word ‘postmodernism’ already indicates, what is at stake is a constant, even obsessive negotiation with the terms of the modern itself”

Tal “reação esotérica” significou, na prática, a adoção de procedimentos estéticos cada vez mais complexos, de acordo com a metanarrativa, ou “metarrelato” (para usar o termo de Jean-François Lyotard¹⁴), segundo o qual o progresso nas artes, de forma semelhante ao progresso nas ciências, equivaleria a um avanço constante e teleológico em direção a uma crescente complexidade, levando à necessária derrocada dos critérios estabelecidos pela tradição – no caso da música, a dissolução da tonalidade, por exemplo, assim como de outros parâmetros convencionais (rítmicos, tímbricos, etc.).

Assim, desse ponto de vista, o modernismo se define, precisamente, em oposição à cultura de massa, onde os parâmetros estéticos tradicionais obtêm uma “sobrevida anacrônica” (VALVERDE apud MOREIRA, 2016, p. 41)¹⁵. O pós-modernismo, por sua vez, caracterizado pela “incredulidade em relação aos metarrelatos” (LYOTARD, 2013, p. xvi), vem questionar a própria ideia de progresso no campo da estética, colocando em xeque, portanto, a própria diferenciação entre alta cultura e cultura de massa. Segundo Andreas Huyssen, portanto, conforme a citação que abre a presente seção, a característica fundamental dessa nova configuração é que a relação entre alta e baixa culturas (entre arte e entretenimento, modernismo e cultura de massa, erudito e popular) é redefinida a partir da percepção da alteridade, representada pela entrada em cena de subjetividades até então marginais: para ele, a ascensão do feminismo, bem como de culturas minoritárias (étnicas ou subculturais) nas sociedades ocidentais, trouxe para o diálogo subjetividades que não se identificam com a narrativa teleológica da modernidade, com a noção de progresso unívoco subjacente ao próprio conceito do modernismo e das vanguardas. Assim, fica evidente o quanto as linhas divisórias que separavam tais “níveis” culturais (a *Great Divide* que dá título ao livro) são condicionadas por pressupostos etnocêntricos, e o quão interdependentes são os dois conceitos que formam suas polaridades, o alto modernismo se definindo por exclusão à

¹⁴ O filósofo francês Jean-François Lyotard entende que a principal característica do pós-moderno é que os “metarrelatos” que antes guiavam as noções utópicas ou teleológicas de progresso histórico – por exemplo, a “emancipação do sujeito racional ou trabalhador [ou do] desenvolvimento da riqueza” (LYOTARD, 2013, p. xv), implícitas em sistemas de pensamento como o marxismo ou o liberalismo econômico, bem como em sistemas religiosos como o cristianismo – passam a ser desacreditados.

¹⁵ Citação originalmente em VALVERDE, Monclar. Mistérios e encantos da canção. In: *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Org. Claudia Neiva Matos, Elizabeth Travassos, Fernanda Teixeira de Medeiros. Rio de Janeiro: 7 letras, 2008.

cultura de massa, e vice-versa; “desse ponto de vista, a cultura de massa parece ser, de fato, o *outro reprimido* do modernismo”¹⁶ (p. 16), e torna-se impossível pensar um sem o outro:

Enquanto o modernismo esconde sua inveja do amplo apelo da cultura de massa por trás de uma cortina de condescendência e desprezo, a cultura de massa, carregada de culpa, anseia pela dignidade da cultura séria que perpetuamente lhe foge¹⁷ (HUYSSSEN, 1986, p. 17)

Na pós-modernidade, então, tal relação é repensada em novos termos. Mas isso não significa que a fronteira desapareça; apenas que ela se mostra mais móvel e porosa do que antes se acreditava, e que nenhum dos dois lados pode hoje se arrogar o monopólio da legitimidade cultural, tendo em vista a polifonia de subjetividades que dá forma ao ambiente cultural. É isso que permite a fluidez de linguagens e processos que caracteriza a estética pós-moderna:

os usos de certas formas de cultura de massa pela alta arte (e vice versa) vêm borrando cada vez mais as fronteiras entre as duas; onde a grande muralha do modernismo mantinha os bárbaros do lado de fora e salvaguardava a cultura do lado de dentro, agora há apenas um terreno escorregadio que pode se mostrar fértil para alguns e traiçoeiro para outros¹⁸ (HUYSSSEN, 1986, p. 59)

É verdade que tais interações sempre ocorreram; porém, como notamos, em um contexto modernista tal aproximação era sempre assimétrica, atribuindo ao artista erudito toda a subjetividade e agência. Bernard Gendron (2002) nota que, desde o final do século XIX, era comum que artistas de maior “capital simbólico” se interessassem pelas manifestações populares e se apropriassem delas como elemento de suas próprias obras, mas isso se dava, em geral, sem a participação dos próprios artistas “populares” que serviam de inspiração; era uma relação unilateral, em que o *erudito* aparecia como sujeito e o *popular*, como mero objeto (como no caso do modernismo musical brasileiro). A partir de meados do século XX, no entanto, a relação se altera: os próprios “populares”, agora se colocando como sujeitos com voz e autoria, passam a invadir o campo da alta cultura e se apropriar de seus valores,

¹⁶ “Seen in this light, mass culture indeed seems to be the *repressed other* of modernism”. É interessante notar uma possível correlação entre essa ideia e a noção de *desrecalque do popular* proposta por José Miguel Wisnik, conforme veremos à frente.

¹⁷ “As modernism hides its envy for the broad appeal of mass culture behind a screen of condescension and contempt, mass culture, saddled as it is with pangs of guilt, yearns for the dignity of serious culture which forever eludes it”.

¹⁸ “the uses high art makes of certain forms of mass culture (and vice versa) have increasingly blurred the boundaries between the two; where modernism’s great wall once kept the barbarians out and safeguarded the culture within, there is now only slippery ground which may prove fertile for some and treacherous for others”.

procedimentos e posturas, subvertendo a hierarquia e a relação de colonizador-colonizado, agressivo-passivo. O status do jazz é um exemplo. Nos anos 1920, quando o meio modernista francês se apropria da estética *hot jazz* e elementos de *swing* e de *rag* aparecem ressignificados em obras de compositores modernos como Milhaud e Stravinsky, isso se fez com muito pouca atividade direta dos próprios músicos de jazz – eles não pareciam realmente interessados nessa febre que, de fato, logo passou. Mas quando, a partir dos anos 1940, o bebop rompe com a função de mero entretenimento do jazz da *swing era*, assumindo-se agressivamente como forma de arte, como música para ser ouvida e não dançada, como “America’s classical music” (TAYLOR, 1986), foi por iniciativa dos próprios músicos de jazz, que buscavam “contestar o monopólio da alta cultura sobre o capital cultural” (GENDRON, 2002).

Autores como Lawrence Levine (1988) e Susan Sontag (2013) se referem a esse contexto cultural como uma “nova sensibilidade”, em que as pessoas – mesmo, ou até principalmente, as pessoas “cultas”, os artistas, os intelectuais – tornaram-se abertas a sensações estéticas provenientes de uma diversidade de fontes, desde as “belas artes” até a música radiofônica, incluindo filmes de Hollywood, grandes romances modernistas ou minúcias do cotidiano. É comum ouvir, entre os músicos eruditos, a queixa de que hoje em dia as “elites culturais” não ouvem mais, prioritariamente, a música erudita como antigamente; intelectuais e artistas de outras áreas, hoje, podem ouvir qualquer tipo de música, num ecletismo que muitas vezes é erroneamente interpretado como falta de critério, como falta de disposição para a fruição estética e vontade apenas de entretenimento. Paulo de Tarso Salles (2003) cita uma fala de Milton Babbitt, em que o compositor “manifesta sua perplexidade diante da falta de interesse dos intelectuais pela música nova” (p. 79), ao notar que os concertos promovidos pelo departamento de Música da Universidade de Princeton, onde lecionava, não eram frequentados por nenhum de seus colegas de outras áreas, que, segundo ele, preferiam ir ao cinema, ou a shows de jazz, contentando-se com “o entretenimento, a fruição distraída” (p. 80). Susan Sontag, no entanto, no ensaio “One Culture and the New Sensibility” (1965), alerta contra esse tipo de pressuposição:

é importante compreender que a afeição que muitos artistas e intelectuais mais jovens sentem pelas artes populares não é um novo filisteísmo (como foi acusado tantas vezes) nem uma espécie de anti-intelectualismo ou algum tipo de abdicação da cultura. O fato de que muitos dos pintores americanos mais sérios, por exemplo, são também fãs do “novo som” da música popular não é resultado de uma busca por mera diversão ou relaxamento; não é, digamos, como Schoenberg também jogando tênis. Ele reflete uma nova maneira, mais

aberta, de olhar para o mundo e para as coisas no mundo. Não significa uma renúncia a todos os padrões [...] A questão é que há novos padrões, novos padrões de beleza e estilo e gosto. A nova sensibilidade é desafiadoramente pluralista; ela se dedica tanto a uma seriedade excruciante quanto à diversão e à espiritualidade e à nostalgia. [...] Do ponto de vista desta nova sensibilidade, a beleza de uma máquina ou a solução de um problema matemático, de uma pintura de Jasper Johns ou de um filme de Jean-Luc Godard, e das personalidades e da música dos Beatles são igualmente acessíveis¹⁹ (SONTAG, 2013, p. 209/210)

Tal “nova sensibilidade” tem paralelo na mudança de paradigma epistemológico que afetou todas as áreas do conhecimento, não menos a musicologia. Esse pós-modernismo, no entanto, como dissemos ao início, não representa uma recusa ao modernismo, e sim, pelo contrário, “uma leitura retrospectiva que, em alguns casos, está plenamente consciente das limitações e das ambições políticas fracassadas do modernismo”²⁰ (HUYSSSEN, 1986, p. 209), mas que, tendo clareza de seu valor, procura reorientar os ideais modernistas para os adequar às novas perspectivas epistemológicas, que não podem ser ignoradas.

Essa noção de uma “leitura retrospectiva” que tem consciência das “limitações e das ambições políticas fracassadas” do modernismo vai ao encontro da ideia de renegociar os ideais modernistas de Mário de Andrade (aqueles que, segundo o próprio, “embora destruindo cânones e escolas de arte, embora destruindo certa burrice da rigidez moral e intelectual, já inúteis, da burguesia, o que [fizeram] foi sempre construção a serviço dessa mesma burguesia” [ANDRADE, M., 1977, p. 66]) a partir do interior da música popular, repensando a visão do intelectual modernista quanto à alteridade representada pelo “populário” e redefinindo seus conceitos de agência e de história. Voltando a Huyssen:

Há uma consciência crescente de que as outras culturas, as culturas não-europeias, não-ocidentais, devem ser encontradas por meios que não a conquista ou a dominação [...] e que a fascinação erótica e estética com “o Oriente” e “o primitivo” – tão proeminentes na cultura ocidental, inclusive no modernismo – é profundamente problemática. Essa consciência terá que se

¹⁹ “it is important to understand that the affection which many younger artists and intellectuals feel for the popular arts is not a new philistinism (as has so often been charged) or a species of anti-intellectualism or some kind of abdication from culture. The fact that many of the most serious American painters, for example, are also fans of 'the new sound' in popular music is not the result of the search for mere diversion or relaxation; it is not, say, like Schoenberg also playing tennis. It reflects a new, more open way of looking at the world and at things in the world, our world. It does not mean the renunciation of all standards ... The point is that there are new standards, new standards of beauty and style and taste. The new sensibility is defiantly pluralistic; it is dedicated both to an excruciating seriousness and to fun and wit and nostalgia. ... From the vantage point of this new sensibility, the beauty of a machine or of the solution to a mathematical problem, of a painting by Jasper Johns, of a film by Jean-Luc Godard, and of the personalities and music of the Beatles is equally accessible.”

²⁰ “It is a postmodernism that works itself out not as a rejection of modernism, but rather as a retrospective reading which, in some cases, is fully aware of modernism’s limitations and failed political ambitions.”

traduzir em um novo tipo de trabalho intelectual diferente daquele do intelectual modernista que tipicamente falava com a confiança de estar à frente do tempo e de ser capaz de falar pelos outros²¹ (HUYSEN, 1986, p. 220)

É do ponto de vista dessa consciência que a musicologia vem se reinventando nas últimas décadas; é também a partir dela, acredito, que os artistas que pretendo discutir renegociam o ideal modernista (pelo qual alguns deles – em particular Egberto Gismonti – têm, mesmo, grande apreço, como pretendo demonstrar) em termos renovados.

1.4 O “desrecalque do popular”

Falamos acima de Ernesto Nazareth. O dilema de Nazareth quanto a seu pertencimento ao mundo erudito ou ao mundo popular apresenta paralelos evidentes com a personagem do conto de Machado de Assis “Um Homem Célebre”, escrito em 1896²². No conto, Pestana é um músico, compositor de polcas de grande sucesso comercial, mas que sofre com suas aspirações frustradas de se tornar compositor de música “séria”, aos moldes do panteão europeu formado por Beethoven, Bach, Mozart, Haydn e outros que figuram nas paredes de sua sala de música como santos em uma catedral. Todas as suas tentativas de compor segundo as formas clássicas, no entanto, acabam se revelando plágios inconscientes, ao passo que “polcas buliçosas” fluem de seus dedos com naturalidade e fluência:

Nenhuma repulsa da parte do compositor; os dedos iam arrancando as notas, ligando-as, meneando-as; dir-se-ia que a musa compunha e bailava a um tempo [...] Compunha só, teclando ou escrevendo, sem os vão esforços da véspera, sem exasperação, sem nada pedir ao céu, sem interrogar os olhos de Mozart. Nenhum tédio. Vida, graça, novidade, escorriam-lhe da alma como de uma fonte perene. (MACHADO DE ASSIS, 198-, p. 238)

José Miguel Wisnik (2008) interpreta essa narrativa a partir de uma metáfora psicanalítica que é recorrente em sua obra: a do “recalque do popular”. De acordo com essa

²¹ “There is a growing awareness that other cultures, non-European, non-Western cultures must be met by means other than conquest or domination, as Paul Ricoeur put it more than twenty years ago, and that the erotic and aesthetic fascination with “the Orient” and “the primitive” - so prominent in Western culture, including modernism - is deeply problematic. This awareness will have to translate into a type of intellectual work different from that of the modernist intellectual who typically spoke with the confidence of standing at the cutting edge of time and of being able to speak for others”.

²² Sobre os paralelos entre o conto e a trajetória de Ernesto Nazareth, ver Cacá Machado, *O enigma do Homem Célebre – Ambição e vocação de Ernesto Nazareth*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2007.

metáfora, o elemento popular, com suas associações culturais de mestiçagem, de prazer sensorial, de “dinamogenia” (para usar o termo de Mário de Andrade)²³, seria um conteúdo psíquico a ser reprimido e domesticado, como um id, em oposição ao ego representado pela cultura europeia-erudita, associada à racionalidade, à intelectualização, à moralidade e ao autocontrole (ver também WISNIK, 1983; WISNIK, 2008). Ideia semelhante é expressa por Certeau (1982), ao analisar o relato de viagem do francês Jean de Léry entre os tupis, no século XVII. Se a modernidade europeia é definida pela produtividade e pelo trabalho consciente, a experiência primitiva impressiona a Léry pela onipresença do *prazer*, do ócio, da festa: “Saltar, beber e caunar é quase sua profissão ordinária” (LÉRY apud CERTEAU, 1982, p. 227). É como se o selvagem pudesse expressar a todo tempo aquele conteúdo que o europeu precisou reprimir para se civilizar; como se ele fosse o “retorno, sob forma estética e erótica, daquilo que a economia de produção teve que recalcar para se constituir [...], a junção de um interdito e de um prazer” (CERTEAU, 1982, p. 227).

Como todo recalque, no entanto, o popular tende a emergir com mais violência quanto mais se tenta ocultá-lo, e é assim que Wisnik interpreta o conflito descrito no conto.

Para Wisnik, o dilema de Pestana representa não uma crítica à música ligeira ou ao mercado de massas, como poderia resultar de uma leitura superficial, mas um símbolo da própria condição de mestiçagem recalcada da sociedade brasileira, que se quer “europeia da diáspora” mas é, de fato, “mulata”, “bastarda” – como o próprio Pestana, sobre o qual paira o não-dito de ser “filho de padre”, e como o próprio Machado. Se, no inconsciente coletivo desta cultura híbrida, tudo o que é intelectual ou espiritual é associado ao elemento europeu, e tudo o que é físico ou funcional é associado ao “primitivo” – africano ou indígena –, então a crise de identidade de cada indivíduo pode ser vista como expressão do dilema que põe, de um lado, a cultura europeia “legítima” e a cultura popular/local “bastarda” em uma relação ambivalente de atração e repulsa.

Pestana chega a se casar com uma mulher tísica, na esperança de que o contato com o lúgubre permitisse-lhe, enfim, compor música “séria” – mas em vão. Ele é um homem do Brasil, e o que flui de seus dedos são, irremediavelmente, “polcas buliçosas”. O pendor racional para a elaboração intelectual é, portanto, sobrepujado por uma pulsão corporal,

²³ Mário de Andrade usa, no *Ensaio sobre a música brasileira* e em outros escritos, o termo “dinamogenia” para se referir ao poder da música de nos afetar corporalmente, gerando estados “fisiopsicológicos” sinestésicos. Esse poder *dinamogênico*, que fala à dimensão corporal, é claramente distinto do poder *expressivo* (ou mimético) das artes baseadas na palavra, que falam ao intelecto – o que, segundo Mário, não é prerrogativa da música: ela “jamais não é a expressão das palavras. Nasce sempre de estados fisiopsíquicos gerais de que apenas também as palavras nascem.” (ANDRADE, 1972, p. 11).

instintiva e telúrica que pede a rítmica, a dança, a síncope, a graça – “a musa compunha e bailava a um tempo” (MACHADO DE ASSIS, 198-, p. 238). A despeito das tentativas de moralização (representadas pelo legado do padre-pai-professor de música, que transmite os valores religiosos e civilizatórios europeus, mas traz também o paradoxo da imoralidade e da vulgaridade na suspeita da paternidade ilegítima), a inspiração mais autêntica, espontânea e vital de Pestana, e do Brasil, foge do âmbito do “respeitável” e se expressa na reelaboração de formas europeias a partir de um instinto popular – a exemplo das polcas europeias que se convertem aqui em maxixe, ou “polcas amaxixadas”.

Mas isso não quer dizer que a lida de Pestana com a música erudita seja em vão. Pelo contrário: é o contato frutífero entre os dois níveis culturais, segundo Wisnik, que representa a particularidade cultural brasileira, e que permite a expressão de suas melhores potencialidades. Pestana vira a madrugada tentando inutilmente compor uma Ave Maria, mas é de manhã cedo, ainda sonolento, em meio a uma conversa banal com seu escravo, que a inspiração surge, como um desrecale de conteúdos inconscientes que foram potencializados pelas horas de contato consciente com o material musical:

Não é difícil pensar, dado o quadro, que a longa noite infrutífera, e o contato continuado com a resistência do objeto-música, que não se entrega, desencadeia uma elaboração não-consciente, e de efeito retardado. Nesse caso, é justamente quando a consciência desiste da luta acirrada com as “profundezas do inconsciente” que algo daquilo que se acumulou no processo ganha forma inesperada e mesmo involuntária. Nesse sentido, a meneada polca fluminense é, apesar de tudo, composta em diálogo com a longa viagem dentro dos clássicos. (WISNIK, 2008, p. 62-63). O próprio Pestana pode se achar fracassado por não conseguir se tornar um compositor erudito (como Ernesto Nazareth), mas para Wisnik seu sucesso (não apenas o sucesso comercial de que se ressentia, mas o sucesso na canalização de sua genialidade espontânea) se deve precisamente à justaposição eficaz do erudito com o popular.

Wisnik entende, portanto, que a reconciliação das duas tendências – europeia e nativa, intelectual e sensorial, denso e leve, apolíneo e dionisíaco, erudito e popular – seria a chave para uma nova consciência em que as tensões e contradições não seriam simplesmente omitidas e escamoteadas, mas efetivamente tratadas e resolvidas; dando continuidade à metáfora psicanalítica, seria a “individuação” da pessoa madura descrita por Jung:

a identidade atingida ao final de uma via tormentosa de divisões entre a máscara social dominante – que mostra a fisionomia do colonizador ocupante – e o rico repositório submerso de símbolos que habita o inconsciente coletivo – divisado na música popular rural. (WISNIK, 1983, p. 145)

Barros Pinto também lança mão da teoria junguiana para discutir a mesma questão:

Quando da confrontação de conteúdos inconciliáveis, que apresentam o risco da dissociação psíquica, o inconsciente buscaria um *tertio*, uma formulação simbólica que levasse à superação da situação conflituosa. Tal processo atuaria tanto no caso de conteúdos neuróticos quanto na confrontação de *registros culturais incompatíveis* vivenciados por um mesmo indivíduo ou grupo. A atividade criativa seria uma das expressões desse processo compensatório inconsciente. (BARROS PINTO, 2015, p. 26; ênfase da autora)

Parece-me que há uma certa linhagem, dentro da música popular brasileira – epitomizada por Egberto Gismonti e Hermeto Pascoal – que procura justamente concretizar esse *tertio*, essa “terceira via” (ou “*Third Stream*”, para fazer referência ao movimento de músicos norte-americanos que, em meados do século XX, instados pelo compositor Gunther Schuller, dedicaram-se a encontrar um caminho criativo paralelo que aproveitasse os pontos fortes do jazz e da música erudita). Assim como a obra de Pestana/Ernesto Nazareth, ao dialogar com ambos os sistemas de valores – a elaboração do erudito e a vitalidade do popular –, ela pretende, num certo sentido, apresentar uma solução para nossos dilemas enquanto cultura: ao invés da eterna e infrutífera disputa entre erudito e popular, a possibilidade e a fecundidade de sua interação. A questão da

cisão ou união entre o popular e o erudito, o local e o universal, a Europa idealizada e um Brasil multicultural, assim como a inquietação de artistas de vários tempos e campos de atuação em torno destas polaridades [...] já estava colocada há muito tempo (LACERDA, 2014, p. 95).

Interessa-nos, agora, investigar as soluções encontradas pelos dois artistas – Egberto e Hermeto – para tais problemáticas, e é o que buscaremos fazer nas análises que se seguem.

CAPÍTULO 2: EGBERTO GISMONTI E HERMETO PASCOAL

Os dois compositores [Beethoven e Mozart] ocupam papéis de tipos heroicos amplamente usados nos mitos da cultura ocidental: o líder da humanidade batalhador, e o gênio (com qualidades sobrenaturais) que é incompreendido, traído, se torna vítima. Ulisses e Aquiles, Hans Sachs e Siegfried, até mesmo - se eu ousar me aventurar na teologia - Moisés e Jesus. Não deve ser surpresa que os humanos da sociedade ocidental pensem sobre músicos da mesma forma como pensam sobre figuras em outros domínios da cultura, uma cultura em que a dualidade e a dicotomia têm papel crucial na estruturação de nossa forma de classificar o universo, desde o bem contra o mal até maior e menor [...] E assim nossas ideias sobre a música são afetadas e talvez determinadas por nosso desejo de justapor valores, de apresentar a vida como um conjunto de dicotomias, vendo o universo como a tensão entre divino e humano, inspiração divina e trabalho humano, doce e sal. (NETTL, 1994, p. 144-145)²⁴

No artigo *“Musical Thinking” and “Thinking about Music” in Ethnomusicology: An Essay of Personal Interpretation*, o etnomusicólogo Bruno Nettl se propõe a investigar, com base em exemplos extraídos de diversas culturas, o que aquilo que as pessoas dizem e pensam sobre a música revela a respeito de suas visões de mundo e da estrutura de valores de sua cultura. Voltando-se para sua própria cultura, o meio musical ocidental, ele toma o exemplo de Mozart – não a figura histórica de Mozart, nem sua obra, tampouco o contexto sociocultural onde viveu e produziu, mas simplesmente o símbolo Mozart, da forma como figura em nosso inconsciente coletivo, como alguém que está “ao mesmo tempo vivo e morto” (p. 144) e sobre quem temos certas ideias que se mantêm independentemente de serem confirmadas ou refutadas por fatos históricos ou biográficos – e conclui que a representação que fazemos do compositor está inserida numa dicotomia, recorrente no pensamento ocidental, que põe de um lado o gênio espontâneo para quem tudo é fácil, que permanece ao longo da vida como uma espécie de criança prodígio, mas que termina a vida em meio à

²⁴ “The two composers [Beethoven and Mozart] occupy roles of heroic types widely used in the myths of Western culture: the hard-working leader of humanity, and the genius (with supernatural qualities) who is misunderstood, betrayed, becomes a victim. It's Ulysses and Achilles, Hans Sachs and Siegfried, even -dare I intrude into theology- Moses and Jesus. It should not surprise us that humans in Western society think about musicians as they do about figures in other domains of culture, a culture in which duality and dichotomy plays a major role in structuring our way of classifying our universe, from good versus evil all the way to major and minor ... And so our ideas about music are affected and maybe determined by our desire to juxtapose values, to present life as a set of dichotomies, looking at the universe as the tension between divine and human, divine inspiration and human labor, sweetness and salt.”

tragédia que vem como consequência de sua inabilidade com o aspecto material da vida; e de outro o gênio torturado, obcecado, sofredor, algo asceta, que trabalha e reflete intensamente, o gênio de desenvolvimento lento e doloroso – representado, no caso, por Beethoven. É, segundo ele, a dicotomia entre “inspiração e perspiração” (p. 145), e não importa que a biografia dos próprios Mozart e Beethoven muitas vezes contradiga uma descrição tão simplista; o que importa é o papel que representam no nosso sistema cultural, os “tipos heroicos” arquetípicos que assumem.

A cultura brasileira também tem sua parcela de figuras heroicas dicotômicas – díades de personalidades que são pensadas sempre em conjunto, ora enfatizando-se a proximidade de seus contextos e produções, ora o contraste entre seus pressupostos, entre as soluções encontradas para questões criativas semelhantes, ou – talvez principalmente – entre suas personalidades ou “tipos”. Talvez as descrições atribuídas a essas figuras não coincidam exatamente com a do “gênio sobrenatural” e a do “gênio torturado”. Algo, no entanto, se mantém, como veremos.

A primeira e mais conspícua díade no contexto que estamos discutindo é a dos poetas modernistas Mário de Andrade e Oswald de Andrade. Para além da coincidência dos sobrenomes, os dois autores, cujas atividades se deram em estreita proximidade durante as décadas de 1910 e 1920, culminando na organização conjunta da Semana de Arte Moderna de 1922, são frequentemente tidos como representantes de formas opostas de lidar com as questões representadas, por um lado, pela atualização da criação artística brasileira, e por outro, pelo ideal complementar de definir o verdadeiro caráter nacional dessa criação para que ela pudesse adentrar o “concerto das nações” em pé de igualdade com outros povos que já tinham clareza de sua própria entidade. Essa discrepância se resume, segundo Eduardo Jardim (2016), em duas epistemologias conflitantes: para Oswald, a “entidade nacional” só poderia ser captada por uma via puramente intuitiva e anti-intelectual, em acordo com a filosofia expressa por Graça Aranha em *A estética da vida*, segundo a qual a verdade do cosmos só seria acessível por meio da experiência estética, intuitiva; para Mário, por outro lado, seria preciso conhecer os elementos componentes da cultura brasileira, em atitude de pesquisador, para daí extrair uma compreensão de sua realidade – postura que Jardim caracteriza como “analítica”.

A dicotomia intuitivo x analítico descrita por Jardim seria, talvez, uma versão do conflito entre “inspiração e perspiração” representado, segundo Nettl, por Mozart e Beethoven. Há particularidades e contradições, no entanto. Nem a postura de Oswald é tão

anti-intelectual e primitivista, nem a de Mário tão calculada e cientificamente distanciada quanto descritas por Jardim. Pelo contrário, a motivação por trás de todo o esforço de catalogação empreendido por Mário era, de fato, eminentemente sentimental, conforme nota Elizabeth Travassos:

[Mário] a todo momento reconhecia a motivação amorosa de suas atividades de folclorista e artista. Com ela, desculpou-se por não atender às exigências científicas do folclore: “Este não é um livro de ciência, evidentemente é um livro de amor”, disse no rascunho da Introdução ao planejado *Na pancada do ganzá*. Haverá nisso, talvez, o reconhecimento não de uma deficiência, mas da superioridade do conhecimento “amoroso”, mais íntimo das coisas de que fala que o discurso distanciada da ciência (TRAVASSOS, 1997, p. 111).

Segundo a perspectiva de Travassos, portanto, Mário estaria igualmente vinculado aos ideais de Graça Aranha, no sentido epistemológico descrito por Jardim.²⁵

As discordâncias entre Mário e Oswald, no entanto, vêm à tona principalmente no que se trata do valor atribuído à erudição: enquanto Oswald ataca, de forma iconoclasta, toda aspiração intelectual e defende o ideal do “primitivo tecnizado”, Mário valoriza o que chama de “sabença” e aponta a hipocrisia de um erudito declarar-se contra a erudição:

Aliás a “falação” que encabeça o livro é um primor de inconsistência cheia de leviandades. [...] Sobretudo essa raiva contra a sabença. Pueril. [...] Preconceitos pró ou contra erudição não valem um derréis. O difícil é saber saber. De resto a falação exemplifica o que ela tão justamente se revolta contra: é escritura dum náufrago na erudição. Porque essa volta ao material popular, aos erros do povo, é desejo de verdade erudita e das mais. [...] E se contradizendo no mesmo escrito, que é o único jeito mesmo de ter contradição (ANDRADE, M. apud JARDIM, 2016, p. 72)

E Jardim completa:

Para Mário de Andrade, as obras dos companheiros de ideal pau-brasil, como as dele próprio, de Paulo Prado e de Tarsila, eram um desmentido da posição de Oswald, já que todas tinham resultado do paciente esforço de trabalho artístico alimentado por enorme erudição. (JARDIM, 2016, p. 72)

²⁵ Em outros sentidos, como vimos anteriormente, os modernistas recusavam a associação com Graça Aranha, representante da geração anterior; o livro de Jardim visa justamente, entre outras coisas, demonstrar que as ideias do último estão mais presentes no debate modernista do que os próprios gostavam de admitir. (JARDIM, 2016, p. 23)

Assim, se por um lado Travassos demonstra que a postura “científica” de Mário não é tão científica assim²⁶, por outro é o próprio Mário que aponta o quanto o anti-intelectualismo de Oswald é na verdade propriamente “coisa de intelectuais”.

De toda forma, foi com base nessa discrepância, que punha de um lado a iconoclastia irreverente de Oswald e de outro a intelectualidade polímata de Mário, que as trajetórias dos dois artistas-pensadores, de início tão próximas, foram se afastando ao longo das décadas seguintes, à medida em que Oswald reforçava sua postura provocadora e anti-intelectual cristalizada no Manifesto Pau-Brasil, e que Mário se dedicava cada vez mais a inventariar os diversos aspectos da cultura brasileira profunda – distantes tanto no tempo (as manifestações do passado que tinham sido soterradas pela dominância do parnasianismo) quanto no espaço (a cultura popular do Brasil rural). Dicotomia que se prolongou para além da vida e da produção individual dos dois artistas, refletindo-se na “lógica de preferência” (CORREA, 2013, p. 5) que cindiu o campo cultural brasileiro em disputas territoriais em diferentes momentos da história: desde a série de *Cartas Abertas* trocadas por Camargo Guarnieri e Hans Joachim Koellreuter nos anos 1950, em controvérsia pró ou contra o internacionalismo nas artes que foi de certa forma reeditada por ocasião da infame “Marcha contra a guitarra elétrica”, em 1967, e degringolou novamente, a despeito da vontade de seus partícipes, no estabelecimento de uma nova díade, em disputa real ou imaginada: Caetano Veloso e Chico Buarque.

No ambiente explosivo do final da década de 1960 no Brasil, as disputas em torno da função das artes na cultura brasileira e da postura mais adequada a se tomar frente às questões apresentadas pelos tempos foram reeditadas em torno dessas duas figuras: um Caetano Veloso tropicalista, provocador e performático, cuja deglutição das influências estrangeiras e da

²⁶ Em artigo de 2006, Fernando Brumana discute as inconsistências da etnografia realizada por Mário de Andrade durante a *Missão de Pesquisas Folclóricas* empreendida em 1938, notando que, embora a Missão tenha sido bem-sucedida em termos quantitativos, recolhendo um número significativo de registros musicais, visuais e artefatos, seu resultado foi pífio em termos etnográficos. Oneyda Alvarenga foi a primeira a reconhecer a escassez de informações relevantes registradas junto às gravações; as anotações existentes eram sumárias e confusas e denotavam que não houve preocupação em conviver com tais populações para obter uma compreensão mais aprofundada do contexto em que se davam tais expressões musicais. Isso pode ser justificado, primeiro, pela preocupação de ser extensivo, que impede uma pesquisa intensiva; e depois, pelo temor de que a missão fosse interrompida abruptamente com a mudança no governo de São Paulo. Outra questão é representada por um dilema ético: o fato de que grande parte dos artefatos etnológicos trazidos pela Missão foram obtidos através de policiais que os haviam confiscado em invasões de templos. É, de certa forma, chocante imaginar que os estudiosos aparentemente ou não viam problema nenhum com isso, ou viam e por isso tentaram camuflar o fato. Porém, foram os próprios sacerdotes, que deveriam ser os mais ofendidos com tais saques, que ajudaram os estudiosos a identificar os objetos e os despachar para São Paulo. Brumana conjectura que “entre o desprezo mostrado pelos agentes de polícia a seus objetos de culto [...] e o interesse acadêmico dos integrantes da Missão, a escolha não era difícil” (p. 566). De toda forma, fica patente pela sua descrição que, apesar de seus méritos, o esforço coletor de Mário certamente não primava pelo rigor científico.

cultura de massa em meio a uma carnavalização dos elementos “nacionais” seria uma atualização da figura e da obra de Oswald de Andrade, como notou Augusto de Campos (1968, p. 161); e um Chico Buarque intelectualizado e introspectivo, cuja obra resultava, de um lado, de sua erudição livresca oriunda da tradição familiar (não negando a linhagem do pai, o historiador Sérgio Buarque de Hollanda) e, de outro, do respeito às tradições musicais brasileiras na forma do samba, do samba-canção, das marchas e das bandas de antigamente, representando, do ponto de vista da crítica da época, uma expressão do “tipo ideal” de Mário de Andrade.

Em meio à polarização ideológica vigente na época, intensificada pela radicalização do regime militar, a opinião pública se via obrigada a “tomar partido”: a “esquerda nacionalista”, ou “cepecista”, adepta da canção de protesto, encampou a defesa de Chico Buarque, ao passo que a tendência vanguardista e cosmopolita representada, por exemplo, pelos poetas concretistas via Caetano Veloso como o maior responsável pela “retomada da linha evolutiva” (CAMPOS, 1968, p. 143) da música brasileira. Tanto em um caso como no outro, no entanto, estavam colocadas as questões enfocadas pelos modernistas quase cinquenta anos antes – a angústia provocada pelo descompasso entre a produção artística nacional e a estrangeira, e a necessidade de encontrar meios de as equiparar, seja por meio da atualização das linguagens, seja por meio da retomada dos elementos característicos da nacionalidade, não mais vistos como índices de subdesenvolvimento mas sim de singularidade (BARBEITAS; MARTINS, 2017). Tratava-se, como defendido por Santuza Naves e mencionado anteriormente, de uma transposição dos ideais modernistas do campo literário para o campo da cultura de massa, especificamente da música popular.

E foi na esteira desse momento, a partir do início dos anos 1970 quando o recrudescimento da censura e o conseqüente fim dos grandes festivais enfraqueceu a cultura da canção, que começou a surgir uma nova linhagem na música instrumental brasileira, menos vinculada ao choro, à bossa nova e ao samba-jazz e mais aberta a experimentações e hibridismos de todo tipo. Como narra Ana Maria Bahiana,

O domínio do texto atingiu seu pique máximo com os festivais, nos derradeiros anos 60 e primeiros 70 – e quando a censura empenhou esforços para emudecer a música brasileira, os primeiros murmúrios da música instrumental – sem texto, portanto, teoricamente, incensurável e livre – se fizeram ouvir. [...] Ao se encerrar a década [de 1970], a música instrumental tinha no Brasil pelo menos dois grandes nomes [...] dois nomes que exemplificavam perfeitamente essa passagem da linha jazz/bossa para uma

linguagem mais misturada e mais ampla: Egberto Gismonti e Hermeto Paschoal (sic). (BAHIANA apud BORÉM; ARAUJO, 2010, p. 25).

De fato, a partir daí os nomes de Egberto e Hermeto seriam praticamente indissociáveis, suas obras representando quase um *continuum* – por um lado, devido à relativa coincidência de suas trajetórias e do amadurecimento de suas linguagens e à compatibilidade de suas estéticas; por outro, precisamente por suas diferenças: por representarem personalidades-tipo opostas e complementares. Como Mário e Oswald, como Chico e Caetano, como Mozart e Beethoven, como Beatles e Rolling Stones.

Porém, como notamos, a proximidade dos dois compositores se deve tanto às suas semelhanças estéticas quanto às diferenças em suas personalidades e abordagens. Ambos são conhecidos, como nota Elizabeth Travassos, por “problematiza[r] a separação entre erudito e popular” (TRAVASSOS, 2000, p. 7), trazendo em suas composições, estruturadas de acordo com as práticas da música popular, informações estéticas que remetem fortemente à música erudita do século XX; entretanto, as vias de acesso de cada um a tais elementos são contrastantes. Egberto teve uma formação convencional; estudou piano desde os seis anos de idade, formou-se no Conservatório Brasileiro de Música e mais tarde, ao chegar a Paris contratado como arranjador pela cantora Marie Laforêt, procurou a tutoria de Nadia Boulanger e Jean Barraqué para se aprofundar nas técnicas composicionais do século XX (BARROS PINTO, 2015, p. 45-46). Para além disso, seu discurso intelectualizado e sua proximidade com a literatura (e muito especialmente com a figura de Mário de Andrade, como veremos mais adiante) são evidência de uma postura refletida e analítica que deixa claro o quanto seu projeto artístico é consciente.

Hermeto, por sua vez, teve de trilhar um caminho totalmente autodidata e intuitivo. Borém e Araújo (2010, p. 24) relatam que, já adolescente, quando era instrumentista contratado em rádios do Recife e impressionava por seu ouvido absoluto, Hermeto foi encaminhado para estudar teoria musical com o maestro Laranjeiras, que o recusou devido à deficiência visual. Consequentemente, sua proximidade com a estética erudita vem de sua própria espontaneidade e de seu espírito lúdico que o levaram a experimentar com sons concretos, paisagens sonoras e afinações microtonais desde a infância em Lagoa da Canoa. Ainda que, posteriormente, tenha aprendido a ler e escrever música e essa seja uma ferramenta importante em seu processo composicional (COSTA-LIMA NETO, 2008), o essencial de sua musicalidade e de sua visão de mundo continua sendo basicamente intuitivo.

Buscando identificar em que sentidos as figuras complementares de Egberto e Hermeto são representativas de determinados aspectos da cultura brasileira e de diferentes formas de lidar com questões estéticas centrais para nossa formação cultural, apresentaremos nas páginas a seguir um paralelo entre as trajetórias, personalidades, visões de mundo e obras musicais dos dois autores. De acordo com a hipótese central da presente dissertação, de que a música popular de caráter mais complexo criada no Brasil a partir dos anos 1960/1970 (de que Egberto e Hermeto são importantes ícones) representa uma atualização, em termos pós-modernos, do ideal de nacionalização da música (e da cultura) brasileira conforme apresentado pelos modernistas Mário e Oswald de Andrade, pretendo esclarecer também, neste capítulo e no próximo, como cada um deles lida com as “linhas de força” erudito-popular e nacional-cosmopolita, tanto em seu discurso quanto em sua produção musical, resultando em soluções ora coincidentes, ora contrastantes para os problemas que se colocam para o artista brasileiro pelo menos desde o começo do século XX.

2.1 As origens

Os ambientes em que passaram os primeiros anos de suas vidas carregam, já de início, tanto um paralelo quanto um contraste. Todos os dois nasceram e cresceram em comunidades pequenas, representativas de meios sociais muito característicos para a formação do Brasil: no caso de Egberto, comunidades imigrantes (italianos e libaneses) em uma pequena cidade do estado do Rio de Janeiro, o Carmo; no caso de Hermeto, o sertão de Alagoas, a pequena Lagoa da Canoa, zona rural do município de Arapiraca. Se por um lado salta aos olhos o contraste, em termos sociais, econômicos e culturais, entre os dois ambientes, por outro, como veremos, ambos entendem que a rede de segurança e de afeto representada pela sociabilidade de cidades pequenas foi essencial para a sensação de aterramento identitário que, paradoxalmente, lhes permitiu alcançar voos artísticos mais altos.

2.1.1 Egberto e o Carmo

O meu país nasce onde a minha semente foi plantada, que é a cidade onde eu nasci. O meu país começa no Carmo. Termina no Brasil inteiro, mas o meu país começa no Carmo.²⁷ (GISMONTI, 2014)

“Adentrei” no campo da música popular brasileira a partir da cidade que nasci, Carmo, onde os roceiros e os imigrantes conviviam alimentando aquilo que nos torna brasileiros, a miscigenação. Essa minha observação não tem nenhum outro propósito além de procurar qualificar os meus pais que romperam com princípios culturais das suas raças (Italiano e Árabe), casaram-se e acreditaram na contradição de que os diferentes têm mais possibilidades de sobreviverem – conceito de todo imigrante que se preza. (GISMONTI apud MOREIRA, 2016, p. 16)

Ao refletir sobre sua trajetória, Egberto atribui importância crucial ao Carmo, e às relações familiares e afetivas estabelecidas ali, para a formação de sua personalidade criativa. Nascido em uma família formada por mãe italiana e pai libanês, cercado de avós e tios que, segundo ele, eram todos musicais – em especial o tio Edgar, clarinetista e maestro da banda da cidade, descrito como seu grande mestre –, Egberto encontrou ali uma rede de segurança que ele considera responsável pela liberdade pessoal e artística a que se permitiu ao longo da vida. Ele explica essa sensação citando a “teoria poética” de Carlos Drummond de Andrade: “Nós do interior temos uma imensa vantagem. Não conhecemos o anonimato. [...] não conhecê-lo é não ter a doença da imensa maioria das pessoas deste planeta. Você não ser anônimo não te dá nenhuma necessidade de ser conhecido. Você não é anônimo.” (GISMONTI, 2014). Segundo ele, foi isso que possibilitou a segurança de si mesmo que o permitiu soltar-se no mundo sabendo que a qualquer momento poderia voltar e ter o Carmo à sua espera – que permitiu a liberdade e a “irresponsabilidade” (palavra sua) de fazer “experiências que não tenham nenhum vínculo com responsabilidades políticas, sociais, econômicas etc. Nenhuma” (GISMONTI, 2014). A liberdade de fazer *música desinteressada*.

Para além disso, no entanto, Egberto atribui sua descoberta do valor da miscigenação às vivências primeiras no Carmo. Desde o núcleo familiar multinacional – “a mistura de se falar duas, três línguas, uma misturada danada, ‘*viene qui tesoro mio, pour quoi ça?*’ e um árabe em cima, era uma confusão dentro de casa” (GISMONTI, 2014) – até as explorações na

²⁷ Exceto quando especificado de outra forma, as citações de Egberto Gismonti neste capítulo foram retiradas da seguinte entrevista, publicada no canal de Jorge Mautner no YouTube em 19/03/2014: <<https://www.youtube.com/watch?v=45JM7ESfxUA>>.

Mata Atlântica que o convenceram de que a biodiversidade se deve à possibilidade de diálogo entre dissemelhantes, como narra a seguir:

No Carmo eu aprendi – eu já chego ao país, você vai entender por quê – quando a gente brincava nos terrenos, quintais etc., não sei qual dos tios ou tias cavoucava, a gente fazia buracos, os meninos faziam buracos. Buracos de 15, 20 cm de fundura e, sei lá, uns 15, 20 cm de diâmetro. E eles diziam assim: “está vendo esse monte de fiozinho aqui?” Porque se você cavar num lugar que tenha grama, árvore, o cacete a quatro, você vai encontrar que tem um monte de fiozinhos. Disseram assim, “o que mantém a árvore de pé é a raiz, porque a árvore é comprida assim, mas o que mantém viva é aqui, ó. Porque essa árvore aqui tá conversando com aquela, tá conversando com aquela, conversando com aquela... é por causa disso que as flores têm cor A, B, C... Antigamente eram flores de cores únicas. Depois as flores começaram a ganhar o degradê, começaram a se misturar. Ou seja: se eu aprendo que debaixo da terra que nós pisamos tem a mistura e que no nosso caso, brasileiros, a gente tem a mistura em cima da terra também... Foi lá que eu aprendi que misturado é bom. Né? Misturado, quando cavoucava e dizia, essa árvore aqui tá misturada com aquela. (GISMONTI, 2014)

Até mesmo sua “rara condição de duplamente virtuoso” parece estar relacionada às influências culturais divergentes recebidas em casa: “o piano teria sido uma imposição do pai, posto que fosse o instrumento apreciado pela aristocracia de Beirute, e o violão um influxo do espírito mediterrâneo, festeiro da mãe” (BARROS PINTO, 2015, p. 39). Curiosamente, os dois instrumentos dominados com maestria por Egberto são os mesmos descritos por Santuza Naves como representantes dos dois campos opostos e beligerantes da cultura brasileira, que o projeto modernista buscou aproximar: o popular e o erudito. Sendo colocados em lugares opostos pela hierarquia tradicional, ambos os instrumentos tinham também o potencial de atuar como mediadores entre os dois pólos – por exemplo, quando os “pianeiros” Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth traziam o piano para o âmbito da música de entretenimento, ou quando Villa-Lobos incumbia o violão de apresentar seus choros de concerto.

as distinções solidamente cristalizadas entre o erudito e o popular, [...] no plano musical, correspondiam ao cultivo do piano ou do violão. Ao primeiro costumava-se reservar o teatro, enquanto o violão era confinado ao espaço circense. [...] Nesse esforço modernista de aproximar o elevado (associado ao erudito) do baixo (popular), o violão ganha força simbólica como instrumento que possibilita a transição entre esses dois mundos. (NAVES, 1998, p. 25-26).

Brumana (2006, p. 556) ressalta o (apenas) aparente paradoxo de que o projeto de nacionalização da cultura brasileira tenha surgido justamente em São Paulo, com sua

população de um terço de estrangeiros e com as ondas massivas de novos imigrantes que chegavam diariamente da Itália, da Polônia, da Alemanha, do Japão, “ameça[ndo] cindir uma unidade nacional virtual em diversas ilhas incomunicáveis”²⁸ (p. 557). Nota, no entanto, que diferentemente dos diversos nacionalismos europeus que emergiram ao longo do século XX, o nacionalismo modernista brasileiro não se expressa como um purismo racial mas, pelo contrário, como um elogio da diversidade e da miscigenação:

De fato, o afã nacionalista do modernismo brasileiro se afasta das obsessões identitárias etnicistas do nacionalismo basco, retrógrado e racista. Em poucas palavras, enquanto o nacionalismo basco – e, em geral, os nacionalismos irredentistas europeus do século XX e que nos amargam a vida neste começo do XXI – operam com o ideal de pureza e de combate contra a contaminação, o nacionalismo à la Mário de Andrade opera a partir da realidade da miscigenação e de a assumir como irrenunciável²⁹. (BRUMANA, 2006, p. 559-560)

A vivência familiar de Egberto entre comunidades imigrantes, segundo seu próprio relato, parece tê-lo feito consciente da forma peculiar de miscigenação brasileira, refutando a ideia de que tais comunidades formariam “ilhas incomunicáveis” – tendo em vista já de início o casamento entre o libanês e a italiana. Egberto conta sobre como seu avô Antonio – alfaiate e músico, compositor de várias peças, inclusive *Ruth*, que o próprio Egberto gravou no disco *Carmo*, lançado em 1977 –, ao chegar ao Brasil, usou sua bagagem musical de tradição europeia para se aproximar da música brasileira que chegava a ele pelo rádio:

a Juju, que era guardiã das coisas do pai, resolveu me repassar, quando a vida dela foi já chegando ao fim, um dia marcou, eu fui ao Carmo e ela disse que tinha uma coisa pra me dar, que eu tinha que ir lá. [...] Ela me dá o presente. Quando eu abro, é um catatau assim de partituras manuscritas – algumas editadas, poucas, mas a maioria manuscritas – escrito, às vezes em português e às vezes em italiano, “esta música pertence a Antonio”. Em português ou em italiano. E eu comecei a olhar e disse assim, “Tia Ju, não estou entendendo esse negócio aqui. Além das músicas italianas, tem Chiquinha Gonzaga. Tem Donga. Tem Pixinguinha.” “Ah, ele sempre gostou. Chegou aqui e ficou encantado com o que ouvia no rádio, e como ele escrevia música muito bem ele ouvia e copiava rápido a música”. (GISMONTI, 2014).

²⁸ “amenazaban con hacer estallar una unidad nacional virtual en diversas islas incomunicadas”.

²⁹ “En efecto, el afán nacionalista del modernismo brasileño se aparta de las obsesiones identitarias etnicistas del nacionalismo vasco, retrógrado y racista. En pocas palabras, mientras que el nacionalismo vasco —y, en general, los nacionalismos irredentistas europeos del siglo XX y que nos amargan la vida este comienzo del XXI — operan con el ideal de pureza y de combate contra la contaminación, el nacionalismo à la Mario de Andrade opera desde la realidad de la miscegenación y de asumirla como irrenunciable”

Assim, Egberto aprende em família que uma formação erudita sólida – uma formação na linguagem musical de tradição escrita – não teria o efeito de afastar da linguagem vernácula, miscigenada, de tradição oral; muito pelo contrário, seria mais um recurso que o permitiria se aproximar dela, fundindo referências e promovendo a “mistura” que lhe é tão cara, confirmando o que o tio Edgar lhe ensinou: “Tem música. Só isso que tem. Tem música. Não discrimine. [...] Não tem ‘músicas’” (GISMONTI, 2014).

Entretanto, a clareza sobre a miscigenação como processo e o fato de observar em primeira mão que aquilo que chamamos “Brasil” estava permanentemente em construção – não era simplesmente um dado – fez com que Egberto se tornasse profundamente consciente da *questão* da identidade nacional como algo não resolvido. Isso fez de Egberto um artista profundamente preocupado com a manutenção de sua própria identidade como compositor brasileiro, a ponto de sentir que não é capaz de morar fora do Brasil sem – pode-se dizer – *perder a alma*.

Vou citar duas pessoas que eu conheço, Naná Vasconcellos e João Gilberto. São as únicas duas pessoas que eu conheço que ficam fora, moram fora, e cada vez são mais brasileiros, mais carioquina, mais de Recife, como é o Naná. Eu não tenho essa capacidade. Quando eu fui morar nos EUA, voltei e fiz um disco chamado “Corações Futuristas”, que dentro da capa do LP (que talvez até seja relançado, que hoje em dia tá voltando esse troço) tem uma foto, tomando a capa inteira, o envelope inteiro, de um coração infartado, amarelado, com um corte. E eu voltei nesse estado. Quando eu fiquei na França morando um monte de tempo, se eu bobeasse eu virava um médio compositor francês. Você tá entendendo? Eu não tenho essa capacidade. Eu sei levar... Eu sou quase um carteiro. Eu levo o que já está envelopado e ninguém que apite, porque eu não vou deixar mexer em nada. Agora, se eu ficar muito tempo lá, eu não tenho meus envelopes prontos feitos aqui em casa, no Carmo, lá com Edgarzinho dizendo “Ô Egberto, seus acordes estão muito complicados”. Eu preciso disso. Se eu estiver longe disso não tem jeito. (GISMONTI, 2014).

2.1.2 Hermeto e Lagoa da Canoa

Eu mesmo fazia as minhas flautas, os meus instrumentos no mato pra me comunicar com os animais. Pra tocar com os passarinhos, conversar com eles, tocar pro boi, pro cavalo, pro porco, os animais todos. Eu já tinha um lugar pra tocar. As árvores, eu já tinha as árvores, que eu ia tocar, porque os passarinhos já iam como se fossem público. Eles eram... O meu público era justamente os animais. (PASCOAL in QUEBRANDO TUDO, 2003).

Lagoa da Canoa forneceu para Hermeto as bases de seu idioma musical experimental, pois é a partir das tradições rurais de sua infância que ele exerce a experimentação. Lá, impedido de brincar sob o sol com as outras crianças e

seguindo a tradição nordestina dos músicos portadores de necessidades especiais de visão (Cego Aderaldo, Cego Oliveira, Sivuca, Luiz Gonzaga, entre outros), Hermeto faz da música seu brinquedo sonoro predileto. (COSTA-LIMA NETO, 2008, p. 10).

Se a música na família de Egberto aparecia em formas que remetiam a uma tradição europeia – a banda do tio Edgar, as transcrições do avô Antonio, o piano –, no caso de Hermeto a música em sua infância surge em duas frentes: a tradição popular nordestina, na pessoa de seu pai que tocava o fole de oito baixos (conhecido como *pé-de-bode*) nas festas da região; e a *música da natureza*, consistindo em sons sem altura definida, descoberta enquanto o menino Hermeto (impedido de trabalhar ou brincar ao sol por causa de seu albinismo) experimentava sons percutidos em pedaços de ferro roubados da oficina do avô procurando identificar seus vários harmônicos, e construía flautas para imitar o canto dos pássaros e o coaxar dos sapos.

Nessas duas frentes encontram-se as principais matrizes que formariam sua linguagem musical. De um lado, a música nordestina (tanto seus ritmos – baião, xote, maracatu, frevo, embolada etc. – quanto seus desenhos melódicos singelos, muitas vezes tendendo ao modalismo, remetendo a canções da infância, a exemplo do tema *São Jorge*). De outro, a experimentação com sons de altura indeterminada, refletida tanto em seu uso de objetos como instrumentos não convencionais – chaleiras, bacias, máquina de escrever, até mesmo animais como porcos e patos – quanto no que ele mesmo batizou de *música da aura*, quando ele interpreta a fala de pessoas como melodias atonais e as repete em seu instrumento, geralmente um teclado, evidenciando seu desenho melódico “natural” ou sua “aura”. Assim, “as alturas não-temperadas da voz junto com um instrumento temperado revelam como nossa percepção é condicionada culturalmente e como esse condicionamento anestesia nossas percepções” (COSTA-LIMA NETO, 2000, p. 131)

Costa-Lima Neto (2000) identifica como elemento central do sistema musical de Hermeto a oposição entre o “convencional” e o “natural”, elementos que o próprio Hermeto define da seguinte forma:

Eu sou o contrário de muitas escolas [...] Muita gente acha que dó, mi, sol, dó é natural, mas não é; é só convencional [...] Para mim, se você faz: [cantando] sib, mi, lab, mi, sib, lá³⁰, isso é natural [...] O atonal é a coisa mais natural que tem. (PASCOAL apud COSTA-LIMA NETO, 2000, p. 120)

³⁰ Costa-Lima Neto nota que este é, aproximadamente, o canto do uirapuru.

Assim, a apurada capacidade auditiva de Hermeto o fez desenvolver uma concepção em que sons musicais (entenda-se de altura definida) e ruídos (sons sem altura definida) pertencem ao mesmo contínuo, aproximando-se intuitivamente de conceitos como o de “paisagem sonora” de Murray Shafer e do silêncio como prenhe de sons, de John Cage, conforme desenvolveremos mais adiante.

Assim como Egberto, a segurança e a liberdade de Hermeto parecem estar fundadas no apoio e no afeto recebidos de sua família. Hermeto conta que, depois de muito observar o pai tocando o fole de oito baixos, começou a tocá-lo também, escondido, quando o pai estava fora de casa.

Então um belo dia a mamãe escutou eu tocando. Quando o papai chegou que o papai escutou, ele abriu a porta do quarto. Ele aí chamou a mamãe, a mamãe veio também e começaram a chorar de emoção, de alegria. Aí o papai disse assim, “eu vou vender uma vaca, a melhor vaca que eu tiver, eu vou comprar o melhor harmônico que tiver pra você”. (PASCOAL in QUEBRANDO TUDO, 2003)

Isso foi aos sete anos de idade. Aos onze, começou sua carreira, digamos, “profissional”, quando formou com o irmão Zé Neto a dupla *Os Galegos do Pascoal* e passou a tocar alternadamente fole e pandeiro nos bailes da região (BORÉM; ARAÚJO, 2010, p. 24).

Porém, se em família Hermeto recebia o mais profundo acolhimento, na comunidade mais ampla acontecia o oposto. Borém e Araújo relatam como, entre as outras crianças, Hermeto era alvo de máxima zombaria, mas, com o incentivo dos pais, sempre encontrava um jeito de responder à altura e não se abalar. “Hermeto sempre soube que era diferente, mas nunca se sentiu inferior nem desenvolveu complexos – aliás, eis um caso em que se pode afirmar: muito pelo contrário.” (O. RODRIGUES apud BORÉM; ARAÚJO, 2010, p. 27) No documentário *Quebrando Tudo*, de 2003³¹, há o depoimento de um nativo de Arapiraca, a cidade mais próxima de Lagoa da Canoa, que evidencia o quanto, embora formando em si um núcleo coeso, a família Pascoal era vista como “maluca” pela comunidade:

Na realidade o albino em geral sempre foi uma pessoa discriminada no Nordeste. É uma pessoa estranha, uma pessoa que não pode ficar no sol... E a família do Hermeto é uma família maluca mesmo. Todo mundo já sabia que era uma família maluca. Porque tinha uns músicos, o pai já tirava um som na região, animava todas as festinhas das redondezas... E toda segunda feira ia pra feira de Arapiraca com a família, na carrocinha lá comprar remédio. O

³¹ O documentário está disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=xswG8eZrVrg>>. Acesso em 13 jul. 2017.

meu pai tinha uma farmácia e eles compravam todos os remédios lá. E a minha mãe falava, “olha, é uma família completamente maluca...” e todo mundo aceitava. Mas eram queridos também. (QUEBRANDO TUDO, 2003).

Hermeto era, portanto, visto como duplamente “estranho”: por seu próprio albinismo que o destacava dos demais, e por fazer parte de uma “família de músicos”, o que, como se pode inferir do discurso do nativo, era suficiente para ser motivo de desconfiança. Talvez esteja expressa aí uma relação ambivalente, quase arquetípica, de certas comunidades com a figura do músico: como todo mundo gosta de música, ele é necessário para “animar as festas”, então eles “eram queridos também”; por outro lado, há sempre a desconfiança de que deve haver algo de pecaminoso e “maluco” em alguém conduzir a vida em torno da música. Nettl (1994, p. 145-147) identifica essa ambiguidade na cultura muçulmana do Irã – seu objeto de estudo – no hábito de os praticantes de música se desculparem dizendo sempre que “na verdade isso não é música, e sim...”; nota, entretanto, que ela também existe em várias partes do mundo ocidental, e que o antigo estereótipo do músico de jazz como drogado e promíscuo exerce a mesma função.

Já estava posto aí, portanto, outro elemento da figura artística de Hermeto Pascoal conforme se consolidaria mais tarde: a persona excêntrica, quase *clown*, reforçada por seu visual extravagante, com camisas coloridas e os longos e desalinhados cabelos e barbas brancas, bem como por seu uso de instrumentos não convencionais, descrito pela mídia e recebido pelo público mais amplo como mera curiosidade (a despeito do significado musical mais profundo desse uso, como já mencionamos e discutiremos em maiores detalhes adiante) e por sua própria atitude irreverente em relação a si próprio³². Para aqueles que estudam e apreciam sua música a fundo, sem dúvida é frustrante ver o quanto tais excentricidades, descritas de forma caricatural e sensacionalista, se sobressaem aos olhos leigos:

Chamado de “bruxo” pela imprensa nacional, ele é geralmente apresentado ao público como uma figura exótica. [...] De fato, a mídia impressa tende a filtrar os aspectos heréticos de sua persona xamânica, reduzindo-as a excentricidades pitorescas ou caricaturas simpáticas. (COSTA-LIMA NETO, 2000, p. 140)

³² No já mencionado documentário *Quebrando Tudo*, há um momento em que ele comenta, ao ver sua própria imagem em vídeo, “Quem é aquele cara ali? Parece um capucho de algodão. É o algodãozinho doce do bairro Jabour, né? Ah, aquele é o Hermeto Pascoal!” Em outra situação à qual a autora esteve presente – um show no Clube do Choro de Brasília no ano de 2009 – Hermeto se irritou com um casal que conversava em uma mesa perto do palco e, em meio às vociferações em que pedia silêncio e ameaçava bater nos dois com seu berrante, soltou: “Respeita o Papai Noel!”. Uma curiosa mistura entre a seriedade de exigir silêncio respeitoso para sua música e a irreverência de, simultaneamente, zombar da própria imagem.

É preciso ter clareza, no entanto, de que essa persona não é uma excrescência que atrapalha o acesso a sua obra (exceto, é claro, para aqueles que já não estão dispostos a acessá-la); ela é *parte* da obra, é um elemento importante da performance do artista, de sua estética baseada no inusitado e na quebra de expectativas, bem como do sentido espiritual/religioso que o próprio Hermeto atribui a sua música (como indica o adjetivo *xamânico* usado por Costa-Lima Neto).

Uma última consideração que representa um contraste com a vivência de Egberto, conforme descrita na seção anterior: se Egberto, vivendo em meio a imigrantes, descobre que “ser brasileiro” é algo que se constrói, para Hermeto, por outro lado, vivendo em comunidades tradicionais e acessando a cultura popular como coisa viva, ser brasileiro não é mais que um dado, um fato natural. Estão postas aí duas formas diferentes de lidar com a questão da identidade nacional (talvez comparáveis ao analítico de Mário x o intuitivo de Oswald); embora partindo de pressupostos contrários, no entanto, tais atitudes seguem caminhos paralelos e resultam em estéticas compatíveis.

2.2 A carreira

A trajetória artística profissional de Hermeto e Egberto segue caminhos paralelos ao longo dos anos 1960, 1970 e 1980. Embora cada um tenha se iniciado na carreira musical por caminhos diferentes e em momentos diferentes (tendo em vista as diferenças entre seus meios culturais de origem, bem como a relativa distância de idade – Hermeto é aproximadamente dez anos mais velho que Egberto), é possível identificar notáveis coincidências entre os principais marcos da carreira de cada um – desde a participação nos Festivais da Canção, entre 1967 e 1969, que foi para ambos a porta de entrada para a visibilidade nacional e internacional, até as incursões no exterior no início da década de 1970 e o subsequente regresso e consolidação de suas carreiras no Brasil entre os anos 1970 e 1980.

Discutiremos a seguir suas trajetórias, sistematizando-as em três momentos: *do local ao nacional*, representando a saída de suas localidades de origem em busca de profissionalização musical, o que os levou aos principais circuitos da indústria cultural no Brasil; *do nacional ao internacional*, quando a visibilidade nacional leva ambos a ser chamados a atuar no exterior; *de volta ao nacional*, marcando seu regresso e consequente estabelecimento de seus *modus operandi* peculiares no Brasil.

2.2.1 Do local ao nacional

Hermeto: das rádios ao Quarteto Novo

Já mencionamos que a primeira atividade musical profissional de Hermeto foi seguindo os passos de seu pai: tocando sanfona *pé-de-bode* e pandeiro nos bailes da região, em duo com seu irmão Zé Neto, também albino (daí o duo ter sido batizado *Os Galegos do Pascoal*). Em 1950, aos quatorze anos de idade, Hermeto parte junto do irmão para Recife, assumindo um emprego como instrumentista na rádio *Tamandaré*. Foi no ambiente das rádios que Hermeto floresceu como instrumentista, apesar dos percalços (como o já citado, de ter sido recusado por um professor de teoria por não enxergar bem, e o de não saber tocar *Vassourinhas* quando solicitado, fazendo com que o diretor da rádio o relegasse por certo tempo a tocar apenas pandeiro), conhecendo mestres como Sivuca (que formou, com Hermeto e seu irmão, um trio, desta vez intitulado *O Mundo Pegando Fogo*, também em referência ao albinismo dos três), entrando em contato pela primeira vez com a sanfona de 120 baixos (“é muito baixo”, já diria Luiz Gonzaga) e tendo a oportunidade de observar o trabalho de arranjadores e orquestradores como Guerra-Peixe. (BORÉM; ARAÚJO, 2010, p. 24)

Em 1958, mudou-se para o Rio de Janeiro, e, em 1961, para São Paulo. Ali, além de dar continuidade a seu trabalho em rádios, passou a atuar também em boates e acompanhando cantores, ampliando seu domínio de outro instrumento que seria crucial para seu desenvolvimento posterior como instrumentista e como compositor, o piano. Apesar das dificuldades de ter acesso a esse instrumento caro e elitizado, Hermeto conseguia brechas para praticar nos instrumentos das rádios e das boates em que atuava, desenvolvendo assim uma habilidade que foi de grande valia. Conta Hermeto que, quando era pianista da boate *Stardust*, em São Paulo, frequentemente precisava decorar algum repertório para executar na boate à noite; então, ele aprendia a música, criava uma visualização mental de sua execução ao piano, e ia no ônibus, a caminho da boate, repetindo para si mesmo a música para não esquecer (lembrando-se de avisar ao cobrador que não era doido não, por passar a viagem toda cantarolando). Para o pianista Jovino Santos Neto, que foi membro de sua banda por doze anos e hoje é professor do *Cornish College of the Arts*, em Seattle (Estados Unidos), “isso forçou a ele uma outra coisa pianística, que muitos pianistas não têm, de você imaginar o piano na sua cabeça. Um piano virtual na sua imaginação.” (SANTOS in QUEBRANDO TUDO, 2003).

Foi em São Paulo que Hermeto estabeleceu contato com o percussionista Airto Moreira, que seria um parceiro musical de importância notável daí em diante. Foi a convite de Airto que Hermeto passou a fazer parte, em 1966, do *Quarteto Novo* – antes *Trio Novo*, formação que acompanhava o cantor e compositor de tendência militante e nacionalista Geraldo Vandré. Ao lado de Heraldo do Monte (guitarra e viola), Theo de Barros (contrabaixo e violão) e do próprio Airto, Hermeto, assumindo o piano e a flauta, participou de momentos marcantes do efervescente meio musical e político de fins dos anos 1960 – acompanhando, por exemplo, a vencedora apresentação de Edu Lobo e Marília Medaglia no Festival da Record de 1967, com a canção *Ponteio*. Além disso, o *Quarteto* gravou também, no mesmo ano, um disco instrumental em que estão colocadas as principais questões políticas e culturais da época – notadamente o nacionalismo de inspiração cepecista, defendido por Vandré e outros artistas inspirados pelo ideal da “brasilidade revolucionária”:

a brasilidade revolucionária mobilizou uma geração de intelectuais e artistas que protagonizou uma das mais importantes experiências de arte engajada da história brasileira. Imbuídos por uma necessidade de atribuir às suas produções uma função social e política, os “artistas participantes” foram aos poucos definindo certos locais e manifestações culturais como representativas do “povo” brasileiro. Nessa conjuntura, a idealização de um autêntico “homem do povo”, com raízes rurais, sertanejas, orientou boa parte da produção artística daqueles anos, da qual o disco *Quarteto Novo* pode ser considerado um exemplo bastante significativo. (GEROLAMO, 2014, p. 16)

Segundo o guitarrista Heraldo do Monte, a proposta estética do grupo representava uma transposição, para a linguagem da música instrumental centrada no improviso, do ideal de retomada de uma brasilidade “autêntica” defendido por Vandré, descrito como uma espécie de “mecenas” do grupo. A preocupação dos músicos era encontrar uma linguagem brasileira de improvisação, “depurada” dos elementos *bebop* que já eram “reflexo condicionado” para todos eles (vinculados que eram à prática de tocar jazz e bossa nova na noite), baseando-se “no fraseado da música nordestina, dos violeiros do Nordeste, que têm raízes na música ibérica, moura, baseada em outras escalas” (MONTE apud GEROLAMO, 2014, p. 116). Tratava-se de abandonar voluntariamente o arcabouço jazzístico que todos tinham adquirido ao longo dos anos de vida profissional (chegando ao ponto de se desfazer dos discos que tinham para não se “influenciar”) e retomar “aquelas coisas que a gente não ligava quando ouvia no interior do Nordeste, na nossa infância” (MONTE apud GEROLAMO, 2014, p. 115).

Pode-se identificar aqui um fenômeno equivalente à “fricção de musicalidades” descrita por Acácio Piedade (2003) e discutida no capítulo anterior: o desejo de manter a prática improvisatória que se tornou cara aos músicos devido ao contato continuado com o jazz, simultaneamente à necessidade de “depurar” esse improvisado dos elementos estrangeiros que o “contaminavam”, buscando uma expressão “autenticamente nacional”.

Para Costa-Lima Neto (2008), foi justamente essa rigidez do projeto estético do grupo (“Nós até nos policiávamos, quando alguém tocava alguma coisa mais be-bop.” [MONTE apud GEROLAMO, 2014, p. 115]) que veio a provocar sua dissolução – pelo menos no que diz respeito à vontade de Hermeto Pascoal, que não tolerava tais policiamentos:

Quando eu dava um acorde bem moderno, as pessoas falavam criticando: acorde de jazz não pode. Mas não era acorde de jazz, era minha cabeça que estava querendo. A música é do mundo. Querer que a música do Brasil seja só do Brasil é como ensacar o vento e ninguém consegue ensacar o som. (PASCOAL apud COSTA-LIMA NETO, 2008, p. 14).

Assim, encerra-se a primeira etapa “nacional” da carreira de Hermeto, e segue-se o início da etapa “internacional”, novamente a convite de Airto, que havia se mudado para os Estados Unidos com a cantora Flora Purim.

Egberto: a literatura e o Festival

Se Hermeto Pascoal, ao adentrar o mundo dos festivais com o Quarteto Novo, já contava quase vinte anos de vida profissional ativa, nos mais diversos ambientes comerciais, quando Egberto Gismonti fez sua estreia no Festival de 1969, no estádio Maracanãzinho, apresentando sua composição *O Sonho* ao piano, à frente de uma orquestra de 100 músicos executando um arranjo escrito por ele próprio, ele tinha apenas vinte e um anos e se apresentava profissionalmente pela primeira vez na vida. (MOREIRA, 2016; BARROS PINTO, 2015).

Antes disso sua vida girava em torno dos estudos musicais. Nos anos em que frequentou o Conservatório Brasileiro de Música, sede de Nova Friburgo, estudou piano, solfejo, harmonia, contraponto e composição, arcabouço que o permitiu escrever o arranjo que seria apresentado no Maracanãzinho (“eu fazia arranjo porque tinha estudado em

Conservatório, o que não era normal, ninguém estudava naquela época.” [GISMONTI apud MOREIRA, 2016, p. 22]). Quanto ao violão, seu contato com o instrumento foi mais tardio (aos dezessete anos) e informal, basicamente autodidata. Como não havia um professor de violão em Nova Friburgo, ele aprendeu basicamente transpondo as peças do piano para o violão, o que resultou em sua técnica muito particular, em que as duas mãos atuam de forma independente, como no piano; em sua sonoridade deliberadamente rústica, que aproveita os ruídos produzidos pelo instrumento contrariando os princípios da técnica violonística “educada”; bem como na necessidade que encontrou mais tarde de trabalhar com instrumentos com maior número de cordas, buscando emular a extensão que o piano lhe oferecia. (BARROS PINTO, 2015, p. 60).

Sua dedicação aos estudos de piano erudito renderam-lhe uma bolsa para se aperfeiçoar no repertório clássico em Viena. A essa época, no entanto, Egberto, já no Rio de Janeiro, tinha começado a frequentar a casa do poeta Geraldão Carneiro (pai de Geraldinho Carneiro, responsável pelas letras de grande parte de suas composições ao longo dos anos 1970), onde travou conhecimento com diversos escritores e músicos, entre eles Tom Jobim. Ao saber dos planos de Egberto, Jobim perguntou “mas você quer estudar em Viena ou ir a Viena?” Na opinião de Jobim, Egberto faria melhor em completar sua formação musical no Brasil, compor, gravar seus discos, e no futuro ir a Viena, se fosse o caso, “não como estudante, mas na condição de artista renomado.”³³ (BARROS PINTO, 2015, p. 40).

Egberto seguiu o conselho do mestre. Recusou a bolsa e permaneceu no Rio de Janeiro, onde gravou em 1969 seu primeiro disco, *Egberto Gismonti*, pela gravadora Elenco, incluindo a peça *O Sonho*, aquela apresentada no Festival. Paralelamente, continuou a frequentar a casa dos Carneiro, onde fortaleceu-se sua relação com a literatura, que seria um motor importante de sua criação – tanto nos primeiros álbuns, em grande parte formados por canções, quanto na produção posterior, essencialmente instrumental, em que Egberto identifica inspirações literárias.

[...] os amigos que eu tive no Rio de Janeiro ao chegar me levaram à literatura de maneira muito forte, muito... muito sólida. Porque não foram pessoas que leram, eram pessoas que escreveram. De repente, casa de Geraldão Carneiro, pai de Geraldinho Carneiro. Era um dos centros... Meu Deus, não é à toa que eu fiz antologia poética até de Jorge Amado. Não estou falando de Ferreira Gullar que era amigo da esquina. Até o Jorge Amado eu fiz antologia poética.

³³ Postura equivalente à expressa por Hermeto Pascoal quanto a sua viagem aos Estados Unidos em 1970: “Fui aos EUA com o meu jeito de trabalhar e a vontade de mudar o hábito que obrigava os brasileiros a irem lá para aprender com os músicos norte-americanos.” (PASCOAL apud COSTA-LIMA NETO, 2008, p. 22)

Disco, né, fiz música pra isso. E o Ferreira que me ensinou a fazer antologia poética. “Egberto, não se preocupe, a sua música está pronta. A minha poesia também. O que nós vamos fazer é só tentar juntar. Se não der certo, azar”. Que é uma orientação maravilhosa. E o Jorge Amado... Eu disse, “mas Jorge, eu estou meio sem graça de aceitar, porque você tem tantos amigos que são músicos excepcionais...” “Não sabem nada sobre antologia”. “Então tá ótimo”. É um bando de maluco, né? E aí felizmente eu ando mais ou menos com gente que tem esse gosto de irresponsabilidade, de contradição. (GISMONTI, 2014)

Então, recapitulando: seguindo o conselho de Tom Jobim, Gismonti permaneceu no Brasil, reforçando seus vínculos com a música e a literatura brasileiras e desenvolvendo o que seria sua “voz” composicional, processo que culminou em sua apresentação no Maracanãzinho, no III Festival da Canção. Apesar de ser virtualmente sua estreia no meio musical, essa única apresentação gerou a oportunidade que o permitiria ir à Europa como artista respeitado (bem antes do que imaginava, suponho). A atriz e cantora francesa Marie Laforêt, que estava no Brasil e assistiu à apresentação de Egberto no Festival, convidou-o para escrever arranjos para seu próximo disco.

Neste festival veio uma mulher atriz francesa chamada Marie Laforêt, eu nem sabia que ela cantava. Eu sabia que ela existia porque era um pouco uma daquelas atrizes do cinema francês que eu gostava muito [...] ela tava no Rio e disse assim: “queria muito que você fizesse uns arranjos pro meu disco”, mal sabendo ela a idade que eu tinha e o absoluto desconhecimento do *métier*; que a primeira vez na vida que eu toquei profissionalmente foi no Maracanãzinho. [...] A Marie Laforêt não sabendo que eu tinha zero de experiência de tocar, de show, de não sei o que diz assim: “você não quer fazer uns arranjos pro meu disco?”, eu disse “claro”. Aí, fiz os arranjos. Os arranjos foram pelo correio. Passado não sei quanto tempo, ela me escreve e diz assim: “Você não quer vir gravar os arranjos aqui em Paris?” digo: “Ué, ótimo”. Lá chegando ela disse: “Você não quer formar um grupo aqui pra tocar, a gente faz o lançamento...” eu disse: “Também topo.” Passado um ano e meio que eu estava nesta fico ou não fico, ganhei dinheiro como o diabo e tocando *variété français* [...] até que, tive tempo pra procurar e achei professores e comecei a estudar e aí acabei me formando em outras coisas de música, estudando com Nadia Boulanger... (GISMONTI apud MOREIRA, 2016, p. 22-23)

Esse convite representa a transição para a etapa seguinte, “internacional”, da carreira de Egberto, que ocasionaria uma drástica mudança de perspectiva, redirecionando seus caminhos para as décadas seguintes.

2.2.2 Do nacional ao internacional

Egberto em Paris

Por um lado, sua temporada na França serviu para que Egberto adquirisse a experiência prática no *métier* da música que até então lhe faltava – acompanhando Laforêt em diversos shows, realizando seu primeiro concerto internacional no Festival de San Remo (1969) e gravando um disco, *Orfeo Novo*, em 1971, cuja formação camerística (piano, baixo e flauta) contrastava com a sonoridade orquestral dos dois discos lançados anteriormente no Brasil, permitindo que Egberto começasse a se expressar mais vigorosamente também como instrumentista.

Por outro lado, o desejo de se aprofundar na composição erudita levou Egberto a procurar dois professores que seriam cruciais para sua formação, apesar (ou por causa mesmo) de suas tendências opostas: Jean Barraqué, compositor de tendência serialista especializado na análise da música de Anton Webern; e Nadia Boulanger, regente e professora de um rol infindável de compositores incluindo vários dos mais relevantes do século XX, mais afeita à música de tendência neoclássica e que, “bastante aberta com relação ao *background* de seus alunos e aos estilos abraçados por eles, não nutria entretanto muita simpatia pela música serial” (BARROS PINTO, 2015, p. 46). De suas aulas, portanto, Egberto pôde depreender um ponto de vista bem distinto daquele transmitido pelo serialista Barraqué.

Com Barraqué, Egberto se esforçou por compreender de forma mais profunda a música serial, chegando mesmo a traduzir para o português a *Introdução à Música dos Doze Tons*, de René Leibovitz³⁴, procurando uma aproximação mais íntima com sua proposta. Entretanto, embora a forma escrita dessa música fosse muito estimulante do ponto de vista racional, sua execução chegava a lhe produzir aversão:

Nos anos setenta, convivi por um longo período com Jean Barraqué, um discípulo de Webern, e percebi que a *qualidade* ou propriedade do seu trabalho era muito relativa; notei que eu tinha estabelecido um vínculo puramente racional com a sua obra, desprovido de laços afetivos. O conceito estético e formal podia ser analisado de modo muito profundo, mas não era absolutamente sentido. [...] Naquele momento eu não sabia que, quatro ou cinco anos depois, terminaria por abominar a música do discípulo e do mestre. Aconteceu algo muito curioso: comecei a adorar a forma escrita da música de

³⁴ Pelo menos é o que o próprio Egberto afirma em suas conversas com Carlos Fregtman conforme transcritas no livro *Música transpessoal: Uma cartografia holística da arte, da ciência e do misticismo* (1989, p. 26).

Webern, mas não tolerava ouvi-la. [...] Passei um tempo com uma dúvida incrível, pois não conseguia discernir o que me agradava ou desagradava em relação a Webern. Eu escutava e sentia que era uma música desagradável, mas, por outro lado, os caminhos da partitura me faziam vibrar de emoção. (GISMONTI apud FREGTMAN, 1989, p. 26)

Para Egberto, a excessiva racionalização estrutural produzia absurdos, do ponto de vista da orquestração, como por exemplo forçar o fagotista à angústia de esperar concentradamente “um minuto e trinta e quatro segundos”, em uma peça de 1’37”, para executar três notas em uma fração de compasso, reduzindo esse instrumentista, “um ser humano que pretende a liberdade de expressão”, a uma peça na engrenagem que é o conceito total da peça, de construção perfeitamente racional porém, basicamente, desumanizadora. Essa submissão da expressão individual ao todo parecia-lhe assustadora, “sobretudo para nós, latino-americanos, que não carregamos o peso de tantas guerras em nossas costas” (GISMONTI apud FREGTMAN, 1989, p. 27).

Boulangier compartilhava dessa resistência a toda música excessivamente “cerebral”. Isso ficou evidente na ocasião de seu último encontro, em que a mestra o dispensou como aluno com as seguintes palavras:

“Bem, senhor Gismonti, este é seu último dia de estudos aqui; você deve retornar ao Brasil e fazer de seu país a sua grande fonte de inspiração”. Eu disse: “Do que a senhora está falando?” Ela respondeu: “permita-me dizer-lhe: você é um compositor europeu mediano e um péssimo compositor brasileiro. [...] Volte ao seu país e preste atenção à escola de samba, ao berimbau, ao forró”. [...] Ela acrescentou: “vocês rapazes do terceiro mundo, especialmente os brasileiros, são irresponsáveis. Vocês podem ser completamente loucos. Não se torne um compositor europeu mediano. Você pode mencionar um bom compositor europeu contemporâneo? [...] Stockhausen, ou mesmo John Cage, esse pessoal é muito intelectualizado. Eles estão tão distantes de uma arte fundamental que se tornaram incapazes de simplesmente expressar alguma coisa, ao invés de pensar sobre ela.” (GISMONTI apud BARROS PINTO, 2015, p. 46).

Ainda que Boulangier não tenha usado esses termos, curiosamente semelhantes aos de Mário de Andrade (afinal, o que estamos lendo foi relatado por Gismonti, com suas próprias palavras, e além disso parece-me duvidoso que Nadia Boulangier estivesse familiarizada com “escola de samba, berimbau, forró”), não deixa de ser notável a coincidência entre esse conselho e o que teria sido recebido por outro compositor sul-americano que transitava entre os meios eruditos e populares, Astor Piazzolla (aqui, também, relatado de forma romanceada):

Depois de suas primeiras aulas com ela, [...] Boulanger começou a sentir que faltava alguma coisa nas partituras que ele lhe mostrava. (Ela deve ter ouvido a gravação que ele lhe havia dado de sua peça premiada *Buenos Aires*). “Esta música é bem escrita”, ela disse, “mas não tem sentimento”. Era um veredito que Boulanger lançava à maioria de seus alunos. [...] Ela perguntou o que ele tocava na Argentina. Piazzolla admitiu relutantemente que tocava tango. “Eu adoro essa música!” ela exclamou. “Mas você não toca tangos ao piano. Que instrumento você toca?” Mais uma vez Piazzolla quase não teve coragem de dizer que era o bandoneon. Boulanger o tranquilizou: ela havia escutado o instrumento na música de Kurt Weill, e disse que até mesmo Stravinsky apreciava suas qualidades. Finalmente, Boulanger convenceu Piazzolla a tocar um de seus tangos ao piano. Ele escolheu “Triunfal”. No oitavo compasso ela o deteve, e disse com firmeza: “Isto é Piazzolla! Nunca o abandone!” Mais tarde, ele sempre se lembraria do momento como uma espécie de epifania: “Ela me ajudou a me encontrar”, dizia a sua filha Diana³⁵. (COLLIER e AZZI, 2000, p. 51)

Em ambos os casos, “a visão de Boulanger confrontava hierarquias e admitia como legítima a construção de uma trajetória artística sobre outras bases que não aquelas consagradas na tradição erudita ocidental.” (BARROS PINTO, 2015, p. 47).

Assim como Piazzolla, Egberto entendeu o conselho como um chamado e o levou a sério. Retornou ao Brasil, sentindo-se dilacerado, como se depreende da citação algumas páginas atrás, e adotou uma postura de pesquisador que o levou, por um lado, a passar meses no Alto Xingu, procurando compreender os fundamentos espirituais da música indígena tendo o pajé Sapaim como guia; e por outro, a desenvolver o hábito, que mantém até hoje, de receber discos produzidos em todo o Brasil e, a cada mês, ouvir dez deles, respondendo ao autor com comentários detalhados. Em ambos os casos a intenção é “conhecer o Brasil” – tanto suas raízes profundas quanto sua produção atual, mediada tecnologicamente.

³⁵ “After his first classes with her [...] Boulanger came to feel that something was lacking in the scores he showed her. (She must have listened to the recording he gave her of his prize-winning *Buenos Aires*.) ‘This music is well written’, she told him, ‘but it lacks feeling.’ It was a verdict Boulanger handed to most of her pupils. [...] She asked him what music he played in Argentina. Piazzolla reluctantly admitted it was the tango. ‘I love that music!’ she exclaimed. ‘But you don’t play the piano to perform tangos. What instrument do you play?’ Once again Piazzolla could barely bring himself to tell her it was the bandoneon. Boulanger reassured him: she had heard the instrument in music by Kurt Weill, and said that even Stravinsky appreciated its qualities. Finally, Boulanger persuaded Piazzolla to play one of his tangos on the piano. He chose ‘Triunfal’. At the eighth bar she stopped him, took him by his hands, and told him firmly: ‘This is Piazzolla! Don’t ever leave it!’ In later recollections, he was always to describe the moment as something like an epiphany: ‘She helped me find myself,’ he told his daughter Diana”.

Hermeto nos Estados Unidos

Vimos que Egberto, embora tenha ido ao exterior na condição de profissional, de acordo com o conselho de Tom Jobim, não pôde deixar de aproveitar a oportunidade para dar sequência a seus estudos formais, tão importantes para ele. Já Hermeto, em conformidade com seu autodidatismo e sua postura desafiadora expressa na citação mencionada algumas páginas atrás - “Fui aos EUA com o meu jeito de trabalhar e a vontade de mudar o hábito que obrigava os brasileiros a irem lá para aprender com os músicos norte-americanos” – chegou nos Estados Unidos, em 1970, com total clareza e convicção de si mesmo como artista, determinado a mostrar que música brasileira não era sinônimo de samba e bossa nova, “pois tudo isso me cansa!” (PASCOAL apud COSTA-LIMA NETO, 2008, p. 22).

Os americanos [...] me prestigiam muito, porque quando eles me viram eles já procuravam mais um americano, mais alguém indo pra lá pra aprender, e *tiveram que aprender*. Tiveram que me convidar inclusive para morar nos Estados Unidos, com tudo o que eu quisesse, pra levar a família, pra levar todo mundo, pra morar nos Estados Unidos, por causa da minha maneira de [...] pensar e de escrever. [...] Queria que você visse o que eu via lá. Muitos... Alguns brasileiros que iam pra lá tocar jazz, né, tocar jazz, tocar rock, essas coisas... Quando eles tocavam lá, numa casa daquelas lá dos americanos [...] se o cara era brasileiro, contrabaixista, eles olhavam e diziam “olha, é você que tá tocando lá”, porque o cara tava imitando. O brasileiro tava imitando, entendeu? (PASCOAL, 2016, ênfase da autora)

Hermeto foi aos Estados Unidos a convite do percussionista Airto Moreira, seu antigo parceiro de Quarteto Novo, que tinha partido no ano anterior com sua companheira, a cantora Flora Purim, e estava entusiasmado com as oportunidades musicais que surgiam – notadamente, como membro da banda do trompetista Miles Davis. Sugeriu então que Hermeto viesse para participar dos álbuns solo que planejava lançar pela gravadora independente Buddah Records (*Natural Feelings*, lançado em 1970, e *Seeds on the ground*, de 1971), como arranjador, compositor e instrumentista. Também em 1971, Hermeto lançaria pela mesma gravadora seu primeiro álbum solo, *Hermeto Paschoal: Brazilian adventure*.

Seu virtuosismo como improvisador, tanto ao piano quanto na flauta, suas habilidades como arranjador escrevendo para orquestras e *big bands* (como demonstra em seu primeiro disco), seu estilo experimental híbrido, em que o *free jazz* se unia às tradições de sua infância,

bem como sua criatividade aparentemente inesgotável, começaram a atrair a admiração de um número cada vez maior de músicos, como fica evidente no seguinte relato de Airto, ainda no documentário *Quebrando Tudo*:

Nós conseguimos um trabalho pra ele no Bradley's, que era um clubezinho pequeno onde todos os músicos iam. Do jeito que ele tocava, todo mundo [dizia] "Uau, olha aí ó! Que harmonia!" e depois perguntavam pra ele, "Como é que foi isso? Como é que foi aquilo?" Começou a vir mais e mais músicos. E aí um dia apareceu o Miles Davis lá. O Miles não ia em lugar nenhum, era um cara assim meio chato. Ficou a noite inteira. Quando terminou... Eu tocava com o Miles nessa época. Aí o Miles veio pra mim e falou assim, "olha, leva o albino lá em casa. Leva o albino lá em casa que eu quero conhecer ele". [Na casa de Miles Davis] "Diz pro albino pra ele escrever uma música pra mim, que a gente está gravando um disco agora." Aí eu falei, "Ó, Hermeto, ele disse pra você fazer uma música pra ele, porque a gente está gravando um disco agora". Aí o Hermeto falou, "Fala pra ele que eu já fiz uma música pra ele". "Ah é, você já fez?" "Não, eu não fiz mas eu faço agora, isso aí não tem problema". Aí eu disse, "Olha, ele disse que fez uma música pra você já", falei pro Miles. Aí o Miles falou "Ah, ótimo! Peraí!" Aí pegou o cassete, um gravadorzinho, e pá. Botou o cassete em cima do piano e falou "Pode tocar então, diz pra ele tocar". "Ele disse pra você tocar a música". O Hermeto, pá, tocou uma música linda, que foi chamada de "Igrejinha". [...] "Tem uma outra? Será que ele tem uma outra?" Eu falei, "Hermeto, você tem uma outra música pra mostrar pra ele?" Ele falou "Tenho, meu filho, eu posso ficar tocando música aqui a tarde inteira. Cada coisa que eu tocar vai ser uma música". "Então toca mais uma aí pro cara". (MOREIRA in QUEBRANDO TUDO, 2003).

A capacidade de improvisar temas com a complexidade e a coerência de composições previamente elaboradas – como os dois criados na ocasião descrita acima e que seriam gravados por Miles Davis no álbum *Live Evil* com os nomes de "Little Church" e "Nem Um Talvez" – seria marca de Hermeto Pascoal ao longo de toda a sua carreira, de acordo com o princípio que ensinaria aos membros de sua banda, já de volta ao Brasil nos anos 1980: "É necessário compor e escrever como se fosse improvisado e tocar como se fosse escrito" (COSTA-LIMA NETO, 2008, p. 9).

Em referência à colaboração entre Hermeto e Miles Davis, não há como deixar de tratar da polêmica referente à atribuição de autoria das músicas compostas pelo brasileiro. Embora contivesse duas faixas de Hermeto, como vimos, o encarte do LP *Live Evil* dizia que todas as composições eram de Miles Davis – omissão que, evidentemente, não representa apenas uma "questão de honra", mas uma questão financeira muito concreta, que levaria Miles a coletar todos os direitos autorais referentes às execuções e vendas das duas músicas. Não era a primeira vez em que era acusado de algo semelhante: a faixa *Blue in Green*, por

exemplo, atribuída a Miles e gravada em seu álbum *Kind of Blue*, de 1959, teria sido composta na realidade pelo pianista Bill Evans, que era membro de sua banda na época – e, de fato, estilisticamente, ela condiz mais com o restante da obra de Evans do que com a de Miles (PETTINGER, 1983, p. 82). Hermeto, entretanto, se recusa a entender o fato como uma desonestidade. Insiste que entre ele e Miles “existiu uma coisa muito espiritual”, uma conexão imediata, e que, por já estar com a vida ganha, Miles não teria motivação para tentar “roubar” o que era seu de direito:

Aí deu aquela confusão toda, que não tinha o meu nome quando saiu o disco. As duas músicas minhas não tinha o meu nome. Aí caiu todo mundo em cima dele, principalmente quem tinha raiva dele, já aproveitou pra dobrar a raiva. E caiu aquilo em cima dele, e eu conhecendo ele, na casa dele, em cada andar do Miles Davis tinha instrumentos, tinha... O cara tinha condições financeiras. Tinha música, muita. Ele fazia as coisas de improviso na hora também, e não precisava disso não. E espiritualmente eu vi que ele era um cara inclusive carente, daquilo tudo que ele passou na vida dele, das drogas que ele usou... (PASCOAL, 2016).

Recusa-se, assim, a transformar a questão dos direitos autorais em uma disputa, por mais que as pessoas à sua volta insistam em tratar a questão nesses termos. Estereótipos à parte, parece haver aqui um “choque cultural” entre o norte-americano bem integrado à lógica da indústria cultural e o brasileiro para quem pensar em termos comerciais é verdadeiro tabu; para quem dinheiro é assunto mesquinho, e o próprio dinheiro é “*safado, sem-vergonha*”:

Já com filhos pequenos, eu parava de ganhar dois mil por mês, eu ganhava um mil, mil por mês e não dava nem pra inteirar o aluguel, pra tocar melhor. Pra tocar bem, pra tocar melhor do que o que eu toco. [...] Se eu fosse pensar que o dinheiro ia me ganhar... Porque o dinheiro quer ganhar a gente. E o dinheiro ganha o mundo. [...] Eu já disse, se eu ganhar um dia, eu jogo de vez em quando na Loto. [...] Eu digo, se eu ganhar vocês vão ver eu de helicóptero derramando dinheiro. [...] Porque eu não quero dinheiro, cara. [...] Eu ganho dinheiro, quando eu compro um negócio que eu quero, eu digo, tá vendo, seu sem vergonha? Eu tô comprando porque eu quero te gastar, safado. (PASCOAL, 2016)

Miles, aparentemente, não tinha esses mesmos pudores; e nem todo brasileiro os têm, também. Se Hermeto se recusa a pensar em termos monetários, ao ponto de em 2008 ter divulgado uma declaração de próprio punho liberando os direitos autorais de todas as suas composições e gravações, Egberto, pelo contrário, afirma ter aprendido com o pai árabe a importância da educação financeira, o que o levaria a criar suas próprias editoras para ter

controle total sobre os direitos autorais de sua obra (DUBEUX, 2015, p. 75). Mais um contraste, portanto, entre as personalidades de um e de outro.

2.2.3 De volta ao nacional

Hermeto e o Jabour

As idas e vindas de Hermeto ao longo dos anos 1970 serviram para consolidar seu nome na cena internacional como sinônimo de um experimentalismo que se recusa a respeitar as fronteiras de qualquer gênero ou rótulo comercial, criando, ao invés disso, o seu próprio “anti-rótulo” (COSTA-LIMA NETO, 2008, p. 16) de “*Música universal*”. Ao voltar definitivamente ao Brasil em 1980, aos 44 anos de idade, estabelecendo-se em sua famosa casa no bairro do Jabour (subúrbio na Zona Oeste do Rio de Janeiro), Hermeto dá continuidade a esse projeto experimental criando um grupo fixo de jovens músicos que o acompanhariam durante doze anos, reordenando completamente suas próprias vidas para participar da intensa disciplina de criação (que incluía ensaios diários, das 14 às 18hs, durante todo esse período) estabelecida pelo mestre visando levar à última potência seu projeto de pesquisa sonora. Segundo o relato do pianista Jovino Santos Neto,

Nosso dia era dividido nisso: você acorda de manhã, você pratica o seu instrumento, você almoça, você vai ensaiar, você vem em casa, você janta, você dorme, você acorda de manhã, você pratica o seu instrumento... Isso criou uma disciplina quase que espartana no grupo que foi excelente para todo mundo, porque isso criou uma uniformidade não da execução, mas uma uniformidade da qualidade. (SANTOS in QUEBRANDO TUDO, 2003).

O grupo era formado pelo baixista Itiberê Zwarg, o já mencionado pianista Jovino Santos Neto, o percussionista Antônio Luis Santana (conhecido como Pernambuco), o baterista Márcio Bahia e o multi-soprista Carlos Malta, que “passaram a morar próximo à casa para não perderem tempo indo e vindo, diariamente, de suas moradias até o distante bairro do Jabour.” (COSTA-LIMA NETO, 2008, p. 4). De acordo com Costa-Lima Neto, enquanto os membros do grupo ensaiavam no segundo andar da casa, Hermeto compunha em uma saleta mais reclusa no primeiro andar, escrevendo diretamente na partitura, a partir de

seu ouvido interno, sem mediação de instrumentos. Ao terminar, subia e entregava a partitura recém-escrita aos outros músicos, que então tentavam decifrá-la e a reescreviam – com alguma dificuldade, tanto por causa da complexidade técnica e dos “acordes dissonantes dificilmente analisáveis pela harmonia tradicional” (COSTA-LIMA NETO, 2008, p. 6) quanto da imprecisão da grafia de Hermeto, consequência de sua deficiência visual.

Após os músicos terminarem de passar a limpo as partes manuscritas pelo alagoano, eles as tocavam em seus instrumentos e, neste momento, Hermeto, sentado no 1º andar, ouvia tudo com seu ouvido absoluto e lá de baixo corrigia a transcrição: “Jovino, não é Sol com 7ª maior, é menor!”. Logo após, o compositor subia novamente para resolver eventuais detalhes técnicos de execução e fazer o arranjo. O processo de criação funcionava seguindo estas etapas e, às vezes, uma música era “acabada” rapidamente, em apenas três horas de trabalho. (COSTA-LIMA NETO, 2008, p. 7).

Essas novas composições, que surgiam diariamente, seriam acrescidas a um repertório fixo de mais de duzentas peças, “cartas na manga” que permitiam que cada show fosse diferente do outro. “A fonte realmente parecia inesgotável, assim como o esforço” (COSTA-LIMA NETO, 2008, p. 9). Sua prolificidade como compositor seria posta à prova, ainda, no ano de 1996, quando Hermeto se propôs (segundo ele próprio, por inspiração de uma entidade espiritual chamada *Dom*) a compor uma música para cada dia do ano, criando um *Calendário do Som* que homenagearia todas as pessoas do planeta em seus aniversários. Essa “fonte inesgotável” resultou na seguinte estimativa do próprio Hermeto: “hoje eu sou um cara que digo que tenho praticamente dez mil músicas no papel, [...] Isso, as oito mil músicas que eu tô falando, é na parte teórica, né, porque se você for contar as músicas que eu tenho, não tem limite, não tem. É como uma nascente, não para de nascer.” (PASCOAL, 2016).

A disciplina exaustiva de ensaios, posta em função da “fonte inesgotável” que era a mente criativa de Hermeto, permitiu solidificar um sistema musical *sui generis*, em que, a uma base formada pelas melodias e ritmos de sua infância, sobrepõem-se acordes complexos, *clusters* disfuncionais, camadas politonais, os desenhos melódicos atonais da já mencionada “música da aura”, sons de animais – ora gravados e postos em diálogo com a execução instrumental, ora simulados pelos próprios instrumentos – além de todo tipo de *ruído*, ou som sem altura definida, emitidos por objetos utilizados como instrumentos não-convencionais. Trata-se de um paradigma, como já mencionamos anteriormente, baseado na justaposição do “natural” – a indeterminação e fluidez dos sons concretos, conforme se apresentam na natureza – ao “convencional” – as estruturas melódicas e rítmicas que compõem nosso arcabouço cultural a ponto de nos soar como “naturais” quando não são.

Eu toco muitas peças de piano dele que são, assim, do nível harmônico de um Scriabin, por exemplo, que foi um compositor que levou o atonalismo a um ponto muito bonito. Então, a música do Hermeto vai além, inclusive, disso daí, mas eu consigo chegar num acorde daqueles, que ele chama uma “aranha” daquelas, um acorde em que os dedos estão fazendo assim. Você pega aquele acorde e você vai limpando, você vai tirando, e o que está no centro dele é uma coisa muito simples. É uma linha musical que vai direto na infância do Hermeto. [...] O que ele fez foi realmente dar para todos os músicos que convivem com ele um leque de opções musicais enorme. Você tem, digamos, a ferramenta para qualquer situação musical. Seja da mais simples, folclórica, aquela musiquinha bonita, singela, que veio, digamos, do camponês cantando na roça, para aquela criação super abstrata que é tão louca que você tem que parar e se preparar para conseguir conceber aonde aquela música está indo. Do A ao Z, tá ali. Tá tudo ali. Ou seja, essa é a universalidade da música de que ele fala. (SANTOS IN QUEBRANDO TUDO, 2003).

Egberto e o Xingu

Egberto Gismonti retorna ao Brasil, depois de sua temporada na França, em 1972 – instado, como vimos, por Nadia Boulanger, que o convenceu, segundo seu próprio relato, a buscar tornar-se um bom compositor brasileiro ao invés de um mediano compositor europeu. Assim, embora também Egberto tenha retornado ao exterior diversas vezes ao longo da década de 1970 (e daí em diante), consideraremos aqui o ano de 1972 como definitivo pela mudança que representou em sua visão de mundo e nos processos artísticos que se seguiriam: por marcar o início de seus projetos de pesquisa da *brasilidade* e de busca da fusão desses elementos, ligados à tradição oral-aural, com as possibilidades representadas pela tradição erudita, escrita.

O disco *Água e Vinho*, gravado no mesmo ano, é um marco relevante nesse projeto. Composto, em sua maior parte, de canções (nove entre as dez faixas do disco), resultado de sua parceria com o já mencionado poeta Geraldo Carneiro, o disco é exemplo notável da conjugação de rítmicas, instrumentações e formas de execução vinculadas à música popular brasileira com procedimentos característicos da linguagem escrita, principalmente, mas não exclusivamente, nas partes executadas pelo octeto de violoncelos liderado por Peter Dauelsberg. A própria faixa-título – segundo Geraldo Carneiro, a primeira parceria entre os dois, cuja densa letra foi feita a partir de um estudo para piano escrito previamente por Gismonti (MOREIRA, 2016, p. 37) – adquire um nítido caráter de canção de câmara, apesar

da emissão vocal seguir os padrões do canto popular e não do canto lírico. A escrita marcadamente pianística é acrescida da orquestra de violoncelos, que ora realiza texturas características de arranjos para cordas, ora fica responsável por efeitos não-funcionais, a exemplo dos harmônicos em escala de tons inteiros na introdução. Os contracantos da voz feminina preenchem as pausas entre as frases da voz principal em uníssono com a condução harmônica do piano. Finalmente, os súbitos gestos contrastantes do piano, que ao final de cada seção (são duas, com melodias idênticas diferenciadas apenas pela letra) ataca, como uma martelada, uma inesperada dissonância na região aguda (um fá# sobre acorde de sol menor), têm o efeito de subverter a expectativa de tranquilidade gerada pela aproximação da resolução final em ré menor, condizendo com a suspensão produzida pela angustiada letra de Carneiro:

Todos os dias passeava secamente na soleira do quintal
 À hora morta, pedra morta, agonia e as laranjas do quintal
 A vida ia entre o muro e as paredes de silêncio
 E os cães que vigiavam o seu sono não dormiam
 Viam sombras no ar, viam sombras no jardim

A lua morta, noite morta, ventania e um rosário sobre o chão
 E um incêndio amarelo e provisório consumia o coração
 E começou a procurar pelas fogueiras lentamente
 E seu coração já não temia as chamas do inferno
 E das trevas sem fim
 Haveria de chegar o amor

No entanto, a aproximação de Egberto com o universo da canção, natural em função de seu forte vínculo com a literatura, enfraqueceria-se aos poucos até dar lugar a sua associação quase total com a música instrumental, área de atuação pela qual é mais conhecido. Vários fatores tiveram papel nessa mudança: certamente o desconforto de Gismonti com suas próprias habilidades vocais (“eu morria de medo de cantar, e não cantava direito e me sentia mal” [GISMONTI apud MOREIRA, 2016, p. 26]) associado ao seu domínio instrumental virtuosístico que, no contexto de seus trabalhos canceiros, expressava-se de forma bem mais contida do que em sua obra posterior, contribuíram para essa mudança de foco. Como narra o próprio Geraldo Carneiro,

Olha, quando eu o conheci ele já era um monstro. Um monstro pronto. Já tocava violão tão bem quanto Baden Powell, tocava piano tão bem quanto Luizinho Eça, era um monstro, um craque. Era um compositor já originalíssimo, com caminhos muito peculiares. Então eu me tornei instantaneamente um admirador total dele. [...] e aí criou-se entre nós uma

relação forte, grande amizade, e fomos nos tornando cada vez mais amigos. [...] E aí fizemos talvez umas 50 ou 70 canções, sem muita continuidade [...] Mas aí houve um divórcio, houve esta aproximação dele que era natural, com o imenso talento dele que era instrumental, e ele foi se bandeando para a música instrumental e foi cada vez menos fazendo canções. Nós continuamos às vezes, de vez em quando fazendo uma cançãozinha, só pra matar a saudade. (CARNEIRO apud MOREIRA, 2016, p. 27)

Para além dessa questão, no entanto, vale considerar o quanto tal decisão pode estar relacionada com as questões discutidas no primeiro capítulo, a respeito da “angústia de contaminação” experimentada pelos músicos praticantes da música instrumental em relação à vocalidade, ao “grão da voz”, como expressão de uma corporalidade que tenderia a vincular a música ao campo puramente “popular”, afastando-a da respeitabilidade atribuída à música “pura” (afinal, segundo Haroldo de Campos, “aquela música se não canta não é popular”). A aproximação, e posterior afastamento, da linguagem cancionista, portanto, seria sintomática da ambivalência de tais músicos ao se relacionarem simultaneamente com dois sistemas de valores.

Outro importante elemento da busca de Egberto pelas “raízes do Brasil” é sua já mencionada temporada entre os índios Yawalapiti, no Alto Xingu, onde entrou em contato com tradições e linguagens inesperadamente sofisticadas que inspirariam fortemente sua obra posterior. A convite da cineasta Tânia Quaresma, que estava produzindo uma série de documentários levando compositores brasileiros a diferentes regiões do Brasil, Egberto optou pelo Xingu: “Eu ainda não tinha um discurso muito afinado com o país Carmo, eu só tinha com o Brasil. Como eu não tinha o país Carmo, eu tinha um que estava mais próximo, que era o Xingu.” (GISMONTI, 2014). Propôs ainda levar, junto, o Balé Stagium, de São Paulo, com quem vinha desenvolvendo intensa colaboração. Lá foi filmado o curta-metragem “A Terra de Sapaim” (1978), cuja sinopse é: “No Xingu, uma apresentação do Balé Stagium e da música de Egberto Gismonti para representantes de nove tribos indígenas”³⁶.

Nos quase dois meses que passou entre os Yawalapiti, Egberto conta que, sob a orientação do pajé Sapaim, teve a oportunidade de conhecer aspectos esotéricos da música indígena que, para além da forte conotação espiritual, o impressionaram por ser comparáveis, segundo sua própria percepção, a conceitos associados à música erudita que havia aprendido em seu tempo de Europa:

³⁶ Informações encontradas em <<http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=P&nextAction=search&exprSearch=ID=033739%5Ey033742&format=detailed.pft>>. Acesso em 29 jul. 2017.

E depois de uns três, quatro dias, no posto Leonardo, onde ficamos todos, o Balé, etc., me aparece o Jawa, um dos parentes do Sapaim, dizendo: “Sapaim tá chamando”. 4 da manhã, 4:30. “Bora”. Aí a gente ia por uma picada, uma estradinha, até chegar à aldeia. Quando chegamos lá, Sapaim estava já com o cunhado (que ninguém sabe o nome nunca, porque quando vai tocar Jacuí não pode falar o nome) e o outro. Era ele e mais dois numa oca de não mais do que uns cinco metros de diâmetro, sem janela nenhuma, só uma entradinha pequenininha que você entrava quase arrastado, tudo fechado... E eles, em círculo, tocavam as três flautas. Sendo que tudo o que eu tinha aprendido na Europa, com música contemporânea, música eletroacústica de Xenakis, de não sei quem, eu estava vendo na minha frente isso acontecer. [...] o conceito de música é o seguinte: três jacuís começam a tocar. E vira um círculo, um círculo, que a coisa se repete nela própria, e isso inclusive me levou a escrever o “Sertões Veredas n. 5”, que é dedicado ao cinema brasileiro, por causa da roda de carroça do Vidas Secas. Claro. É o conceito dos índios tocando Jacuí. Eu fiquei enlouquecido com esse troço, que louco! Duas, três horas depois eu disse, “pede a ele para tocar aquela música outra vez, aquela primeira”. “Já passou a hora, o sol já subiu”. “Então tá bom”. (GISMONTI, 2014)

Expressa-se aqui uma noção de primitivismo segundo a qual as culturas não-ocidentais, por não estarem vinculadas aos cânones e práticas consagradas pela tradição europeia, apresentam-se como mananciais de inovação disponíveis para aqueles que se dispõem a ampliar seus hábitos perceptivos, encontrando-se, finalmente, de forma circular, com os resultados estéticos das vanguardas das sociedades tecnizadas. Picasso com as máscaras africanas que antecipavam seu cubismo, Stravinsky com a intensidade rítmica dos rituais tribais na *Sagração da Primavera*. No caso de Egberto, a inspiração parece ter resultado em trabalhos como *Dança das Cabeças*, gravado em duo com o percussionista Naná Vasconcelos em 1977, em que somam-se o violão rústico e carregado de dissonâncias de Egberto, a percussão experimental e telúrica de Naná, flautas etéreas de sonoridade tribal e diversos sons de pássaros, criando um ambiente de floresta, fortemente imagético, talvez comparável em intenção com o *Uirapuru* de Villa-Lobos. Egberto descreve o conteúdo programático do disco como “dois curumins andando na floresta e vendo pântanos, clareiras, animais, rios, riachos, índios, frutas, umidade forte ou secura brava, floresta amazônica” (GISMONTI apud BARROS PINTO, 2015, p. 58)³⁷.

Mais do que aproximar o popular e o erudito, “Dança das Cabeças” expressa a confluência entre a sofisticação e o primitivismo. Ao contrário da visão

³⁷ Embora o filme “A Terra de Sapaim” tenha sido lançado em 1978, não consegui identificar em que data foi de fato realizada a viagem. Assim, não pude confirmar se a inspiração “amazônica” do disco *Dança das Cabeças* é ou não diretamente derivada do contato de Egberto com a música dos Yawalapiti. Parece-me provável, no entanto; de qualquer forma, ela certamente tem origem na visão de Egberto acerca de uma música ameríndia, real ou imaginada, e portanto está relacionada com a motivação que o levou ao Xingu em primeiro lugar, tornando-se pertinente relacionar os dois fatos.

adorniana de uma humanidade que vai se depurando de suas irracionalidades e arcaísmos, Egberto nos oferece através de sua música uma imagem não excludente de ser humano potencialmente capaz de acomodar em si mito e civilização, pulsão e refinamento, modernidade e tradição. Se essa obra atingiu tamanho impacto, talvez seja porque se ancora numa intuição profundamente verdadeira. (BARROS PINTO, 2015, p. 70-71)

Tanto *Água e Vinho* como *Dança das Cabeças*, portanto, assim como os outros discos lançados por Egberto na mesma década e nas que se seguiram, são exemplos de diferentes formas de conjugar e conciliar os elementos conflitantes que compõem a cultura brasileira em sua miscigenação, como lhe propôs Nádja Boulanger e como defendia Mário de Andrade, autor pelo qual Egberto tem verdadeira obsessão, como veremos no capítulo seguinte.

CAPÍTULO 3: RENEGOCIANDO O IDEAL MODERNISTA

Eu tenho o Mário como uma pessoa que nunca existiu. [...] Chegou um momento em que eu disse assim, “Não, só tem uma maneira de eu compreendê-lo melhor. É considerá-lo como eu considero Carlos Gomes. Como eu considero Stravinsky, como eu considero Mozart. São pessoas que não existiram. Ponto. Carlo Gesualdo. Eu digo, ele não existiu. Ele não existiu. Porque aí eu posso, de forma contraditória, reinventar conexões na coisa dele que não existem. Eu não estou pretendendo fazer uma tese sobre Mário de Andrade. Eu não estou pretendendo ensinar Mário de Andrade para ninguém. Mas eu quero usufruir, deliciar, o máximo que eu posso, dessa iguaria que nós temos. Porque é uma iguaria. (GISMONTI, 2014).

Se é verdade, como quer Santuza Naves, que as questões e motivações do modernismo brasileiro, uma vez exauridas no campo da literatura, passaram a informar o campo da música popular e a ser renegociadas dentro dele; e se é verdade, seguindo Andreas Huyssen, que o pós-moderno representa uma reorganização do campo cultural que subverte a assimetria na relação entre alta cultura e cultura de massa, entre erudito e popular, criando um campo de diálogo mais equilibrado e frutífero e procurando superar as “limitações e [...] ambições políticas fracassadas do modernismo” (HUYSSSEN, 1986, p. 209) que tenderam a obliterar seus valores centrais; então podemos considerar tanto Egberto Gismonti quanto Hermeto Pascoal representantes de formas peculiares de lidar, em termos, pós-modernos, com as questões colocadas pelos modernistas na primeira metade do século XX: a descoberta daquilo em que consiste a singularidade da entidade “Brasil”, as possibilidades da interação entre os diversos registros culturais que compõem essa entidade, a busca pela autenticidade necessária para converter nossa “poesia de importação”, bacharelesca e encasacada, em “Poesia Pau-Brasil, de exportação” (ANDRADE, O., 1972, p. 7), suficientemente segura de si para ser recebida como ator relevante no campo da cultura internacional, o chamado “concerto das nações”.

Quando Egberto diz, na citação acima, que deseja “reinventar conexões na coisa dele [Mário de Andrade] que não existem”, parece-me que é a isso que ele está se referindo: à possibilidade de preservar o valor desse pensamento sobre a cultura brasileira – que é simultaneamente uma teoria e um ideal – ao mesmo tempo em que reconhece suas falhas e limitações e que procura encontrar novos elos e sentidos para revitalizá-la em função de um novo contexto e um novo ponto de vista. Significa reconhecer que há equívocos e

contradições nesse pensamento, mas que, mesmo assim, ele responde a uma necessidade (psicológica, cultural, política) que, paradoxalmente, ainda interessa a nós, artistas brasileiros pós-modernos, conscientes de que tradições são invenções (HOBSBAWM e RANGER, 2012), e de que identidades são construções móveis, baseadas em pertencimentos simultâneos a grupos múltiplos cujos interesses e visões de mundo frequentemente se contradizem (HALL, 2015, p. 14-15). Mesmo tendo consciência disso tudo, para tais artistas continua sendo importante sentir o aterramento identitário do pertencimento, se sentir “irrestritamente radicado à sua entidade coletiva nacional. Não apenas acomodado à terra, mas gostosamente radicado em sua realidade” (ANDRADE, M., 1978, p. 243), escapando da “moléstia de Nabuco” (“certa angústia de aqui não encontrar na paisagem, na arquitetura e em tudo mais uma densidade humana (europeia, é lógico) e, em contrapartida, quando na Europa, faltar-lhe o Brasil” [CORTEZ, 2010, p. 16]) e sentir que aquilo que produzimos a partir desse aterramento tem a possibilidade de “navegar”, de ser ouvido e apreciado no tal “concerto das nações” (como quando Hermeto atribui o reconhecimento dos americanos ao fato de que ele não chegou lá querendo ser americano, querendo “imitar”, mas sim falando “brasileiro” com toda a autoridade de quem veio ensinar e não aprender, conforme vimos na citação algumas páginas atrás).

O país a que eu me refiro é aquele um que continua procurando transformar-se numa raça. Coisa essa que o Mário fez de maneira bacana, ou não tanto, que no início teve muita cabeçada, dele mesmo. [...] A tentativa dele de mudar a grafia da língua é um negócio maravilhoso. Todo mundo era contra, e ele teimava com todo mundo que ele tinha razão. E no final eu acho que ele já sabia que não tinha razão nenhuma. E assim ficou. Mas de certa forma isso possibilita a invenção de palavras, ou a admissão de palavras inventadas pela nossa associação, a Academia Brasileira de Letras [...] Ou seja, o Mário não conseguiu inverter as palavras lá, mas deu a liberdade da língua portuguesa, nossa, a nossa falada brasileira, [que] colonizou Portugal e todos os países de língua portuguesa. Importam os dicionários, a sintaxe, a gramática, tudo. E se é melhor ou pior não interessa, mas a gente navega muito mais. Navegar é preciso, a nossa língua navega. A deles eu acho que navega muito pouco. E a nossa tem vento que sopra. (GISMONTI, 2014).

Ironicamente, então, é a nossa língua brasileira – híbrida, construída, inventada, “natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros” (ANDRADE, O., 1972, p. 6) – que, no contexto da pós-modernidade, é capaz de cumprir o mandato da fórmula lusa por excelência: “navegar é preciso”. O que nos dá essa possibilidade é a liberdade proporcionada, segundo Egberto, pela consciência da miscigenação e da multiplicidade. Se, como sujeitos pós-modernos, sabemos que toda identidade é construída, é artificial e é híbrida, no Brasil

sabemos especialmente bem disso, por termos “consciência de que a gente é desigual, e isto é que é a nossa maior qualidade.” (GISMONTI, 2014). Ou seja, o “caráter” que se procura não é, e nem pode ser, único, fixo ou excludente. Pelo contrário: sua natureza é, justamente, a diversidade, e o fato de que tudo o que for possível encontrar cabe nele³⁸. O projeto de brasilidade estética pós-moderna não tem como, portanto, por simples coerência, ser um projeto excludente, baseado naquilo que *não pode* ser usado, como foram várias vertentes do nacionalismo ao longo do século XX – desde os compositores eruditos modernistas, em sua polêmica anti-dodecafonismo, até a MPB militante dos anos 1960, em sua cruzada contra a guitarra elétrica. Ele só pode ser um projeto *includente*, um projeto que entende a brasilidade como o espaço da multiplicidade e da contradição. É a isso que se refere Hermeto quando afirma que “ninguém tem um saquinho cheio de vento guardadinho pra dizer que é só dele” (PASCOAL apud CIRINO, 2005, p. 62), ou que “o Brasil, sendo o país mais colonizado do mundo³⁹, não poderia ter outra coisa que não música universal, que é uma mistura, aquela mistura bem feita” (PASCOAL apud ARRAIS, 2006, p. 7). Assim, o verdadeiro caminho para o “pertencimento” a uma comunidade tão heterogênea só pode ser, para Egberto, a observação da diferença visando “enriquece[r] o seu número de heterônimos” (GISMONTI, 2014), coisa que ele também afirma ter aprendido com Mário, a partir de um conjunto de cartas escritas pelo autor e reunidas pelo próprio Egberto em um episódio que “causou um movimento na minha vida que foi extraordinário”. (GISMONTI, 2014).

Apesar de longo, acredito que seja interessante incluir aqui o relato completo, na voz do próprio Egberto, posto que, além de esclarecer a questão do *heterônimo*, ele evidencia a verdadeira obsessão nutrida por Egberto em relação à obra de Mário:

Há muitos e muitos anos atrás, uma das coordenadoras daquele teatro que fica na Avenida Rio Branco [...] um belo dia me ofertou um livro que teria pertencido à família dela, por alguma razão. Um livro, que fisicamente estava bastante em pandarecos, mas que me chamou a atenção porque tinha muitas partituras dentro. Digo, “Ah, muito obrigado”. Não dei o valor merecido à coisa até que comecei a colocar aquilo na ordem e descobri que eu estava com o livro que havia sido o livro comemorativo da inauguração da Secretaria de

³⁸ Quando, em *Macunaíma*, Mário de Andrade descreve o anti-herói que epitomiza a condição brasileira como “sem nenhum caráter”, não se trata, como frequentemente se entende, da ausência de moral (embora ele seja, de fato, amoral), mas sim da indefinição de sua identidade que, assim como os “artistas de uma raça indecisa” descritos no *Ensaio sobre a música brasileira*, é capaz de “vestir” qualquer consciência como se fosse a sua: “Macunaíma se desculpou, subiu na montaria e deu uma chegadinha até a boca do rio Negro pra buscar a consciência deixada na ilha de Marapatá. Jacaré achou? nem ele. Então o herói pegou na consciência dum hispanoamericano, botou na cabeça e se deu bem da mesma forma” (ANDRADE, M., [198-], p. 160).

³⁹ Essa fórmula, “o país mais colonizado do mundo”, é recorrente na fala de Hermeto (ver também CIRINO, 2005, p. 64 e BORÉM; ARAÚJO, 2010, p. 37). À sua maneira, Hermeto provavelmente quer dizer algo como “o país mais *miscigenado* do mundo”, o que não deixa de ser resultado de sua colonização.

Cultura de São Paulo. Uma coleção chamada pelo Mário de “Músicas registradas por meios não-mecânicos”. [...] E no final do livro ele anuncia o segundo livro do “Melodias registradas por meios não-mecânicos”. Eu fiquei louco com esse troço. Fui parar na Secretaria de Cultura de São Paulo nos anos 1980. [...] o meu objetivo de ir à Secretaria nesse período foi pra pedir que eles abrissem as portas do almoxarifado para que eu procurasse o segundo volume. Lá chegando, quando eu falei do segundo volume, quem me atendeu disse assim, “Gismonti, isso é quase uma lenda esse livro, porque na realidade ele não existe, assim, fisicamente. Existem partes dele que dizem que foi um livro...” Aí ligo o departamento árabe na minha cabeça – que não é muito difícil, mora todo mundo no mesmo lugar, mesma cuia – e eu disse assim “e que negócio a gente pode fazer, o que você pode me ofertar se eu trazer esse livro aqui?” “O que você quiser”. “O que eu quero então é muito pequeno em relação ao que você está ofertando. Eu vou querer um menino, carregando uma lanterna ou duas, descendo comigo no almoxarifado, que deve estar empoeirado como o diabo, e eu vou passar lá algumas horas, porque eu quero fotocopiar tudo que eu encontrar em que tenha sido usado a máquina de escrever Manuela, do Mário, que eu conheço bem...” “Como?” “A letra tal e tal sempre agarra, então eu sei qual é a máquina dele por causa das letras”. Ele mencionava isso. “E onde tiver a caligrafia dele, que eu também conheço, eu vou pegar essas páginas todas e nós vamos xerocar. Esse preço tá bom pra você?” “Claro que tá”. Aí eu conheci a secretária dela, Esmeralda, isso eu me lembro até hoje. Disse, “Esmeralda, me faz um favor? Eu tô ali no hotel Danúbio”, que era um hotel em que se ficava muito nos anos 80 em SP, “você vai no quarto número X, tá aqui a chave. Entra. Tem duas cabeceiras a cama. De um lado ou de outro tem um livro com capa dura, feita há pouco, escrito na lombada ‘Melodias registradas por meios não-mecânicos’. Você pode trazer ele aqui?” A pessoa que estava me atendendo ficou me olhando e disse “Como o livro?” “Não, porque eu tenho o número 1. Esse que não existe, eu tenho. Então nós vamos negociar é hoje”. Chegou o livro, foi aquele encanto. Resumo da ópera: eu estava falando o negócio da contradição, do que seja. Cheguei com 670 ou... seiscentas e tantas páginas xerocadas de material que eu achei que pertencesse ao Mário. [...] Aí separei por datas. Concluí, em algumas que não tinham data aparente, que tinham sido escritas no mesmo período, e você já vai entender por quê. Quando acabo de separar por datas [...] eu disse, “eu não estou acreditando no que eu estou lendo”. E no final, escrevi sobre isso. No mesmo dia, ou em datas muito próximas – o que no período da década de 30, 40, pode-se considerar a mesma hora, pois mesmo cinco dias é a mesma hora, né? – o Mário escreveu sobre o mesmo assunto para cinco pessoas diferentes, e para cada pessoa ele qualificava pontos diferentes sobre o assunto, o que você conhecendo a obra do outro (isso me obrigou a conhecer os interlocutores, que eram escritores, pintores etc.) ele escrevia o que o cara queria ouvir. Onde eu disse, é o *exercício do heterônimo benevolente*. É aquele que quer que a amizade sobreviva, até por que foi o período em que ele levou pancada pra danar e acabou sendo mandado embora de São Paulo. Eu disse “que maravilha, é o exercício da contradição”. Eu aprendi isso lendo Mário de Andrade. (GISMONTI, 2014; ênfase da autora)

Essa prática intelectual identificada por Egberto – a de adaptar o próprio discurso em função de seu interlocutor, não como uma forma de desonestidade mas sim visando estabelecer um canal de comunicação aberto *efetiva e afetivamente*, ao exercitar a adoção de

diferentes pontos de vista (afinal, na descrição de Egberto ele não emitia opiniões contraditórias, mas apenas “qualificava pontos diferentes sobre o assunto”, ou seja, experimentava diferentes ângulos de cada questão) – é confirmada por outros de seus interlocutores, e provavelmente explica por que, como afirma Carlos Kater, “cada qual toma dele [Mário] o que mais lhe convém” (KATER, 2000, p. 92), dando espaço às interpretações contraditórias de sua obra que discutimos anteriormente. Segundo José Maria Neves, quando Camargo Guarnieri passou a frequentar a casa de Mário de Andrade para receber tutoria quanto à orientação nacionalista, conta ele que o escritor “muitas vezes assumia posição diametralmente oposta à de seu aluno (mesmo quando estava totalmente de acordo com ele), com a finalidade de testar a firmeza de seus pontos de vista e ver como ele iria defendê-los” (NEVES, 2008, p. 101), numa atitude socrática que entende o exercício da contradição e da ironia no diálogo como motor do pensamento. Na introdução à série de artigos *Mestres do passado*, em que discutia o legado do parnasianismo, Mário descreve como a possibilidade de “vestir diferentes almas” é essencial para um leitor que deseje se permitir afetar por diferentes visões de mundo:

Porém é claro: não me pus a reler essas obras parnasianas com a alma vária, pueril e fantástica, correspondente ao meu tempo, mas fui buscar, dentre as minhas muitas almas, aquela que construí para entender a geração parnasiana. Todo homem afeiçoado a leituras diversíssimas, acostumado a viajar, cheio de simpatia e desejo de aprender, pelos vários climas literários, crente infantil da sinceridade dos poetas, cria dentro de si um corimbo de almas diferentes, das quais se serve à medida que passa de um a outro autor de tendências dissemelhantes. Só a visão estreita, a escravização ignóbil dos que se ilharam numa escola permite a ignorância infecunda dos que têm uma alma só, paupérrima e impiedosa⁴⁰. (ANDRADE, M. apud BRITO, 1971, p. 256).

O que Egberto afirma ter aprendido com Mário, portanto, é o procedimento que parece estar por trás de sua atitude de pesquisador e etnógrafo, descrita por Jardim como uma “abordagem analítica” interessada em coletar os elementos constituintes da entidade nacional (JARDIM, 2016): o hábito de, observando os índices da diversidade de experiências, construir para si um “corimbo de almas diferentes” capazes de apreender o sentido de cada ponto de vista. Essa postura de pesquisador foi adotada também por Egberto, como já notamos, o que representa um paralelo importante entre as figuras dos dois artistas. Desde que, instado por

⁴⁰ Embora haja aí um notável grau de ironia, uma vez que o objetivo da série de artigos era justamente demover do pedestal a poesia parnasiana, grande cavalo de batalha da geração modernista, levando à conclusão de que “gosto pouco desses fantasmas, porém admiro-os bastante. Admiro-os pelo quanto obraram, pelo trabalho e paciência que tiveram. [...] Medir pés de versos uma vida inteira! Meu Deus, que sapateiros formidáveis!” (ANDRADE, M. apud BRITO, 1971, p. 305).

Nádia Boulanger, Egberto retornou ao Brasil decidido a conhecer a música brasileira de forma profunda, além das viagens etnográficas como aquela ao Alto Xingu que descrevemos no capítulo anterior, ele adotou hábitos como o de pegar os discos com que é presenteado em suas viagens pelo Brasil e, a cada mês, ouvir e comentar dez deles, com observações detalhadas “faixa a faixa. Não é ‘olha, que disco ótimo, você está uma beleza’. Não. Faixa a faixa.” (GISMONTI, 2014), e o de observar os transeuntes nos aeroportos em que se demora, imaginando histórias que depois virariam crônicas, justamente porque “se você começa a olhar as pessoas e inventa personagens, você está enriquecendo o seu número de heterônimos. Você está se contradizendo quanto ao ‘o que eu acho, eu acho’. Eu acho o que eu acho, no sentido verbo: achei o que eu pretendia achar. Só isso.” (GISMONTI, 2014). O exercício do heterônimo é, portanto, o exercício de não ter certezas e de se abrir para perspectivas diversas, a única forma possível de apreender o “traço radicalmente multicultural e multiétnico da condição brasileira” (WISNIK, 2007, p. 57).

Em termos criativos, o que isso representa é que, ao incorporar tais “elementos constituintes” da cultura brasileira em sua própria criação, o artista deve buscar compreender e assimilar não meramente seus produtos, mas sim o ponto de vista daqueles que os produziram, escapando do dilema do compositor nacionalista que, a exemplo de Luciano Gallet, “torturava-se querendo submeter sua liberdade a cantigas nacionais prontas, quando deveria tentar compor da maneira que o povo compõe, internalizando o processo criativo popular.” (TRAVASSOS, 1997, p. 163). Mário de Andrade, por exemplo, que, embora tivesse formação musical e escrevesse prolificamente sobre música, teve sua produção poética e estética concretizada não no campo musical mas no campo da literatura, soube fazer essa diferenciação em sua própria prática. Ao se defender da acusação de que *Macunaíma* resultaria de um plágio, Mário respondeu com ironia que

copiara, sim, copiara os rapsodos que ouvem, leem e selecionam o que lhes servirá em suas cantorias originais. Fizera como faz o povo que absorve e transforma. Ao mesmo tempo, deixava a pista para os interessados em sua proposta nacionalizadora e modernista: em lugar de copiar a frase, o conto ou a canção popular, lutando para manusear materiais prontos sem desfigurá-los, copiava o processo de criação do criador popular. Imitava os criadores, não as criaturas (TRAVASSOS, 1997, p. 206).

No caso da música, se Mário de Andrade e seus contemporâneos não souberam resolver em termos práticos o que significava “copia[r] o processo de criação do criador popular”, artistas pós-modernos como Hermeto e Egberto parecem ter solucionado a equação,

como vimos defendendo ao longo desta dissertação. Nesses dois compositores, o popular é tratado como *popular* – improvisado, livre, fortemente rítmico, “coletivo” no sentido de que a voz individual de cada instrumentista deve ser audível a cada execução, contribuindo para a naturalidade do resultado final, ao invés de se submeter ao conceito todo-poderoso estabelecido pelo compositor (a exemplo do fagotista em Webern, que tanto incomodou Egberto, como vimos acima). Se seus temas muitas vezes remetem diretamente aos desenhos intervalares e estruturas sequenciais característicos seja de singelas melodias infantis, seja de manifestações regionais específicas, é porque seu processo de criação funciona sempre com a consciência de que “a música popular é o *hic et nunc* de que falava Adorno, onde cada peça criada, mesmo quando nunca foi ouvida antes, é fiel a uma tradição que antecede qualquer peça em particular” (TRAVASSOS, 1997, p. 185); tais constâncias aparecem, portanto, não como citação mas como decorrência natural do discurso musical.

Da mesma forma, os gêneros ou ritmos característicos da música brasileira se fazem presentes, porém nunca em sua forma mais convencional, sempre sujeitos a ser subvertidos por elementos de experimentação, improvisação e hibridismo. Hermeto, por exemplo, embora tenha uma ligação visceral com os ritmos e gêneros folclóricos da música brasileira, em função de sua própria origem no meio rural de Alagoas e de suas experiências primeiras tocando o fole de oito baixos, e embora continue usando tais elementos constantemente, tem especial aversão a qualquer purismo que impeça a livre experimentação com esses mesmos ritmos.

Porque você vê, certos estilos de música as pessoas mantêm aquilo como se fosse uma obrigação manter. Sabe? A conservação das coisas, o preconceito, não pode fazer isso, você não pode mudar um acorde pra isso... [...] por exemplo, jazz. O jazz não é música, é nome. São palavras só. (PASCOAL, 2016).

Um bom exemplo dessa subversão de gêneros tradicionais é o tema *Forró Brasil*, conforme executado por Hermeto Pascoal e Grupo⁴¹ no álbum *Hermeto Pascoal Ao Vivo – Montreux Jazz*, de 1979. O tema consiste de uma parte A e uma parte B que são bastante idiomáticas, com sua melodia arpejada em modo dórico e a harmonia basicamente girando em torno do primeiro e quarto graus (Im-IV7) – ainda que a forma de execução e as convenções já sugiram desde o início que o contexto aqui não é o de um simples forró.

⁴¹ O Grupo que acompanha Hermeto nesta apresentação conta com alguns dos integrantes da formação do Jabour (1982-1993): o baixista Itiberê Zwarg, o pianista Jovino Santos Neto e o percussionista Maranhão. Além deles, ouvimos também Nivaldo Ornellas e Cacau (sopros), o baterista Nenê e o percussionista Zabelê.

A1

Tema (Sopros)

Base (baixo elétrico)

4

Tema

Base

A2

9

Tema

Base

13

Tema

Base

Figura 1: *Forró Brasil*, parte A¹ com convenções da base e parte A² com acompanhamento rítmico característico do baião (transcrição da autora).

16 **B1**

Tema

Base

22 **B2**

Tema

Base

28

Tema

Base

Figura 2: *Forró Brasil*, parte B¹ e B² com acompanhamento idiomático (transcrição da autora).

A parte C, no entanto, joga tudo para o ar: o que era uma melodia modal convencional e idiomática agora se converte em uma sequência modulante sobre um rápido ciclo de quartas. Na repetição desta parte, a sensação de estranheza é reforçada ainda mais pelas convenções da base, que ao invés de atacar os acordes a cada tempo, deixando claros os contornos dos compassos, passa a marcar apenas a segunda semicólcheia de cada tempo, criando forte sensação de instabilidade e “perda do chão” e já antecipando a aceleração que virá em breve.

The image displays a musical score for 'Forró Brasil', specifically the 'parte C' section, which consists of two cycles of four-measure phrases (C1 and C2). The score is written for 'Tema' (Melody) and 'Base' (Bass) in a key signature of two flats (B-flat and E-flat).

Cycle C1 (Measures 33-40):

- Measures 33-34: Melody starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4. Chords: F7, Bb7.
- Measures 35-36: Melody has eighth notes G4, A4, Bb4, A4, G4. Chords: Eb7, Ab7.
- Measures 37-38: Melody has eighth notes G4, A4, Bb4, A4, G4. Chords: Db7, G7.
- Measures 39-40: Melody has eighth notes G4, A4, Bb4, A4, G4. Chords: C7, F7.

Cycle C2 (Measures 41-48):

- Measures 41-42: Melody has eighth notes G4, A4, Bb4, A4, G4. Chords: Bb7, Eb7.
- Measures 43-44: Melody has eighth notes G4, A4, Bb4, A4, G4. Chords: F7, Ab7.
- Measures 45-46: Melody has eighth notes G4, A4, Bb4, A4, G4. Chords: G7, Cm7.
- Measures 47-48: Melody has eighth notes G4, A4, Bb4, A4, G4. Chords: F7, Bb7.

Measures 49-52:

- Measures 49-50: Melody has eighth notes G4, A4, Bb4, A4, G4. Chords: Eb7, Ab7.
- Measures 51-52: Melody has eighth notes G4, A4, Bb4, A4, G4. Chords: Db7, Eb7.

Measures 53-54:

- Measures 53-54: Melody has a quarter rest. Chord: Cm7.

Figura 3: *Forró Brasil*, parte C (ciclo de quartas), C¹ com rítmicas variadas e C² com convenções da base na segunda semicolcheia de cada tempo (transcrição da autora).

Mas isso não é nada ainda. Na segunda repetição do tema completo, ao chegar na parte C, todos os instrumentos do grupo improvisam simultaneamente, mantendo apenas a rítmica do tema e sugerindo seu desenho melódico, porém utilizando um idioma atonal ou *free jazz*. Apenas um dos sopros mantém, em meio ao mafuá, o tema reconhecível. Ao fim desta seção, o tema é repetido do início, porém com andamento dobrado – recurso utilizado com muita frequência por Hermeto, com a intenção tanto de testar, exhibir ou incentivar o virtuosismo técnico de seus músicos quanto de levar ao extremo a desconstrução da sensação rítmica e da “dançabilidade” dos gêneros com os quais trabalha, conforme discutido no capítulo 1.

Outro gênero tradicional que é distorcido por Hermeto (usando, aliás, vários recursos semelhantes aos de *Forró Brasil*) é o choro, em *Chorinho pra ele*, gravado no seminal álbum *Slaves Mass*, de 1977. Aqui também, o tema principal segue o idiomatismo do gênero, com sua melodia sinuosa delineando uma harmonia tonal bastante característica; porém, ele aparece circundado por duas seções contrastantes. Na introdução (novamente, baseada em um ciclo de quartas com dois acordes por compasso, como a parte C de *Forró Brasil*), uma célula característica da improvisação jazzística (a sequência ascendente 1-2-3-5) é repetida no que parece ser uma referência a um trecho conhecido do solo de John Coltrane em *Giant Steps*:

Choro ♩ = 75

F9 B \flat 9 E \flat 9 A \flat 9 D \flat 9 C9 F9 E \flat 9 D9

Figura 4: *Chorinho pra ele*, introdução: motivo 1-2-3-5 em ciclo de quartas. (Fonte: SANTOS NETO, 2001, p. 21).

Gmaj7 B \flat 7 E \flat maj7 F \sharp 7 Bmaj7

Figura 5: *Giant Steps* (John Coltrane), solo (1^o chorus, compassos 6 a 8).

The image displays four systems of musical notation for piano accompaniment. Each system consists of a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a harmonic line. Chords are indicated below the bass staff.

- System 1 (Measures 5-8):** Labeled with a box 'A' and measure number '5'. Chords: Gmaj7, E7(b9), Amin7, D9, Gmaj7.
- System 2 (Measures 9-12):** Measure number '9'. Chords: Bbdim, Am7, D9, Gmaj7.
- System 3 (Measures 13-16):** Measure number '13'. Chords: Cm7, F7, Bbmaj7, Bbm7, Eb7, Abmaj7, Dbmaj7.
- System 4 (Measures 17-20):** Measure number '17'. Chords: Dm7, G7, Cmaj7, Fmaj7, Bm7, E7(b9), G#dim, Am7.

Figura 6: *Chorinho pra ele*, tema idiomático da parte A (Fonte: SANTOS NETO, 2001, p. 21).

A parte B começa sugerindo uma retomada do clima idiomático inicial, porém tal expectativa é subvertida pela inconstância rítmica, representada pelas quiálteras que aparecem de surpresa, e são seguidas pelas ainda mais contrastantes fusas sobre acordes menores paralelos que (novamente, como em *Forró Brasil*) preparam o instrumentista e o ouvinte para a repetição do tema em andamento dobrado.

Figure 7 shows a musical score for "Chorinho pra ele", part B: quiálteras. The score is in 2/4 time and features a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. The key signature has two flats (Bb and Eb). The melody consists of eighth and sixteenth notes. The bass line is mostly rests. Chords are indicated below the staff: Ebm7, Ab7, Dbmaj7, Edim, Ebm7, Ab7, and Dbmaj7. A box labeled "B" is placed above the first measure.

Figura 7: *Chorinho pra ele*, parte B: quiálteras (Fonte: SANTOS NETO, 2001, p. 22)

Figure 8 shows a musical score for "Chorinho pra ele", part B: motivo em fusas sobre acordes menores paralelos. The score is in 2/4 time and features a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The melody consists of eighth and sixteenth notes. The bass line is mostly rests. Chords are indicated below the staff: F#m6, Am6, Cm6, Ebm6, and Fmaj7. Measure numbers 30 and 32 are indicated at the beginning of the first and second systems respectively.

Figura 8: *Chorinho pra ele*, parte B: motivo em fusas sobre acordes menores paralelos (Fonte: SANTOS NETO, 2001, p. 22)

O resultado, em ambos os casos, pode ser considerado uma “carnavalização” dos gêneros tradicionais, uma caricatura irreverente de suas convenções, postas em evidência justamente por estarem contrapostas a elementos inesperados, inteiramente alheios a seus contextos de origem, numa sobreposição deliberada, antropofágica, de linguagens que termina por ressaltar, de forma quase paródica, os limites de suas definições e a artificialidade de suas fronteiras, vigiadas por “cães de guarda” conservadores que Hermeto, com sua iconoclastia, faz questão de provocar.

A forma como Egberto lida com tais gêneros é semelhante, porém o resultado não é tanto paródico, como no caso de Hermeto, adquirindo, pelo contrário, um caráter de maior lirismo. O disco *Alma*, lançado por ele em 1986 contendo exclusivamente regravações de temas seus, porém desta vez executados ao piano solo – o que permite observar com maior clareza o cerne de seu pensamento musical –, contém três faixas que fazem referência a ritmos brasileiros já no título: *Baião Malandro*, *Frevo* e *Maracatu*. Se já de início tais títulos indicam uma paralelo com a prática dos compositores modernistas, tal relação fica ainda mais evidente quando observamos a desconstrução por que passam os elementos característicos de tais ritmos nas mãos de Egberto. Temas aparentemente simples são submetidos a um tratamento contrapontístico que problematiza sua naturalidade; harmonias cujas cifras (incluídas nas partituras publicadas no encarte do disco, bem como no *Songbook* publicado pela editora suíça Mondiamusic [GISMONTI, 1990]) indicam funções tonais claras são complexificadas pela sobreposição de outros acordes ou de intrincadas frases melódicas; células melódicas e ostinatos característicos da música popular brasileira aparecem em conjunção a figuras polirrítmicas e acompanhamentos dissonantes, realizados de forma que torna, muitas vezes, difícil identificar se foram improvisados ou compostos previamente.

Um bom exemplo desses procedimentos é o já mencionado *Frevo*. Podemos observar, com base na partitura que consta no *Songbook* citado acima, como o tema melódico da parte A (tema marcadamente rítmico, construído sobre arpejos, com interpretação tendendo ao *staccato*, de maneira que se pode imaginar facilmente sua execução por uma orquestra de sopros característica do estilo carnavalesco) aparece acompanhado de uma cifra, indicando caminhos harmônicos claros na tonalidade de ré menor⁴², que é realizada, na partitura, na forma de acordes em bloco no primeiro tempo de cada compasso, mantendo assim uma constância e regularidade rítmicas em relação às quais o caráter sincopado e “malandro”⁴³ da melodia se sobressai. (Note-se que não se trata aqui de uma simples *lead-sheet*, ou melodia cifrada, mas sim de um arranjo ou transcrição para piano e instrumento solista, ainda que a

⁴² Há, no entanto, certas ambiguidades na escrita dessas cifras. Egberto utiliza frequentemente, para se referir às tensões utilizadas e às funções de cada acorde, grafias que não seriam consideradas ideais por teóricos da harmonia da música popular. Na partitura a seguir, por exemplo, o primeiro acorde, grafado por ele como Dsus4, seria provavelmente interpretado como Dm(11), ainda que a terça menor não faça parte do *voicing* realizado na partitura. Isso por conta de sua função tonal, como primeiro grau da tonalidade de ré menor. Em outras peças contidas no *Songbook* aparecem também falsas inversões (como, por exemplo, Fm(b6) quando o contexto harmônico indica claramente que se trata de um Db/F) e outras ambiguidades semelhantes. Uma análise dessas harmonias, portanto, deve levar em consideração não apenas o que está escrito mas também o sentido musical da condução harmônica.

⁴³ Condizendo com a indicação de expressão “Malandramente/Smartly”, incluída ao início da partitura.

realização pianística, neste como nos outros temas incluídos no *Songbook*, quase nunca corresponda à de Egberto em suas próprias execuções).

A $\text{♩} = 182$
Malandramente
Smartly

Solo

Piano

5

9

14

Dsus4 Csus4 Bbmaj7(#11) A(addb9)

Dsus4 Csus4 Bbmaj7(#11) A(addb9)

Gm9 Csus4 C(b9) Fmaj7(#5) Bbmaj7 Bm7b5

E \flat (13)(#9) A(13)(11) A(b13)(#9) A(13)(11) A(b13)(#9)

Figura 9: *Frevo* – Parte A: melodia cifrada e acompanhada de acordes em bloco, conforme transcrita no *Songbook* de Egberto Gismonti (Fonte: GISMONTI, 1990, p. 3-4).

Essa clareza e constância são subvertidas drasticamente na versão para piano solo contida em *Alma*, conforme notamos. Já de início, o andamento indicado no *Songbook* (semínima a 182 bpm) não é respeitado, uma vez que Egberto executa o tema aqui em andamento muito mais acelerado – por volta de 230 bpm. O tema característico aparece quase inalterado na mão direita; o acompanhamento contrapontístico da mão esquerda, no entanto, quebra todas as expectativas de constância rítmica geradas pela alusão a um ritmo dançante como o frevo. Não há aqui nenhum acorde em bloco; pelo contrário, o que se houve é um contracanto fortemente sincopado que aproveita os espaços entre as frases do tema para criar dissonâncias e uma notável ambiguidade rítmica – especialmente na segunda metade da parte A (a partir do nono compasso), em que a mão esquerda passa a executar desenhos arpejados remetendo à cifra, porém sempre na segunda colcheia de cada tempo, o que torna difícil identificar à primeira audição qual das vozes está no tempo e qual está deslocada.

A ♩ = 230

1

5

9

13

Dsus4 Csus4 Bbmaj(#11) A(addb9)

Dsus4 Csus4 Bbmaj7(#11) A(addb9)

Gm9 C7(b9) Fmaj7(#5) Bbmaj7

Bm7(b5) E7(#9) Asus4 A7(b13)(#9)

Figura 10: *Frevo* (versão do disco *Alma*) – Parte A, com acompanhamento contrapontístico (transcrição da autora).

Como já notamos, nem sempre é possível identificar com clareza quanto há de improvisação e quanto de predeterminação nessas execuções. Se, por um lado, certas repetições de células (a exemplo do contracanto nos quatro primeiros compassos da transcrição acima, repetido nos quatro compassos seguintes) sugerem um preparo prévio, por outro pode-se inferir que a soltura com que elementos díspares são sobrepostos, bem como o fato de uma execução do mesmo tema por Egberto nunca ser igual a outra, indicam que um grau significativo de liberdade improvisatória é elemento central de seu estilo interpretativo. É importante notar que a improvisação em Egberto raramente assume a forma convencional

da improvisação jazzística, em que a forma da música é repetida X vezes em formato de *chorus*, dando espaço para desdobramentos melódicos derivados da harmonia⁴⁴. Ao invés disso, Egberto subverte, de diversas formas, o conteúdo da própria composição, criando contrapontos, sobrepondo acompanhamentos fortemente contrastantes com a expectativa gerada pelo tema, distendendo a forma ao alongar seções ou mesmo criar seções inexistentes em outras gravações da mesma peça, como no caso do interlúdio encontrado na gravação de *Maracatu* incluída no disco *In Montreal* (ECM, 2001, em duo com o baixista Charlie Haden), que não aparece em nenhuma outra versão da música (GOMES, 2015, p. 2). Outro exemplo de forma mais livre é o *Baião Malandro*, em que, embora as partes A, B e C sejam claramente delineadas, a orientação na partitura contida no disco é “Repetir cada parte quantas vezes quiser!”, coisa que Egberto realmente faz na gravação.

Maracatu, por sua vez, é, dentre as faixas de *Alma*, a “mais evidente adaptação pianística de alguns dos elementos sonoros de uma manifestação artístico/religiosa homônima” (GOMES, 2015, p. 61). Se no *Frevo* elementos característicos do gênero tradicional que o nomeia aparecem misturados a elementos díspares, em *Maracatu* veremos as células rítmicas executadas pelos instrumentos de percussão das orquestras recifenses de maracatu claramente transpostas e estilizadas para o idiomatismo do piano. O resultado, no entanto, mostra que a simples presença de tais elementos, analiticamente identificáveis, não é suficiente para dar à peça um caráter compatível com a manifestação original: aqui, a força rítmica telúrica dos cortejos de maracatu é substituída por um clima etéreo e meditativo, reforçado pela adição dos sons de pássaros e do pedal agudo em fá sustenido, realizado por um sintetizador, que abre a peça e permanece soando ao longo de toda a sua duração.

Em seu estudo sobre os maracatus do Recife, César Guerra-Peixe nota que o termo “toque” ou “baque” pode se referir tanto ao ritmo que cada instrumento da orquestra de maracatus⁴⁵ realiza individualmente quanto à “polirritmia que resulta da execução em conjunto” (GUERRA-PEIXE, 1956, p. 67). Em sua transposição pianística, Egberto trata justamente de criar um ostinato polirrítmico a partir da sobreposição de células rítmicas características desses instrumentos (notadamente, o gonguê e as zabumbas), mantendo determinadas características descritas por Guerra-Peixe (como a importância de se ater à mesma célula do início ao fim de uma toada, e a ambiguidade rítmica que resulta de se

⁴⁴ Em Hermeto o conceito de improvisação também não equivale totalmente ao jazzístico, porém improvisações semelhantes a esse modelo aparecem com mais frequência do que em Egberto.

⁴⁵ Segundo o próprio Guerra-Peixe, tais orquestras são constituídas de um gonguê, um tarol e caixas-de-guerra e zabumbas em número variável (GUERRA-PEIXE, 1956, p. 58).

acentuar o *ictus* apenas uma vez a cada compasso), porém aproveitando essa estrutura base para explorar recursos técnicos e harmônicos especificamente pianísticos.

A peça se inicia com o ostinato em oitavas (fá#) na região aguda que remete diretamente à rítmica do gonguê, instrumento que de fato, segundo Guerra-Peixe, é frequentemente responsável por “puxar” o início de uma toada (1956, p. 69). Nota também o autor que, após escolher uma das variações possíveis, o gonguê deve se ater a essa mesma célula até o final – e é o que faz Egberto, ao manter o mesmo padrão na mão direita do início ao fim da execução (exceto nos momentos em que surge a melodia, mas mesmo assim apenas por impossibilidade técnica; ao concluir cada frase, a mão direita retorna imediatamente às suas oitavas).

Os diversos toques do gonguê são interpretados de acordo com o ritmo da melodia das toadas. Uma vez, porém, iniciada a execução não deve o “gonguesêro” fazer variações. [...] Na orquestra do Maracatu jamais se usa além de um gonguê, a fim de que num eventual desequilíbrio (sic) entre eles os músicos dos outros instrumentos não se dividam a seguir um e outro. (GUERRA-PEIXE, 1956, p. 74).

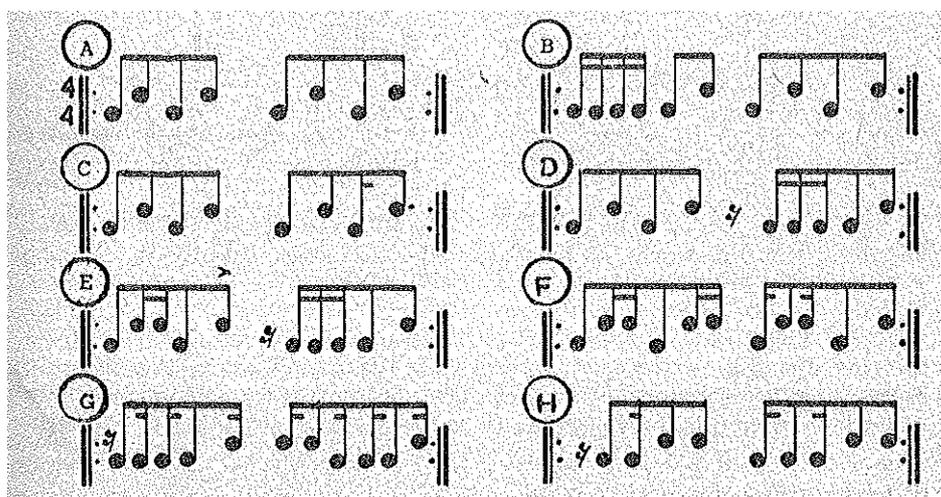


Figura 11: Alguns possíveis toques do gonguê (Fonte: GUERRA-PEIXE, 1956, p. 74). A célula utilizada por Egberto em sua transposição para o piano seria a letra A.

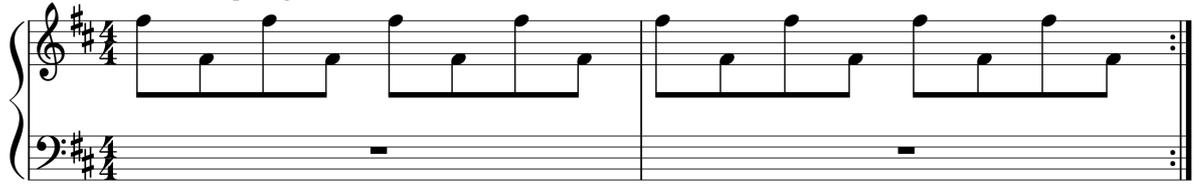


Figura 12: Ostinato do *Maracatu* de Egberto – adaptação para o piano da célula A, acima.

A levada rítmica da mão esquerda, por sua vez, é derivada do ritmo realizado pelas zabumbas, que tem como característica os acentos da “maçaneta” (baqueta pesada responsável pelo toque grave) na segunda semicolcheia de cada tempo, com exceção do primeiro, conforme descreve Guerra-Peixe:

Revela salientar ainda que a maçaneta percute uma só vez sobre a **medida** justa do **tempo** musical – e por coincidência sobre o **ictus** do motivo rítmico – enquanto que as outras vezes, como veremos, percute após cada **tempo**, isto é, exatamente no segundo-quarto de cada **medida**. (GUERRA-PEIXE, 1956, p. 73).

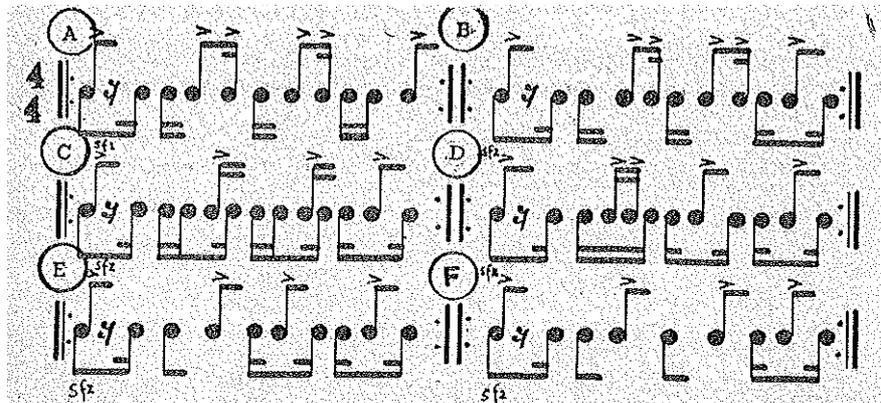


Figura 13: Possíveis variações das zabumbas. (Fonte: GUERRA-PEIXE, 1956, p. 76). As notas com a haste para cima correspondem à “maçaneta” (o som grave produzido pela baqueta mais pesada) e as de baixo correspondem à “resposta” ou “bacalhau” (som agudo e de menor intensidade produzido pela baqueta mais leve).

Sobrepondo-se as duas células rítmicas (a do gonguê e a das zabumbas), temos a fórmula básica da adaptação pianística realizada por Gismonti:

The image displays two systems of musical notation for piano. The first system, starting at measure 3, is labeled 'Bm9'. It features a right-hand melody of quarter notes (F#, G, A, B) and a left-hand accompaniment with a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The second system, starting at measure 5, is labeled 'G#m7(b5)'. It maintains the same right-hand melody but changes the left-hand accompaniment to a different rhythmic pattern, still using eighth and sixteenth notes. The key signature for both systems is one sharp (F#).

Figura 14: Levada pianística do *Maracatu* de Egberto – transposição das células rítmicas do gonguê e da zabumba sobre harmonia modal (Fonte: GISMONTI, 1990, p. 28).

Da mesma forma que em *Frevo*, a disjunção entre os acentos da mão direita e os da mão esquerda produz uma ambiguidade em relação a qual das vozes estaria “no tempo”; embora a partitura deixe claro que a célula da mão direita é a que permanece no tempo, ao ouvir a gravação nossa sensação auditiva tende a flutuar entre possíveis interpretações dessa polirritmia, contribuindo para o efeito de fluidez e falta de chão. Acrescente-se, ainda, o tema melódico simples e lírico, em escala pentatônica, que se sobrepõe à harmonia modal (transitando essencialmente entre os acordes de Bm e G#m7(b5)) gerada pelo ostinato da mão esquerda.

The image displays a musical score for 'Maracatu de Egberto'. It is written in 4/4 time and features a pentatonic melody. The score is divided into four systems, each with a Solo part and a Piano accompaniment. The Solo part consists of a single melodic line. The Piano part is a two-staff accompaniment. The first system is marked with a '3' above the Solo staff and a 'Bm9' chord. The second system is marked with a '3' above the Solo staff and a 'Bm9' chord. The third system is marked with a '5' above the Solo staff and a 'G#m7(b5)' chord. The fourth system is marked with a '7' above the Solo staff and a 'Bm9' chord. The Solo part consists of a single melodic line. The Piano part is a two-staff accompaniment. The first system is marked with a '3' above the Solo staff and a 'Bm9' chord. The second system is marked with a '3' above the Solo staff and a 'Bm9' chord. The third system is marked with a '5' above the Solo staff and a 'G#m7(b5)' chord. The fourth system is marked with a '7' above the Solo staff and a 'Bm9' chord.

Figura 15: *Maracatu* de Egberto: melodia pentatônica sobre ostinato polirrítmico (Fonte: GISMONTI, 1990, p. 28-29).

A audição da peça completa deixa claro, portanto – como já notamos – que, embora seus elementos constituintes sejam claramente derivados de uma manifestação popular específica, cuja forma é bem consolidada e que exerce uma função social e religiosa bem

definida para as comunidades que a executam, ao passar pelas mãos de Egberto tais elementos podem adquirir a conotação e o caráter que o artista desejar, em função de sua individualidade – coisa que parece estar relacionada à liberdade no trato com os materiais populares almejada pelos compositores modernistas.

Outro problema enfrentado pelos modernistas e, de certa forma, solucionado por músicos como Egberto e Hermeto era a dificuldade de fazer com que os instrumentistas de formação erudita que executavam suas peças realizassem, de forma verdadeiramente idiomática e musical, os ritmos e melodias “populares” que escreviam. Egberto comenta o problema citando Radamés Gnattali: “Orquestra brasileira tocando música brasileira parece russo. E quando tocam música russa, parece russo também” (GISMONTI, 2014). A questão aqui é que tanto músicos eruditos quanto músicos populares são treinados para executar divisões e ênfases rítmicas de uma determinada maneira, de acordo com uma certa musicalidade e um certo conjunto de valores que muitas vezes são difíceis de conciliar em uma mesma peça, a menos que o músico executante tenha se dedicado a desenvolver essa “bimusicalidade”, conforme discutimos no primeiro capítulo. É o problema identificado por Siomara Ponga, de *O Banquete*, como impedimento para a inclusão em seu repertório das “Canções Populares” de Luciano Gallet, problema notado também por José Maria Neves, segundo o qual as canções de Gallet “apresentam dificuldades que só podem ser suplantadas por intérpretes que busquem aprofundar-se na compreensão do canto [acrescento: e da execução instrumental] popular” (NEVES, 2008, p. 89).

A questão da diferença na execução rítmica de instrumentistas eruditos e populares não era preocupação exclusiva dos compositores modernistas brasileiros. Mencionamos, no primeiro capítulo, o movimento *Third Stream*, iniciado pelo trompista e compositor Gunther Schuller, que, em 1957, reuniu um grupo de compositores, oriundos tanto do jazz quanto da música erudita, para que criassem uma série de peças visando fundir ambas as linguagens, para ser apresentadas em um festival na Brandeis University⁴⁶. Katherine Williams, cuja tese de doutorado é dedicada às diferentes formas de junção entre o jazz e a música erudita, nota, ao analisar estas e outras peças associadas ao movimento *Third Stream*, que o resultado de tal amálgama era pouco convincente, em grande parte porque “a combinação de instrumentistas com experiência na música clássica e no jazz muitas vezes resultava em

⁴⁶ Os compositores eram George Russell (com a peça *All About Rosie*), Jimmy Giuffrè (*Suspensions*), Charles Mingus (*Revelations*), Milton Babbitt (*All Set*), Harold Shapero (*On Green Mountains*) e o próprio Schuller (*Transformations*) (WILLIAMS, 2011, p. 151).

disjunções de estilo interpretativo”⁴⁷ (WILLIAMS, 2011, p. 154). Em grande parte, o problema estava na capacidade de executar as colcheias com *swing* – divisão que é descrita, de forma simplificada, como o alongamento da primeira colcheia do tempo, criando efetivamente uma divisão tercinada (semínima-colcheia de tercina). Acontece que não é bem isso, e essa divisão é muito mais fluida e difícil de quantificar; “a natureza das colcheias com *swing* não é fixa, e as mudanças dependem do contexto e do estilo pessoal dos músicos”⁴⁸ (WILLIAMS, 2011, p. 160). Eis aí mais um caso de “musicalidades” contrastantes e de difícil conciliação.

Os compositores dessa vertente, segundo Williams, tentaram resolver esse problema de diversas maneiras: utilizando a estrutura formal do *concerto grosso*, em que seções escritas executadas pela orquestra eram alternadas com seções parcialmente improvisadas realizadas pelo conjunto de jazz; evitando que ambos os grupos executassem colcheias ao mesmo tempo, ao escrever para a orquestra acordes em notas longas sempre que o conjunto de jazz estivesse tocando colcheias *swing*; ou grafando os mesmos trechos em 4/4 para os músicos de jazz e em 12/8 para os músicos da orquestra, com uma legenda esclarecendo que, embora a grafia fosse diferente, o resultado deveria ser o mesmo. Um exemplo do último caso é *Improvisations for Jazz Band and Symphony Orchestra*, escrita em parceria entre o saxofonista britânico John Dankworth e o compositor húngaro Mátyás Seiber; Williams constata, no entanto, que o recurso não foi eficaz, uma vez que “os estilos de execução diferentes são claramente audíveis na gravação”⁴⁹ (WILLIAMS, 2011, p. 155). Foi em grande parte devido à incapacidade de estabelecer uma verdadeira interação entre essas duas musicalidades, acredita Williams, que o movimento *Third Stream* não teve o alcance que Schuller pretendia, e passou a ser considerado datado, talvez de forma semelhante à escola de composição nacionalista no Brasil. Para a autora, no entanto (e novamente há aí uma semelhança com nosso argumento), tal sobreposição de linguagens foi concretizada com maior sucesso por compositores identificados primariamente com o jazz a partir dos anos 1980, como Django Bates e Maria Schneider, que, na condição de líderes de suas próprias *Jazz Orchestras*, encontraram diferentes formas de “explora[r] a tensão criativa possível entre as duas músicas ressalta[ndo] a identidade original do jazz como uma música híbrida, que floresce ao absorver elementos de

⁴⁷ “The combination of instrumentalists with experience in classical music and jazz often resulted in disjunctions of performance style.”

⁴⁸ “the nature of swing quavers is not fixed, and changes depending on context and musicians’ personal style.”

⁴⁹ “the differing performance styles are clearly audible on the recording.”

culturas musicais existentes”⁵⁰ (WILLIAMS, 2011, p. 209), em uma vertente conhecida como *crossover*.

Hermeto parece ter resolvido o problema cercado-se de músicos que haviam, de fato, se dedicado à conquista da “bimusicalidade”. Dentre os músicos do Grupo que o acompanhou entre 1981 e 1993, todos, à exceção do percussionista Pernambuco, tinham formação erudita e abandonaram carreiras nesta área para se dedicar à música popular, dando à formação “características que a tornavam semelhante a um conjunto de música de câmara e, ao mesmo tempo, a uma banda popular” (COSTA-LIMA NETO, 2008, p. 9), essencial para o trabalho de pesquisa e composição de Hermeto, centrado, como vimos, na escrita musical e em sonoridades experimentais.

Ironicamente, os problemas crônicos enfrentados pelo músico erudito no Brasil podem ter favorecido Hermeto ter se cercado de instrumentistas de alto nível e com experiência sinfônica. [...] Márcio Bahia tocou na Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Itiberê estudou piano clássico. Carlos Malta estudou na Escola de Música da UFRJ e na Escola de Música Villa-Lobos. Jovino, que hoje leciona no *Cornish College of the Arts* (Estados Unidos) no qual compositores avant-garde como John Cage, Joshua Kohl e Jarrad Powell foram compositores residentes, declarou a GILMAN (sem data) seu plano de re-orquestrar *A sagração da primavera* de Stravinsky para 10 músicos apenas. (BORÉM; ARAÚJO, 2010, p. 35).

Quanto a Egberto, além de sua própria formação dupla, que ele explora ao extremo principalmente em sua execução pianística (como fica claro no disco *Alma*, já citado), o compositor tem lidado ao longo de sua carreira com situações musicais muito diferentes, cada uma exigindo uma abordagem própria. É frequente, por exemplo, na discografia de Egberto, encontrarmos regravações de seus temas com formações diferentes, o que permite explorar formas diversas de tratar os acompanhamentos, bem como diferentes graus de liberdade improvisatória – mais restrita em formações maiores, em que há maior predeterminação da execução na escrita; e mais ampla em formações menores, e mais ainda nas execuções solo, em que a desconstrução de temas e acompanhamentos é praticamente constante.

Uma circunstância específica de sua atuação, no entanto – a de compositor residente da Orquestra Filarmônica de Tóquio, bem como os frequentes convites para atuar como compositor e solista em outras orquestras ao redor do mundo – apresenta a Egberto de forma

⁵⁰ “exploit[ing] the creative tension possible between the two musics underscor[ing] the original identity of jazz as a hybrid music, which thrives upon absorbing elements of existing musical cultures.”

pungente a questão da conciliação de musicalidades, questão que ele procura resolver recorrendo mais uma vez a Mário de Andrade e seu “heterônimo benevolente”.

Ao levar sua música para orquestras estrangeiras, o compositor brasileiro tem que se preocupar com a disjunção rítmica provocada não pela colcheia com *swing*, como no caso do compositor de jazz, mas sim por nossas figuras sincopadas características – que, embora tenham evoluído da “síncopa, contratempo matemático da música europeia, tal como usada tanto por Bach como pelo fado português”, acabaram por se transformar em outra coisa, a “síncopa nossa, entidade rítmica absoluta e por assim dizer insubdivisível” (ANDRADE, M., 2013, p. 94), utilizada não como elemento de efeito especial, como na música europeia, mas pelo contrário, como o fundamento mesmo do discurso musical, em que é a não-síncope que aparece como elemento de contraste ou quebra discursiva. Para Egberto, a principal célula da música brasileira, usada como fundamento de sua constância rítmica, é a síncope semicolcheia-colcheia-semicolcheia, e é a dificuldade de sua interpretação que gera os contrastes mais notáveis entre as orquestras de diferentes culturas. Segundo ele, como a música alemã é baseada no ritmo binário da marcha, e na marcha o acento tende a cair na nota mais longa, a interpretação desta célula por músicos alemães tende a acentuar a colcheia intermediária, gradualmente deslocando o tempo forte do compasso. Já os franceses, cuja música tem muito pouca força rítmica (ele brinca que é porque os franceses gostam tanto de cachorros e gatos que nunca mataram um para fazer um tambor), não conseguem manter a precisão da síncope, que acaba virando uma tercina.

Entretanto, para Egberto, isso não deve ser visto como um impeditivo para a aproximação entre musicalidades, sob pena de perder ricas oportunidades de troca cultural (e, como já vimos, para ele “navegar é preciso”). A atitude deve ser outra: reconhecer a disjunção e procurar trabalhar em função dela, partindo do ponto de vista musical do *outro*. Aceitando a contradição, aceitando a alteridade, buscando um heterônimo que dialogue com aquela cultura.

E eu me divirto com esse troço! Enquanto você não aprende isso na prática, você não vai sentir bem, e por consequência eles não vão gostar de você. É a dica que eu dou para músico que vai para a França tocar com orquestra: primeiro, fale francês bem, senão eles não vão te aceitar nunca. E segundo, aceite que eles acham que estão tocando a sua música e você tem que dizer que está ótimo. Pronto. [...] Os alemães quando tocam [tantantata] pensando que é samba, se eu olhar isso do ponto de vista crítico, é que eu não sei tocar com eles. Porque a orquestra é deles, não é minha. Então o estudo que tem que ser feito tem que ser feito sempre em função da coisa cultural. (GISMONTI, 2014)

Quanto à instrumentação, terreno em que, conforme nota José Maria Neves, os compositores nacionalistas se aventuraram pouco, raramente explorando instrumentos ou formações características da música popular como os “regionais” de choro ou as bandas de pífanos, “esquece[ndo-se] de que os recursos materiais de realização musical são sempre primordiais e que eles condicionam, em muitos casos, a construção da obra” (NEVES, 2008, p. 125), tanto Egberto quanto Hermeto tiveram sempre a liberdade de utilizar, dentre as tradições instrumentais disponíveis, os recursos que melhor se adaptavam à intenção estética de cada produção. Assim (se quisermos adotar o “esquema temporal triádico”⁵¹ folclórico-erudito-comercial), veremos ambos os artistas adotando, do primeiro, instrumentos como o pífano, a sanfona (particularmente o fole de oito baixos, tão caro a Hermeto⁵²), o berimbau e todo um rico arsenal de percussões, como aquele empregado por Naná Vasconcellos em *Dança das Cabeças*; do segundo, formações orquestrais e de câmara, além de instrumentos como o piano e o violão que, como já notamos, encontram-se em posição limítrofe nas hierarquias culturais, pertencendo simultaneamente ao campo erudito e ao popular; e do último, aquele que nos chega mediado pela indústria cultural e pela reprodutibilidade técnica, a bateria, a guitarra e o baixo elétricos, os sintetizadores e os próprios meios de gravação como possíveis recursos criativos.

No caso de Hermeto Pascoal, acrescente-se aí os *ruídos*, produzidos por todo tipo de fonte sonora não convencional, de utensílios domésticos a animais. O que, por um lado, como já notamos, é visto pela mídia comercial como mero traço de uma personagem excêntrica e *clownesca*, como simples curiosidade, deve, de fato, ser encarado como elemento central da visão de mundo e do sistema musical e criativo de Hermeto, baseado, segundo Costa-Lima Neto, na dicotomia entre o *natural* (os sons como surgem espontaneamente no mundo exterior) e o *convencional* (os sons culturalmente aprendidos e definidos como “musicais”, que emulam o discurso humano e sua necessidade de organização). Tais ideias, desenvolvidas por Hermeto a partir de sua experiência intuitiva, são, no entanto, claramente equivalentes

⁵¹ Nos termos de Elizabeth Travassos: “Esquema temporal triádico no qual o primeiro tempo é o das artes primitivas e *folk*, orais, imediatas e imersas na vida coletiva; o segundo, o da arte culta, transmitida nas escolas, caracterizada pelo refinamento e gratuidade; o terceiro, e último a aparecer, é identificado com os processos de mercantilização, mecanização, banalização e perda de autonomia das artes. Espécie de repositório das sobras fragmentadas dos anteriores, ronda, entretanto, todo o discurso sobre eles” (TRAVASSOS, 1997, p. 21).

⁵² “Esse instrumento, o interessante é que ele tem uma afinação que lá no meu tempo nós chamávamos de... aquele instrumento que é afinado em si bemol. Mas ele não é afinado, não está definido nada. Você não pode é rotular esse instrumento, que a afinação dele não é nada, não tem nome. Quem afinou, afinou como a cabeça do Hermeto. É muito parecido comigo, esse instrumento” (PASCOAL, 2003).

àquelas expressas pelo compositor experimental John Cage em seus escritos, em que argumenta que a “nova música” visa uma reeducação da sensibilidade que nos tornaria capazes de apreciar a beleza musical no não-humano, nos acontecimentos sonoros espontâneos que não se adequam à organização discursiva que esperamos dos sons musicais.

Onde quer que estejamos, o que ouvimos são principalmente ruídos. Quando os ignoramos, eles nos perturbam. Quando os escutamos, os achamos fascinantes. O som de um caminhão a cinquenta milhas por hora. A estática entre estações. Chuva. Queremos capturar e controlar esses sons, para usá-los não como efeitos sonoros mas como instrumentos musicais⁵³. (CAGE, 1973, p. 3).

Ou, nas palavras de Hermeto:

Como eu vim de lá do mato com essa inspiração toda dos animais e tudo, e quando eu cheguei na cidade grande, eu cheguei em Recife, foi que eu vi que surpresa, rapaz. Eu tava assim no trânsito, naquela época, o trânsito já tava aquele negócio do *rush*, de noite, e eu tinha saído do meio das boiadas, do meio dos cavalos, passava na frente da minha casa os bois, aquela coisa linda, chocalho, tudo. Aí de repente eu escuto um monte de carro buzinando, sabe. E eu pensava que eu fosse achar ruim. Sabe que... as pessoas reclamavam perto de mim, eu dizia, gente, filtra isso pra bom. Filtra pra bom, isso é o som do apito, vê o sonzinho... Aquilo ali, se eu pegar um instrumento aqui eu vou tocar com aquele apito daquele carro ali. (PASCOAL, 2016).

Essa mudança de sensibilidade, portanto, dá origem – tanto para o compositor experimental de filiação erudita e intelectual quanto para o músico popular intuitivo – a uma nova música que visa conjugar ambas as lógicas: a do humano – o aprendido, o hábito – e a do natural – o espontâneo, o inesperado, o não-organizado.

Hábitos musicais incluem escalas, modos, teorias de contraponto e harmonia, e o estudo dos timbres, isolados e em combinação de um número limitado de mecanismos produtores de sons. Em termos matemáticos todos eles dizem respeito a passos distintos. Assemelham-se ao caminhar – no caso das alturas, por degraus em número de doze. Esse andar cuidadoso não é característico das possibilidades da fita magnética, que nos revela que a ação ou existência musicais podem ocorrer em qualquer ponto ao longo de qualquer linha ou curva ou o que seja no espaço sonoro total; que estamos, na verdade,

⁵³ “Wherever we are what we hear is mostly noise. When we ignore it, it disturbs us. When we listen to it, we find it fascinating. The sound of a truck at fifty miles per hour. Static between stations. Rain. We want to capture and control these sounds, to use them not as sound effects but as musical instruments”.

tecnicamente equipados para transformar em arte nossa consciência contemporânea da maneira de operação da natureza⁵⁴ (CAGE, 1973, p. 9)

A forma peculiar como Hermeto trabalha com tais conceitos – o som natural espontâneo e o som humano organizado – é baseada na sobreposição entre os dois visando evidenciar sua disjunção, como no caso da *música da aura* descrita no capítulo anterior, em que Hermeto reproduz ao teclado as falas de pessoas delineando-as como melodias não-temperadas. Outro exemplo é a faixa *Rede*, incluída no álbum *Zabumbê-bum-a* (1979), em que Hermeto constrói um tema melódico quase-atonal baseado no motivo repetitivo gerado por uma rede ao balançar. Em ambos os casos, porém, os sons naturais não são utilizados em seu estado original de “desorganização”, mas inseridos em um contexto musical construído com instrumentos e afinações convencionais, formas reconhecíveis e melodias desenhadas com “passos distintos”. Mais uma vez, é a conjunção eficaz entre diferentes sistemas que produz o resultado sonoro desejado. E mesmo isso parece estar de acordo com o ideário de Cage: “Não é preciso dizer que as dissonâncias e os ruídos são bem-vindos nessa nova música. Mas o acorde de sétima dominante também é, se por acaso ele aparecer”⁵⁵ (CAGE, 1973, p. 11).

Neste como nos outros exemplos descritos, vemos que, nesta música, trabalhada tanto pelas mãos de Hermeto quanto pelas de Egberto, os elementos eruditos que são parte relevante de seu resultado estético não servem para *ambientar* os elementos populares, tornando-os artísticos, como queria Mário; pelo contrário, são eles que estão submetidos a uma ambientação que é basicamente popular, representando a verdadeira assimilação dessa música, não como matéria-prima mas como linguagem, vislumbrada e definida por Mário como a “inconsciência nacional” que pertenceria ao artista no futuro, quando estivesse tão imbuído da música nacional que ela fluiria em sua criação de forma realmente livre. Aquilo, portanto, que fugia a Janjão, Gallet e Santoro foi encontrado por Egberto e Hermeto: a liberdade de trabalhar com a música popular em seus próprios termos, “como quem fala sua

⁵⁴ “Musical habits include scales, modes, theories of counterpoint and harmony, and the study of the timbres, singly and in combination of a limited number of sound-producing mechanisms. In mathematical terms these all concern discrete steps. They resemble walking - in the case of pitches, on steppingstones twelve in number. This cautious stepping is not characteristic of the possibilities of magnetic tape, which is revealing to us that musical action or existence can occur at any point along any line or curve or what have you in total sound-space; that we are, in fact, technically equipped to transform our contemporary awareness of nature’s manner of operation into art”.

⁵⁵ “It goes without saying that dissonances and noises are welcome in this new music. But so is the dominant seventh chord if it happens to put in an appearance”.

língua materna” (TRAVASSOS, 2000, p. 37), fazendo dela, assim, “música artística, isto é: imediatamente desinteressada” (ANDRADE, M., 1972, p. 3). Se, de acordo com o próprio Mário, *música artística* é definida como aquela cuja criação não é determinada por qualquer necessidade ou função exterior a ela própria, então é isso que Egberto acredita estar fazendo, quando se orgulha da liberdade que conquistou para fazer “experiências que não tenham nenhum vínculo com responsabilidades políticas, sociais, econômicas etc. Nenhuma” (GISMONTI, 2014) ou que Hermeto defende quando recusa os rótulos e as formatações impostas pela mídia como pré-requisito para ser aceito pelo público, afirmando: “Estou com o povo que me quer. O povo que me quer é aquele que não está procurando saber o que vai querer. É o povo que está querendo querer.” (PASCOAL apud COSTA-LIMA NETO, 2008, p. 24).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Mas cair-nos-iam as faces, si ocultáramos no silêncio, uma curiosidade original deste povo. Ora sabereis que a sua riqueza de expressão intelectual é tão prodigiosa, que falam numa língua e escrevem noutra. [...] Nas conversas, utilizam-se os paulistanos dum linguajar bárbaro e multifário, crasso de feição e impuro na vernaculidade, mas que não deixa de ter o seu sabor e força nas apóstrofes, e também nas vozes do brincar. [...] Mas si de tal desprezível língua se utilizam na conversação os naturais desta terra, logo que tomam da pena, se despojam de tanta asperidade, e surge o Homem Latino, de Lineu, exprimindo-se numa outra linguagem, mui próxima da vergiliana, no dizer dum panegirista, meigo idioma, que, com imperecível galhardia, se intitula: língua de Camões! (ANDRADE, M, [198-], p. 88-89).

Ao chegar na grande cidade de São Paulo, onde tudo é máquina, o “herói sem nenhum caráter” Macunaíma endereça uma carta às icamiabas em que, além de pedir que enviem mais dinheiro (pois na cidade grande seus bagos de cacau valem muito menos que na floresta), relata com espanto tudo o que tem aprendido na metrópole. Entre outros fatos curiosíssimos, Macunaíma descreve como os nativos desta terra exercitam alternadamente duas línguas: uma, a nobre língua do dominador, portadora da cultura letrada; a outra, a vulgar língua do dominado, vinculada à funcionalidade da transmissão oral. Trata-se da cisão da consciência do brasileiro, dividida entre duas culturas conflitantes cuja conciliação parecia impossível, visto que pareciam pertencer a reinos espirituais irremediavelmente distintos.

Cientes desse problema, Mário e Oswald de Andrade tentaram, na esfera literária, superar essa discrepância desenvolvendo uma língua poética que correspondesse de fato à experiência da subjetividade brasileira, que pudesse, a partir da “contribuição milionária de todos os erros” (ANDRADE, O., 1972, p. 6), reconciliar os dois inconscientes que até então não podiam se comunicar. Mário de Andrade, que além de poeta se dedicava à musicologia, tentou aplicar o mesmo princípio também à música; porém, como notamos, o meio de sua expressão artística por excelência era a literatura, e, se aí ele teve relativo sucesso ao lidar com a radical pluralidade da cultura brasileira, no campo da música a forma exata de o fazer parece ter-lhe escapado.

Provavelmente por esse motivo, José Maria Neves argumenta que o impacto e grandeza dos representantes literários e visuais do modernismo brasileiro não chegou a se repetir no campo da música, pois “sua força renovadora, que tanto frutificou nas artes

plásticas e na literatura, e que atualizou a consciência criadora brasileira, chegou aos domínios da música totalmente amortecida e orientada por preconceitos socioculturais que limitavam seu alcance experimental” (NEVES, 2008, p. 15-16). Aqui, o problema da aproximação entre as linguagens erudita e popular, questão central do pensamento modernista, ficou restrito, como vimos, à absorção de elementos coletados do folclore em estruturas desenvolvidas à moda do romantismo tardio, numa evidente disjunção entre a “matéria-prima” extraída do populário e a “técnica de manufatura” que é prerrogativa da erudição do colonizador. Assim, “esse material de base sempre se deformava, uma vez que os esquemas estruturais eram mais importantes do que ele” (NEVES, 2008, p. 32). Foi preciso um novo contexto cultural para que a situação se tornasse mais equilibrada, e o popular pudesse participar do processo não apenas como material, mas como manipulador de materiais, submetendo elementos díspares a suas próprias ambiências, sanando tal “desigualdade, sintomática da divisão da consciência” (WISNIK, 1977, p. 57).

Nesse processo, Egberto Gismonti e Hermeto Pascoal representam formas exemplares de lidar com a compatibilização das estéticas e processos da música erudita e da música popular. Assim, podemos considerar que ambos incorporam o ideal da “inconsciência nacional” conforme descrito por Mário de Andrade – a capacidade de lidar com a linguagem da música popular sem que isso represente um esforço consciente ou um sacrifício. Cada um desses artistas, no entanto, parece ter chegado a tal inconsciência por caminhos diferentes, condizentes com suas origens e com suas personalidades. Hermeto fez, de fato, o caminho inverso àquele imaginado por Mário de Andrade – ao invés de ser um artista metropolitano de origem culta que empreendeu o movimento de se aproximar das manifestações populares, ele veio, de fato, do *povo* – das classes desfavorecidas, da zona rural, do Nordeste – e se aproximou da estética erudita em função de seu espírito lúdico e experimental e de suas habilidades musicais, podemos dizer, prodigiosas. Costa-Lima Neto aponta que Hermeto, não tendo lido o *Manifesto Antropofágico*, pratica, mesmo assim, uma forma de antropofagia. É verdade, mas devo acrescentar que, se levarmos em consideração que o ideal de Oswald de Andrade passava justamente pela ingenuidade, pela recusa ao intelectualismo e pelo retorno dialético ao “homem natural tecnizado” – aquele que se mantém em um estado de inocência e ócio mesmo tendo adquirido domínio sobre os recursos oferecidos pela tecnologia e pela civilização (NUNES, 1972), então Hermeto, em sua excentricidade algo infantil conciliada a sua musicalidade espantosa, parece ser de fato sua concretização: representante ideal desta civilização de “bárbaros, crédulos, pitorescos e meigos” (ANDRADE, O., 1972, p. 10).

Ao invés da cosmovisão racionalmente orientada, civilizada, científica, teórica e letrada dos intelectuais e artistas urbanos, em Hermeto a ênfase parece recair sobre o pólo oposto, isto é, sobre o sensível, a natureza, a intuição, a religiosidade ou espiritualidade, a prática e a improvisação. Semelhantemente a Pixinguinha, que aprendeu os códigos da música culta, também o autodidata Hermeto utiliza e domina a notação musical, mesmo que esta nunca seja o ponto de partida em seu processo de criação. Além disso, a busca do alagoano pelo inusitado é alegre e não racionaliza muito o experimento, tal como ocorre em algumas correntes musicais de vanguarda. (COSTA-LIMA NETO, 2008, p. 20)

Egberto, por sua vez, representa uma figura típica e classicamente marioandradiana. Apontam para isso (além de sua verdadeira idolatria ao autor paulistano, como vimos) sua formação conservatorial, seu forte pendor literário e intelectual, seu espírito de pesquisador das diferentes práticas musicais, bem como o fato de ter se aproximado do “ideal Brasil” a partir da angústia provocada pela “luta de duas libidos: ‘a concupiscência do grande mundo e a concupiscência da pequena pátria’” (ATHAYDE apud VIANNA, 1995, p. 53) – angústia que se torna premente durante sua experiência francesa, diante do veredito de Nadia Boulanger de que, se não procurasse se tornar um bom compositor brasileiro, ele estaria fadado a ser um médio compositor europeu. Assim, a opção de Egberto pela “música nacional” e pela conciliação entre os processos criativos orais-aurais e escritos é decorrência de um processo consciente, à semelhança de outros intelectuais brasileiros

dividido[s] entre as delícias de uma defesa politicamente correta (mas também emocionalmente sincera) do popular brasileiro/tropical e as outras delícias do cosmopolitismo “ocidental”. [...] Como conciliar as duas libidos, os dois paladares? Será preciso conciliá-los? Não, se a preferência, tantas vezes efêmera, por um dos “paladares” não significar o desprezo ou a condenação do outro. Como, para Gilberto Freyre, o paladar mestiço e tropical é o mais “fraco” no panorama intelectual, sua defesa é prioritária. O caviar já teria advogados em demasia. (VIANNA, 1995, p. 84).

Como resultado, a música de ambos, por eclética que seja sua apropriação de elementos extraídos dos contextos mais díspares, tem sempre aquele “não-sei-quê indefinível” que Mário de Andrade identificou como uma “primeira fatalidade de raça badalando longe” (ANDRADE, M., 1972, p. 3), como um traço de brasilidade que não depende da “escolha discricionária e diletante de elementos” (idem), mas apenas da naturalidade da dicção

daqueles que falam brasileiro “como quem fala sua língua materna” (TRAVASSOS, 2000, p. 37). O bandolinista Hamilton de Holanda confirma essa sensação:

Cada região, cada país, cada cidade até, aqui no Brasil, porque o Brasil é muito grande, cada lugar tem como se fosse um sotaque. Seria o sotaque, em palavra palpável, mas não sei o que é. E que quem toca, quem é artista, e até quem não toca, mas tem sensibilidade, sente isso. E eu tenho certeza que vocês sentem isso, mas também não sabem o que é. (HOLANDA apud CIRINO, p. 64-65).

Como nota Travassos, “há uma vantagem óbvia na vagueza do ‘não-sei-quê’. Irredutível a uma lista de traços que o transformaria num receituário, escapa à normatização que produziria um novo academismo sem vida” (TRAVASSOS, 1997, p. 99). Assim, evitando o risco da padronização, é a incorporação pós-moderna de linguagens adquiridas ao cruzar livremente as antigas fronteiras dos estratos culturais que permite a Egberto Gismonti, a Hermeto Pascoal e às gerações posteriores de músicos brasileiros por eles influenciados fazer “música artística” falando brasileiro.

Para finalizar, gostaria de retornar ao argumento de Neves de que não houve, na música, nenhum representante do modernismo com a mesma relevância e alcance de seus escritores e artistas plásticos. A exceção óbvia – e Neves o reconhece – é Heitor Villa-Lobos, cujas realizações, no entanto, embora coincidissem com o ideário nacionalista, não dependeram de uma filiação consciente a ele (“a genialidade de Villa-Lobos está muito em sua total inconsciência!” [NEVES, 2008, p. 41]) e em grande parte, inclusive, precederam sua cristalização como movimento. De fato, a aproximação de Villa-Lobos com a música brasileira se deu muito menos na condição de pesquisador ou folclorista e mais na condição de músico atuante na cena da música popular urbana do Rio de Janeiro, especialmente do choro. É isso que Villa-Lobos indica ao afirmar galhofeiramente a um jornalista francês que havia se formado no Conservatório de Cascadura (subúrbio carioca onde frequentava rodas de choro [NEVES, 2008, p. 79]). E talvez seja essa vivência que tenha permitido a Villa-Lobos encontrar, antes de outros compositores, o caminho para a “inconsciência nacional”: “parece-me que é preciso simplesmente assimilar o folclore, articulá-lo lentamente com seu próprio idioma, e não restituí-lo em sua forma estilizada senão quando ele se apresenta naturalmente sob a pena com a espontaneidade de uma ideia banal” (VILLA-LOBOS apud NEVES, 2008, p. 43)

É nesse sentido, pela posição sui-generis de Villa-Lobos no processo de desenvolvimento da música nacional, que Egberto o tem como grande precursor e que se sentiu à vontade para gravar, em 1985, o álbum *Trem Caipira*, com releituras de obras de Villa-Lobos em versão livre, com intenso uso de sintetizadores e inserção de improvisos e variações, dando a tais peças o mesmo tratamento que dá às suas próprias composições, estruturadas de acordo com os parâmetros da música popular. Para que os editores responsáveis pela obra de Villa-Lobos permitissem a gravação do disco, no entanto, Egberto teve que se envolver em intensa polêmica. “A discussão com a Odeon era assim: eu achava que Villa Lobos – e acho, e acharei – que o Villa Lobos é um compositor popular que usou um instrumento europeu” (GISMONTI, 2014). De seu ponto de vista pós-moderno, portanto, Egberto entende que, desde o início, aquilo que pretendiam os modernistas só poderia ser conquistado se pudéssemos ignorar e subverter as fronteiras culturais que impediam a efetiva integração dos componentes conflitantes de nossa psique nacional, promovendo, como quer Wisnik (1983, p. 145), uma “individuação” junguiana refletida na consciência de cada artista.

REFERÊNCIAS

ABREU, Marta; DANTAS, Carolina Vianna. “Música popular, histórias e disputas em torno de um conceito.” *EscriturAL – écritures d’Amérique Latine*, no. 6, Dezembro 2012.

ADORNO, Theodor W. *Filosofia da Nova Música*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

ALMEIDA, Alexandre Zamith. *Verde e amarelo em preto e branco: as impressões do choro no piano brasileiro*. Dissertação (Mestrado em Artes), Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Campinas, 1999.

ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. 3a ed. São Paulo: Vila Rica; Brasília: INL, 1972.

_____. *O Banquete*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

_____. “O movimento modernista”. Em: ANDRADE, Mário de. *Aspectos da Literatura Brasileira*. 6a ed. São Paulo: Martins, 1978.

_____. *Macunaíma: O herói sem nenhum caráter*. São Paulo: Círculo do Livro, [198-].

_____. “Ernesto Nazaré”. [1926] Em: ANDRADE, Mário de. *Música, Doce Música*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.

ANDRADE, Oswald, *Do Pau-Brasil à antropofagia e às utopias* (Obras Completas vol. 6). Rio de Janeiro: MEC/Civilização Brasileira, 1972.

ARRAES, Marcos Augusto Galvão. *A música de Hermeto Pascoal: Uma abordagem semiótica*. Dissertação (Mestrado em Semiótica e Linguística Geral), Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2006.

BARBEITAS, Flavio, e MARTINS, Pedro. “A antropofagia como método na canção tropicalista”. *Contexto*, n. 31, 131-162, 2017.

BARROS PINTO, R. *Egberto Gismonti e a poética da semi-erudição*. Dissertação (Mestrado em Música), Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2015.

BARTHES, Roland. “The grain of the voice”. In: *Image, music, text*. Tradução de Stephen Heath. 21ª edição. Nova York: Hill and Wang, 1999.

BENT, Ian. “Analysis”. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2001.

BLOES, Cristiane Cibeli de Almeida. *Pianeiros: Dialogismo e polifonia no final do século XIX e início do século XX*. Dissertação (Mestrado em Música), Universidade Estadual Paulista (UNESP), São Paulo, 2006.

- BOREM, F.; ARAÚJO, F. “Hermeto Pascoal: experiência de vida e a formação de sua linguagem harmônica”. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 22, p. 22-43, 2010.
- BRITO, Mário da Silva. *História do Modernismo Brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna* (3ª ed). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.
- BRUMANA, Fernando Giobellina. “Mário de Andrade Y La *Missão de Pesquisas Folclóricas* (1938): Una etnografía que no fue”. *Revista de Indias*, vol. LXVI, núm. 237, p. 545-572, 2006.
- CAGE, John. *Silence: Lectures and writings by John Cage*. Hanover: Wesleyan University Press, 1973.
- CAMPOS, Augusto de (Org). *Balanço da Bossa*. São Paulo: Perspectiva, 1968.
- CAMPOS, Haroldo de. “Circuladô de Fulô”. In: *Os melhores Poemas de Haroldo de Campos*, 3ª ed. São Paulo: Global, 2001.
- CERTEAU, Michel de. *A Escrita da História*. Tradução de Maria de Lourdes Menezes; Revisão técnica de Arno Vogel. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.
- CINEMATECA BRASILEIRA. *A terra de Sapaim* (ficha técnica). Disponível em: <<http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=P&nextAction=search&exprSearch=ID=033739%5Ey033742&format=detailed.pft>>. Acesso em 29 jul. 2017.
- CIRINO, Giovanni. *Narrativas musicais: Performance e experiência na música popular instrumental brasileira*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social), Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2005.
- COLLIER, Simon, e AZZI, Maria Susana. *Le Grand Tango: The Life and Music of Astor Piazzolla*. Nova York: Oxford University Press, 2000.
- COLTRANE, John. *Giant Steps*. EUA: Atlantic Records, 1960.
- CONTIER, Arnaldo D. “O Ensaio Sobre a Música Brasileira: Estudo dos Matizes Ideológicos do Vocabulário Social e Técnico-Estético”. In *Revista Música*, v.6, n. 1/2, 75-121. São Paulo, 1995.
- CORREA, Priscila Gomes. “Arena tropicalista: a política da cultura em Caetano e Chico”. *XXVII Simpósio Nacional de História - Conhecimento histórico e diálogo social*, Natal: 2013.
- CORTEZ, Luciano. “Por ocasião da descoberta do Brasil: três modernistas paulistas e um poeta francês no país do ouro”. *O eixo e a roda*, v. 19, n. 1, 2010.
- COSTA-LIMA NETO, Luiz. “The Experimental Music of Hermeto Paschoal e Grupo (1981-93): A Musical System in the Making”. *British Journal of Ethnomusicology*, Vol. 9, No. 1, Brazilian Musics, Brazilian Identities, pp. 119-142, 2000.
- _____. “Da casa de Tia Ciata à casa da Família Hermeto Pascoal no bairro do Jabour: tradição e pós-modernidade na vida e na música de um compositor popular experimental no

Brasil”. *Música e Cultura*, n. 3, p. 1-34, 2008. Disponível em: <<http://musicaecultura.abetmusica.org.br/index.php/revista/article/view/109>> Acesso em 17 out. 2015.

DAVIS, Miles. *Kind of Blue*. EUA: Columbia, 1959.

_____. *Live Evil*. EUA: Columbia, 1971.

DUBEUX, Simone. “O maestro do Carmo: Egberto Amin Gismonti”. *Revista Antropológica*, n. 39, Niterói, p.66-94, 2. sem. 2015

FREGTMAN, Carlos D. (Colaboração de GISMONTI, Egberto). *Música transpessoal: Uma cartografia holística da arte, da ciência e do misticismo*. São Paulo: Cultrix, 1989.

GENDRON, Bernard. *Between Montmartre and the Mudd Club: Popular music and the avant-garde*. Chicago: The University of Chicago Press, 2002.

GEROLAMO, Ismael de Oliveira. *Arte engajada e música popular instrumental nos anos 60: O caso do Quarteto Novo*. Dissertação (Mestrado em Música), Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Campinas, 2014.

GISMONTI, Egberto. Entrevista concedida ao programa *Oncotô* (TV Brasil). Rio de Janeiro, 2014. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=45JM7EsfxUA>>

_____. *Egberto Gismonti* (Songbook). Genebra: Mondiamusic, 1990.

_____. *Água e Vinho*. Brasil: EMI-Odeon, 1972.

_____. *Corações Futuristas*. Brasil: EMI-Odeon, 1976.

_____. *Dança das Cabeças*. Alemanha: ECM, 1977.

_____. *Trem Caipira*. Brasil: EMI-Odeon, 1985.

_____. *Alma*. EMI-Odeon, 1986.

GISMONTI, Egberto; HADEN, Charlie. *In Montreal*. Alemanha: ECM, 2001.

GOMES, Vinícius Bastos. *Alma: O estilo pianístico de Egberto Gismonti*. Dissertação (Mestrado em Música), Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Campinas, 2015.

GUERRA-PEIXE, César. *Maracatus de Recife*. São Paulo: Ricordi, 1956.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 12ª edição. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015.

HOBBSAWM, Eric, e RANGER, Terence, eds. *The invention of tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.

HOOD, Mantle. “The Challenge of ‘Bi-Musicality’”. *Ethnomusicology*, Vol. 4, No. 2, pp. 55-59, maio, 1960.

HUYSSSEN, Andreas. *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. Bloomington, IN: Indiana University Press, 1986.

JARDIM, Eduardo. *A brasilidade modernista: sua dimensão filosófica*. (Edição revista e atualizada). Rio de Janeiro: PUC-Rio/Ponteio, 2016.

KATER, Carlos. *Música Viva e H.J. Koellreuter: Movimentos em direção à modernidade*. São Paulo: Musa Editora, 2000.

KERMAN, Joseph. *Musicologia*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

LACERDA, Marcos Branda. “Villa-Lobos, os Choros e o Pestana às avessas”. *Opus*, Porto Alegre, v. 20, n. 2, p. 77-98, dez. 2014.

LEVINE, Lawrence W. *Highbrow/Lowbrow: The emergence of cultural hierarchy in America*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1988.

LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013.

MACHADO DE ASSIS. “Um homem célebre”. In: *O Alienista*, pp. 233-243. São Paulo: Círculo do Livro, [198-].

MACHADO, Cacá. *O enigma do Homem Célebre – Ambição e vocação de Ernesto Nazareth*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2007.

MENDES, Gilberto. “De como a MPB perdeu a direção e continuou na vanguarda”. In: CAMPOS, Augusto de (Org). *Balanço da Bossa*. São Paulo: Perspectiva, 1968.

MENDES, Sérgio Nogueira. *O percurso estilístico de Cláudio Santoro: Roteiros divergentes e conjunção final*. Tese (Doutorado em Música), Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Campinas, 2009.

MIDDLETON, Richard. 1990. *Studying popular music*. Londres: Open University Press, 1990.

MOREIRA, Airto. *Seeds on the ground*. EUA: Buddah Records, 1970.

_____. *Natural feelings*. EUA: One way Records, 1971.

MOREIRA, Maria Beatriz Cyrino. *Um coração futurista: desconstrução construtiva nos processos composicionais de Egberto Gismonti na década de 1970*. Tese (Doutorado em Música), Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Campinas, 2016.

NEVES, José Maria. *Música contemporânea brasileira*. 2ª edição revista e ampliada por Salomea Gandelman. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2008.

NAVES, Santuza Cambraia. *O violão azul: Modernismo e música popular*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.

_____. *O Brasil em uníssono: e Leituras sobre música e modernismo*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2013.

NETTL, Bruno. “‘Musical Thinking’ and ‘Thinking about Music’ in Ethnomusicology: An Essay of Personal Interpretation”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 52, No. 1, The Philosophy of Music, pp. 139-148, 1994.

NUNES, Benedito. “Antropofagia ao alcance de todos”. In: ANDRADE, Oswald, *Do Pau-Brasil à antropofagia e às utopias* (Obras Completas vol. 6). Rio de Janeiro: MEC/Civilização Brasileira, 1972.

PASCOAL, Hermeto. *Master Class com Hermeto Pascoal: uma transmissão ao vivo do Centro de Artes UFF*. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=YVMYD3OjKsA>>. 4 de agosto de 2016.

_____. *Slaves Mass*. EUA: Warner Bros, 1977.

_____. *Zabumbê-bum-á*. Brasil: WEA, 1978.

_____. *Hermeto Pascoal ao vivo em Montreux*. Brasil: WEA, 1979.

PERRONE, Marcela. *Música de Fronteiras: O estudo de um campo criativo situado entre a música popular e a música erudita de vanguarda*. Dissertação (Mestrado em Música), Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), 2010.

PIEIDADE, Acácio. “Brazilian Jazz and Friction of Musicalities”. *Jazz Planet*, E. Taylor Atkins (ed.), p. 41-58. Jackson: University Press of Mississippi, 2003.

QUEBRANDO TUDO. Direção de Rodrigo Hinrichsen. Rio de Janeiro, Toscographics, 2003. Documentário. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=xswG8eZrVrg>>. Acesso em 13 jul. 2017.

SALLES, Paulo de Tarso. *Aberturas e impasses: O pós-modernismo na música e seus reflexos no Brasil - 1970-1980*. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

SANTOS NETO, Jovino. *Tudo é som: The music of Hermeto Pascoal*. Viena: Universal Editions, 2001.

SONTAG, Susan. “One culture and the new sensibility” [1965]. In: SONTAG, Susan, *Against Interpretation and other essays*. Nova York: Picador, 2013.

TAYLOR, William. “Jazz: America's Classical Music”. *The Black Perspective in Music* 14 (1986): 21–25. Republicado em *Keeping Time: Readings in Jazz History*, ed. Robert Walser, 327–356. Oxford: Oxford University Press, 1999.

TRAVASSOS, Elizabeth. *Os mandarins milagrosos: Arte e etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartók*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/Funarte, 1997.

_____. *Modernismo e música brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

ULHÔA, Martha. “Nova história, velhos sons: Notas para ouvir e pensar a Música Brasileira Popular”. *Debates*, v.1, n.1, p. 80-101, Rio de Janeiro, 1997.

VIANNA, Hermano. *O Mistério do Samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/Editora UFRJ, 1995.

WILLIAMS, Katherine. *Valuing Jazz: Cross-cultural comparisons of the classical influence in jazz*. Tese (Doutorado em Música), University of Nottingham, Nottingham, Reino Unido, 2011.

WISNIK, José Miguel. *O Coro dos Contrários: a música em torno da semana de 22*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1977.

_____. “Getúlio da Paixão Cearense”. In: WISNIK, J. M. *Música: O nacional e o popular na cultura brasileira*. 2. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. “Entre o Erudito e o Popular”. *Revista de História*, 157, 55-72. São Paulo, 2007.

_____. *Machado Maxixe: O caso Pestana*. São Paulo: Publifolha, 2008.

ZAN, José Roberto. *Do Fundo de Quintal à Vanguarda: Contribuição para uma história social da música popular brasileira*. Tese (Doutorado em Sociologia), Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Campinas, 1996.