

“Escola Jabour”

Hermeto Pascoal & Grupo e suas ramificações¹

Raphael Ferreira da Silva²

Universidade Federal da Uberlândia | Brasil

Marcelo Gimenes³

University of Plymouth | Inglaterra

Resumo: Neste artigo tratamos das ramificações geradas a partir da experiência de Hermeto Pascoal junto ao seu grupo, nos atentando especificamente aos trabalhos realizados pelos músicos Itiberê Zwarg, Jovino Santos Neto e André Marques. Para tanto, buscamos apoio nas ciências humanas, no intuito de organizar as descrições e compreender elementos musicais, estéticos e sociais presentes nessa experiência global. Tomando como alicerce os conceitos de “relação associativa” (Weber, 1994) e “rede” (Bauman e May, 2010), tratamos das duas diferentes acepções possíveis acerca da expressão “Escola Jabour”; tal exposição nos auxilia na reflexão acerca do alcance da obra de Pascoal, principalmente a partir de seu trabalho com o grupo que se estabeleceu entre os anos de 1981 e 1993. Por fim, procuramos evidenciar características que possam denotar as ramificações verificadas como uma “escola”, ou uma corrente estilística.

Palavras-chave: Hermeto Pascoal; “Escola Jabour”; corrente estilística.

¹ “*Jabour School*”: *Hermeto Pascoal & Group and its branches*. Submetido em: 16/01/2017. Aprovado em: 09/06/2017.

² Raphael Ferreira: Saxofonista, tem como principais áreas de atuação música popular, improvisação, composição e arranjo. Doutor e Mestre em Música pela Unicamp; Licenciado em Música pela USP. Atualmente é professor da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). E-mail: raphaelphferreira@gmail.com

³ A carreira musical do pianista e compositor Marcelo Gimenes inclui uma ampla gama de atividades e estilos, da música clássica à contemporânea, experimental e improvisação. Atualmente é professor de Psicologia da Música na Universidade de Plymouth, onde também pesquisa sistemas e ferramentas computacionais que exploram a música como um meio através do qual as pessoas se comunicam, as quais incorpora em suas próprias performances. E-mail: mgimenes@gmail.com

Abstract: In this article we address the ramifications of Hermeto Pascoal's experience with his group, in particular the work by musicians Itiberê Zwarg, Jovino Santos Neto and André Marques. To this end and, in order to organize the descriptions and understand musical, aesthetic and social elements present in this global experience, we seek support in the Human Sciences. Based on the concepts of "associative relationship" (Weber, 1994) and "network" (Bauman and May, 2010), we analyze the two different meanings of the expression "Jabour School". This account helps us to reflect on the scope of Pascoal's work, especially on his work with the group established between 1981 and 1993. Finally, we seek to highlight characteristics that may denote the ramifications verified as a "school", or a stylistic stream.

Keywords: Hermeto Pascoal; "Jabour School"; stylistic stream.

* * *

A música desenvolvida por Hermeto Pascoal tem sido objeto de pesquisa de trabalhos acadêmicos de forma crescente nos últimos anos, em investigações realizadas tanto por pesquisadores brasileiros como estrangeiros. Destacamos os trabalhos de Araújo Costa (2006), Campos (2006), Connell (2002), Costa-Lima Neto (1999; 2009) e Zattera (2010); o foco das pesquisas varia entre composição, harmonia, improvisação e materiais que constituem o estilo do músico alagoano. Segundo Borém & Araújo (2010), devido à sua solidez, a obra de Hermeto poderia ser estudada por múltiplas perspectivas de investigação em música, como composição, performance, etnomusicologia, educação musical, organologia, música e tecnologia, sociologia e psicologia da música.

Hermeto Pascoal iniciou sua carreira solo nos EUA, a partir de uma viagem feita em 1969 para produzir os discos de Airto Moreira e Flora Purim, músicos brasileiros já então radicados em solo estadunidense. Lançou seis álbuns antes de formar seu próprio grupo, e nestes trabalhos pôde contar com a participação de músicos experientes; porém, o seu real intuito era ter um grupo fixo à sua disposição, o que seria pouco provável de se concretizar caso se limitasse a trabalhar apenas com grandes nomes, ou com músicos que já estavam inseridos no mercado de trabalho de forma que assumissem compromissos relativos a turnês e shows com outros artistas. No contexto musical dos EUA, podem ser observados dois modelos distintos de conjuntos na música popular: *workband* e *gig*. Como destaca Sanchez (2009, p. 2), "*workband* é compreendido como grupo de trabalho, banda ou orquestra com músicos fixos, geralmente com regime de trabalho pautado por uma grande quantidade de ensaios e com um propósito ideológico musical ou didático definido entre seus participantes", enquanto *gig* diz respeito a uma reunião de músicos com caráter mais informal, e que acontece

eventualmente.

Em 1977, Hermeto se mudou para a cidade do Rio de Janeiro, e se instalou no bairro Jabour, próximo a Bangu; nesse lugar calmo, com características interioranas, conseguiu reunir as condições necessárias para realizar seu projeto artístico. Costa-Lima Neto (1999) trata de um importante período na carreira de Pascoal, em que seu grupo desempenhou durante doze anos – de 1981 a 1993 – uma pesada rotina de ensaios, até então inédita na música brasileira popular; além disso, o conjunto realizou regularmente turnês internacionais e shows pelo Brasil. Tamanha dedicação fez com que esses músicos desenvolvessem, entre outras coisas, sinergia e um apurado senso de cooperação, o que os destacou no cenário musical brasileiro. Os laços interpessoais neste conjunto se tornaram, de alguma forma, estreitos, e acreditamos que a entrega observada no palco está diretamente ligada ao fato de se ter estabelecido, a partir desta formação, uma condição que associamos ao conceito de relação associativa. Este grupo foi desfeito, e apesar da rotina de ensaios não ter sido mais a mesma, os instrumentistas que substituíram os egressos demonstraram o mesmo empenho, contribuindo para a continuação do projeto estético-musical de Pascoal.

1. Relação Associativa e Rede

Na literatura que aborda a música de Pascoal e de derivações de seu grupo, tanto pelo viés técnico-musical como histórico-estético, encontramos as denominações “Escola Hermeto” (Campos, 2006), e “Escola Jabour” (Costa-Lima Neto, 1999; Campos, 2006; Sanchez, 2009; Borém e Araújo, 2010), sendo esta última a mais usada em trabalhos acadêmicos, e amplamente difundida na comunidade musical⁴. Buscamos aqui expor – tanto por meio da descrição de elementos técnico-musicais como pela experiência de músicos, traduzida por meio de excertos de entrevistas – as evidências que poderiam ajudar na definição das duas cargas semânticas distintas que consideramos que a expressão “Escola Jabour” pode ter:

- Corrente estilística. Para esta carga semântica, procuramos explicitar quais são as ligações entre Hermeto e alguns músicos e grupos musicais que denotaria a existência de uma corrente estilística. Para este significado, utilizamos o conceito de *rede*.
- Escola, ou local de formação de músicos. A nossa exposição se dá por meio de relatos da importância da experiência no grupo de Hermeto Pascoal para a formação dos instrumentistas que por lá passaram. Vinculamos esta significação ao conceito de *relação associativa* (Weber, 1994).

⁴ É possível encontrar ainda a expressão “Escola do Jabour”.

De acordo com Weber (1994: 25),

uma relação social denomina-se “relação associativa” quando e na medida em que a atitude na ação social repousa num *ajuste* ou numa *união* de interesses racionalmente motivados (com referência a valores ou fins). A relação associativa, como no caso típico, pode repousar especialmente (mas não unicamente) num *acordo* racional, por declaração recíproca. Então a ação correspondente, quando é racional, está orientada: a) de maneira racional referente a valores, pela crença no compromisso *próprio*; b) de maneira racional referente a fins pela expectativa da lealdade da outra parte.

Talvez pelo fato de o experiente Hermeto Pascoal ter admitido em seu grupo jovens músicos, e ter surgido ali uma rotina de dedicação praticamente exclusiva àquele conjunto, apareceu, primeiramente entre os próprios integrantes do grupo, a denominação “Escola Jabour”, pois lá eles aprimoraram suas habilidades musicais, para além da performance, em competências como harmonia, improvisação e composição. Apesar do conceito de escola abranger, via de regra, mais elementos pedagógicos do que aqueles observados nos relatos dos envolvidos no processo, esta denominação, surgida em ambiente informal, se deve ao fato daqueles músicos terem Pascoal como seu mentor, uma espécie de professor.

Posteriormente, entre os músicos ligados à música brasileira popular instrumental, a denominação de “Escola Jabour” passou a ter também outro significado possível: surgiu como termo adotado para classificar os trabalhos elaborados pelos integrantes ou ex-integrantes do grupo de Hermeto. Nos dias de hoje, serve ainda como rótulo para aqueles grupos de música instrumental que tomam a música de Pascoal como importante referência estética.

Consideramos que os grupos liderados por alguns integrantes ou ex-integrantes do grupo de Hermeto – bem como aqueles conjuntos que surgiram a partir de trabalhos artístico-pedagógicos desses músicos – formam uma rede, ou uma corrente estilística. Tratam-se de derivações e ramificações do trabalho de Pascoal, não só no que se refere a conceitos estético-musicais, mas também no que diz respeito ao posicionamento perante à indústria cultural, ao mercado musical e até mesmo à sociedade. Esta rede, denominada “Escola Jabour”, surge a partir da relação associativa estabelecida no grupo de Hermeto Pascoal, notadamente a formação que durou de 1981 a 1993. De acordo com Borgo (2005), embora a noção de rede seja mais associada a relações de grande escala, estes comportamentos são fundamentalmente provocados pela capacidade de um indivíduo de influenciar a outro, e o entendimento de que as pessoas podem mudar suas estratégias de acordo com o que as outras pessoas estão fazendo. Além da definição de rede que diz respeito à ideia de entrelaçamento, pertencente ao senso comum, tomamos como referência para o uso do termo a seguinte exposição de Bauman e May (2010: 52):

estamos testemunhando o crescimento das redes, dos mercados e das organizações governadas

cada vez mais por “expectativas racionais”. Se, porém, essa é a síntese de tendência dominante nas sociedades ocidentais contemporâneas, em nosso exame dos vínculos o que chama mais atenção é também a diversidade de agrupamentos humanos. Todos são formas de interação humana nas quais o grupo existe em virtude de ser uma rede persistente das ações interdependentes de seus membros.

2. A “Escola”: uma relação associativa

A partir de 1969, Hermeto Pascoal alcançou reconhecimento internacional quando foi para os EUA, onde conheceu importantes músicos da cena jazzística (Campos, 2006: 90). Após gravar quatro trabalhos solo, conseguiu reunir um grupo de instrumentistas dispostos a colocar em prática a metodologia de ensaios diários e dedicação praticamente exclusiva à sua música; com esta formação gravou seis discos, consolidando sua carreira, inclusive em âmbito internacional. A casa de Hermeto Pascoal, no bairro Jabour, localizado na periferia do Rio de Janeiro, virou referência para vários músicos, que iam até lá no intuito de assistir aos ensaios e até mesmo “dar uma canja”, às sextas-feiras, dia em que Pascoal abria sua sala de ensaios para visitas. Como aponta Campos (2006: 90), “o grupo de Hermeto torna-se então uma verdadeira escola, onde ele vai aplicar e continuar a desenvolver sua concepção musical”. Os músicos que se juntaram ao grupo de Pascoal, na época, já apresentavam em seu discurso admiração por Hermeto, o tendo como um mestre, conforme é possível constatar na seguinte declaração do percussionista Pernambuco (1981): “Isso aqui é uma escola (...) aqui está o som”.

Elegemos o ano de 1981, em que Hermeto Pascoal consegue montar seu primeiro grupo com rotina diária de ensaios, como o início da “Escola Jabour”, notadamente no que diz respeito ao significado que surgiu primeiro: no sentido do grupo de Pascoal servir como importante núcleo na formação daqueles músicos, uma “escola”. Como afirma Borgo (2005: 170),

o conhecimento é um processo co-constituído pelo conhecedor, o ambiente em que o conhecimento ocorre, e a atividade que o aprendiz participa. (...) é tanto situado como distribuído. Situado no sentido geral de que todo conhecimento é, em parte, um produto da atividade, contexto e cultura, em que é desenvolvido; distribuído porque conhecimento como ação ao invés de produto existe não apenas na mente do indivíduo, mas sim como algo compartilhado entre sujeitos em um cenário físico e social.⁵

Abrimos aqui um parêntese para abordar a questão terminológica do termo “escola”, já que tal denominação, utilizada pelos músicos e assumida por alguns pesquisadores, carrega de fato certa

⁵ Knowing is a process co-constituted by the knower, the environment in which knowing occurs, and the activity in which the learner is participating. (...) it is both situated and distributed. Situated in the general sense that all knowledge is in part a product of the activity, context, and culture in which it is developed, and distributed because knowledge as action rather than artifact exists not simply in the mind of the individual, but rather as something shared between individuals in a physical and social setting.

imprecisão nesse contexto, e pode trazer ruído à significação que pretendemos atribuir neste estudo. Mantemos no texto a palavra “escola” pois destacamos a necessidade de se voltar “às fontes”, tendo como importantes referências os dizeres dos músicos e outros agentes envolvidos nessa cena musical, no intuito de fazer emergir o modo como a música foi vivenciada. Barre (2012) destaca como ponto central nessa abordagem “a importância de compreender o ponto de vista do outro, dos protagonistas”. Corroborando com esta perspectiva, se partirmos de uma abordagem etnomusicológica, observamos que se reconhece a necessidade de dar espaço à voz do pesquisado, com o interlocutor (no caso, os músicos) tornando-se co-produtor do conhecimento etnográfico (Stokes, 1994 apud Budasz, 2009). Entendemos que o termo é problemático, já que, ao pé da letra, para que seja caracterizada uma escola de fato, é necessária uma sistematização formal que não pode ser observada nem no grupo de Hermeto, nem nas derivações e ramificações de seu trabalho. No caso aqui abordado, se trata de um espaço de aprendizado informal, em que não há um currículo pré-definido, e não se está ligado a uma instituição de ensino oficial; é uma escola autônoma, independente.

Na atividade desenvolvida por Hermeto Pascoal entre 1981 e 1993 com um mesmo grupo de instrumentistas, o músico estabeleceu um padrão de trabalho diferente daquele observado nas demais formações existentes na música instrumental do Brasil; devido a essa fidelidade e persistência no formato musical ali proposto, Hermeto Pascoal & Grupo se tornou uma referência dentro do cenário musical brasileiro. Em diversas entrevistas, Itiberê Zwarg e Jovino Santos Neto relatam a rotina e engajamento do grupo; segundo eles, não teria havido no panorama da música brasileira, ao menos neste período, exemplo comparável ao desta formação, que manteve uma rotina diária de ensaios que ia de segunda a sexta, das 14 às 20h, somados a um estudo individual do repertório, efetuado na parte da manhã. Para que a “escola” funcionasse, foi necessário treinamento, formação e compartilhamento de códigos que foram construídos também no processo de convivência. A “escola” é constituída a partir do próprio convívio entre os músicos; são códigos que são construídos e compartilhados, e que orientam a ação.

A diferença entre esta formação do grupo de Hermeto Pascoal e outros conjuntos atuantes no cenário brasileiro de música instrumental pode ser ilustrada na distinção entre os conceitos de relação associativa e organização. Entendemos que os músicos do Jabour formavam um grupo com relação associativa, em que a ação não era orientada por fins racionais, ligados ao mercado, mas por valores estéticos; ou seja, uma relação que se deu na medida em que a atitude da ação social repousava em um ajuste ou uma união de interesses racionalmente motivados. Por outro lado, a ideia de organização poderia ser mais comumente observada em um cenário formado por músicos profissionais, que se dedicam a vários projetos artísticos, e realizam trabalhos eventuais em diversas vertentes musicais, classificados por Itiberê Zwarg – com explícito juízo de valor – como “gigueiros” (Connel, 2002).

Assim, identificamos a criação e recriação de relações associativas, mesmo em um espaço micro

como o de Hermeto Pascoal & Grupo, em sua rotina de ensaios e performances. Porém, se trata de uma relação associativa em que há um encadeamento hierárquico; não é horizontal, somente com a interação entre iguais; há também uma relação de poder. Hermeto Pascoal representa, neste contexto, uma “autoridade”. A hierarquia no caso da “Escola Jabour” já se configura pela própria capacidade de atração que Hermeto exerceu sobre músicos jovens, que abandonaram aquilo que estavam fazendo para se dedicar à produção de Pascoal. Deste modo, ele conquista de forma acentuada a condição que o inscreve no cenário musical de um jeito que ainda não havia conseguido fazer. Grifamos a condição especial dessa relação associativa, já que sua natureza educacional – ainda que não formal – teve papel central no caráter de aglutinação; o aspecto pedagógico foi a grande contrapartida que Hermeto deu a seus músicos, para poder ganhar sua autonomia artística.

Como aponta Costa-Lima Neto (1999: 61), o grupo formado por Itiberê Zwarg (contrabaixo), Jovino Santos Neto (piano/flauta), Pernambuco (percussão), Carlos Malta (saxofones/flauta) e Márcio Bahia (bateria) foi o primeiro em que Hermeto Pascoal teve os instrumentistas trabalhando diariamente, durante anos. Os então jovens músicos tinham menos experiência do que outros instrumentistas que haviam passado pelo grupo mas, em compensação, puderam se dedicar a este projeto como nenhuma outra formação havia feito antes. Em 1981, Hermeto já era um músico conhecido na Europa e nos EUA, tendo lançado seu primeiro trabalho solo dez anos antes. O pianista Jovino Santos Neto, que integrou seu grupo de 1977 a 1993, por exemplo, entrou no conjunto por acaso; seu real intuito ao procurar Hermeto era o de externar sua admiração. Conforme declaração de Santos Neto (2009):

Em 1977 eu estava chegando ao Brasil, depois de passar três anos no Canadá estudando biologia, que era o que eu estava estudando pra me formar; eu comecei a estudar no Rio de Janeiro, e terminei o curso de biologia lá em Montreal. Eu sempre gostei de música, sempre toquei, mas a música era um *hobby* e eu achava que a minha profissão ia ser biologia. Porém, quando eu cheguei no Rio de Janeiro eu descobri, por um acaso, que o Hermeto era quase vizinho da minha mãe lá no subúrbio do Rio, que ele tinha recentemente se mudado para o bairro Jabour, na zona oeste. Então eu fui um dia visitá-lo, não para tocar nem pra pedir nada pra ele, simplesmente pra apertar a mão dele e dizer que eu era um grande admirador do trabalho dele, desde 1973, quando eu vi o primeiro trabalho dele, o Música Livre, que eu já era fã. E pra minha surpresa, ele vira pra mim na maior e pergunta: - ‘Você toca?’ e eu disse: - ‘toco, tinha um grupo no Canadá’. Era domingo, e ele me perguntou se eu estava livre na sexta feira, pois tinha um show, e perguntou: - ‘Você quer tocar comigo?’. Mas eu tinha outros planos, fazer mestrado, e ele me disse: - ‘Não tem problema não, você pode fazer só esse, e depois seguir, fazer seus lances, se você quiser’. A nossa conexão começou ali, eu fui ensaiar no dia seguinte, e viraram quinze anos de uma convivência contínua, ou seja, uma escola à qual você vai durante quinze anos é uma coisa que dá realmente um embasamento muito profundo musical, de todas as áreas da música, da composição, do arranjo, da interação entre músicos e da compreensão universal da música, que essa é a crença do Hermeto que ele transmite pra todo mundo. A música não apenas como entretenimento, não apenas como produto, não apenas como aquilo que você põe como pano de fundo (...).

Além da admiração que os jovens músicos tinham por Hermeto Pascoal, a possibilidade de tocar em sua banda representou não só uma excelente oportunidade de desenvolvimento musical, mas

também a inserção destes no cenário da música instrumental. Para Becker (1977: 15), “os artistas em geral recrutam seguidores, discípulos e auxiliares, buscando-os entre pessoas sem formação e não profissionalizadas. Criam, assim, sua própria rede de colaboradores, chegando até a recrutar novos públicos.” Em entrevista concedida, o pianista Jovino Santos Neto (2012) afirma que os músicos que integravam o grupo se mudaram para o bairro Jabour, a fim de diminuir o tempo gasto no deslocamento entre suas casas e o distante bairro da periferia carioca. A estreita convivência entre os mesmos e Hermeto resultou em laços de amizade e até mesmo familiares, já que o baterista Marcio Bahia se casou com uma das filhas de Pascoal, corroborando com o conceito de Frith (1998: 273 apud Müller, 2010) de que “o fazer musical compartilhado desperta e reafirma alianças emocionais e afetivas”.

Para o pianista Jovino Santos Neto (1996), Pascoal tem a capacidade de descobrir o talento potencial em um jovem músico, utilizando estratégias eficientes para que ele possa crescer. Um método utilizado por Hermeto, e adotado por Itiberê Zwarg e André Marques em seus respectivos trabalhos artístico-pedagógicos, é descrita por Santos Neto (1996), e se trata de designar aos instrumentistas passagens mais difíceis do que estão aptos a tocar naquele momento, para que, no processo de estudar essa peça especial, o indivíduo desenvolva exatamente a habilidade em que tem certa deficiência. Pelo fato de contar com uma formação fixa em seu grupo durante tantos anos, ele pôde compor e arranjar tendo em mente os músicos que executariam as partes.

A metodologia de ensaios fez com que alguns outros músicos não permanecessem no conjunto, excluindo automaticamente aqueles que não estavam dispostos a viver a rotina de trabalho do modo como o líder a propunha. De acordo com Santos Neto (1996), nos ensaios, a maior parte do tempo era dedicada à prática dos arranjos, e a improvisação ficava de lado, ou “somente para terminar o ensaio, dar uma relaxada” (Santos Neto, 2012). A justificativa dada por Hermeto era a de que, aumentando as ideias musicais com que os instrumentistas tinham contato, seu vocabulário cresceria, de modo que quando fossem realizar um solo improvisado, haveria uma grande variedade de fontes nas quais poderiam buscar inspiração. Podemos verificar que, pela ótica daqueles que optaram em seguir à risca o que Pascoal propôs, “procedimentos restritivos ou coercitivos, por muito tempo não foram sentidos nem vividos como ‘falta de liberdade’” (Bauman, 2000: 85 apud Müller, 2010: 230). Acreditamos que Hermeto acumulou “capital cultural” (Bourdieu, 2001), passando a desfrutar do *status* de “autoridade”, a partir do reconhecimento implícito em sua relação com os músicos de seu grupo.

⁶ Conforme definição cunhada por Silva (1995: 24), o capital cultural “é tido como um recurso de poder que equivale e se destaca – no duplo sentido de se separar e de ter uma relevância especial – de outros recursos, especialmente, e tendo como referência básica, os recursos econômicos. Daí o termo capital associado ao termo cultura; uma analogia ao poder e ao aspecto utilitário relacionado à posse de determinadas informações, aos gostos e atividades culturais. Além do capital cultural existiriam as outras formas básicas de capital: o capital econômico, o capital social (os contatos) e o capital simbólico (o prestígio) que juntos formam as classes sociais ou o espaço multidimensional das formas de poder”.

O que se deu no Jabour é deveras específico no que concerne à noção de relação associativa. Segundo Costa-Lima Neto (1999), se os jovens músicos que integraram o grupo de Hermeto Pascoal de 1981 a 1993 muito aprenderam ali, por outro lado, desempenharam um importante papel no desenvolvimento da carreira solo de Pascoal; com esta formação, Hermeto consolidou seu nome no cenário nacional e internacional da música popular instrumental. Lá não se deu apenas um compartilhar de questões técnico-musicais, mas também de um mote ideológico, de certo posicionamento frente à carreira de músico e à estética envolvida no fazer musical.

Na biografia de Hermeto Pascoal ficam aparentes as questões que nortearam suas escolhas desde muito antes que ele se localizasse em um ponto que propiciasse a realização de seu projeto; como exemplo disso citamos uma passagem de Connel (2002), que afirma que quando Hermeto se mudou para a cidade de São Paulo com sua família, comprou os equipamentos necessários para que pudesse atuar como feirante, vendendo hortaliças, a fim de que não fosse necessário fazer outra música que não a sua para fins de subsistência. Assim, é muito forte a linha que parte de Pascoal se recuar de um cenário de ser também um artista que colabora, de um perfil que não é apenas o centro gravitacional de sua produção, bem como de sua posição social.

Em 1989, ingressou no grupo o percussionista Fábio Pascoal. Em 1993, saíram Jovino Santos Neto (piano/flauta) e Carlos Malta (saxofones/flauta); houve então um hiato, e esses postos foram assumidos, temporariamente, por Eduardo Neves (saxofones/flauta) e Rafael Vernet (piano), sendo este último sucedido por Bruno Cardozo (piano). Após curto espaço de tempo, as posições vagas no grupo foram assumidas de forma definitiva por André Marques (piano) e Vinicius Dorin (saxofones/flauta); posteriormente, o percussionista Pernambuco deixou a formação. Entre 2007 e 2016 a cantora Aline Morena integrou o conjunto. Com a saída de Márcio Bahia em 2015 e a morte precoce de Vinicius Dorin em 2016, ingressaram no grupo Ajurinã Zwarg (bateria) e João Paulo Barbosa “Jota P.” (saxofones/flauta).

3. “Escola Jabour”: corrente estilística

A noção de escola em que nos apoiamos neste subtópico diz respeito à corrente estilística em si, e é o pilar central deste artigo; tal caracterização se assemelha com a perspectiva existente no domínio da história da arte, em que essa ideia aparece com frequência. Nessa linha de pensamento, determinada escola é formada por muitos artistas com seus respectivos ateliês e aprendizes, que têm alguns traços comuns. Entendemos que a noção de rede pode ser correlacionada a este conceito, alicerçando-o. Trazendo tal ideia ao campo da música – mais especificamente ao objeto abordado neste texto – tomamos como ponto de partida as palavras de Borgo (2005: 158), que afirma:

Música, como uma prática inerentemente social, floresce na organização em rede. Talvez no nível mais tangível, o sustento e as oportunidades criativas de um músico frequentemente dependem da amplitude e da profundidade de sua rede de contatos sociais e profissionais. Mas as dinâmicas da rede moldam os sons, as práticas e comunidades da música de maneiras resolutamente mais complexas e também sutis. Músicos são influenciados pelos seus anos de estudo ou aprendizagem, as incontáveis horas gastas ouvindo música, tanto sozinhos como em público e talvez de forma mais abrangente (ainda que frequentemente menos reconhecida) pelas convenções históricas e culturais de determinado tempo e localidade. Os tópicos e técnicas da educação musical também dependem destas dinâmicas em rede, que informam o processo de escolha de cânones e exploram e transmitem os meandros da teoria e estética musicais. Finalmente, as redes de longo alcance de produção e distribuição da indústria da música, e suas cada vez mais consolidadas e estreitas práticas organizacionais, têm o poder de estruturar, em algum grau, as redes de inspiração e possibilidade de quase todo mundo que está profundamente comprometido com a música. Que implicações o estudo de redes tem para os estudos musicais e, mais amplamente, para o entendimento da criatividade humana, história e cultura? Redes podem organizar não só o mundo social da performance musical (com quem você toca), mas também os conceitos de criatividade musical (por quem você é influenciado e o que você optou por criar), e as realidades da comunidade musical (como fatores históricos, culturais e econômicos frequentemente impõem quais músicos e ideias musicais atingem reconhecimento e prestígio).⁷

Para delimitar o que chamamos de “Escola Jabour” como rede, ou corrente estilística, consideramos como principais ramificações do grupo de Hermeto Pascoal os trabalhos desenvolvidos por três músicos: Jovino Santos Neto, Itiberê Zwarg e André Marques. Nesta delimitação, utilizamos como principais critérios: a) a discografia como solista; b) liderança ou colaboração em grupos com ensaios e apresentações frequentes; c) desempenho de atividades artístico-pedagógicas, o que possibilita a difusão do *modus operandi* e dos procedimentos técnico-musicais utilizados por Pascoal. Consideramos este último ponto o principal parâmetro nesta definição, uma vez que aqueles que atuam na docência acabam tendo mais êxito na tarefa de disseminar os conceitos apreendidos no Jabour. O próprio Hermeto destaca a importância dos trabalhos realizados pelos músicos que integram seu grupo: “o grupo já foi batizado de “Nave Mãe” (...) porque tem músicos com esse grupo em vários lugares do mundo, com essa música, que eu chamo de música universal. A beleza de nave mãe é justamente essa; você vê que o André Marques, que é o pianista do grupo (...) já está com duas formações [Trio Curupira e Vintena Brasileira]; o Itiberê Zwarg, já com tantos discos (...). O Vinicius [Dorin] tem um

⁷ Music, as an inherently social practice, thrives on network organization. On perhaps the most tangible level, a musician’s livelihood and creative opportunities frequently depend on the breadth and depth of one’s network of social and professional contacts. But network dynamics shape the sounds, practices, and communities of music in decidedly more complex and subtle ways as well. Musicians are influenced by their years of training or apprenticeship, countless hours spent listening to music both publicly and privately, and perhaps most comprehensively (yet frequently least acknowledged) by the historical and cultural conventions of a given time and locale. The topics and techniques of music education also depend on these network-style dynamics, which inform the process of choosing canons and of exploring and imparting the intricacies of musical theory and musical aesthetics. Finally the music industry’s far-reaching networks of production and distribution, and increasingly its consolidated and insular organizational practices, have the power to structure, to some degree or another, the networks of inspiration and possibility for nearly everyone who is deeply committed to music. What implications does the study of networks have for musical scholarship and, more broadly, for our understandings of human creativity, history, and culture? Networks may organize not only the social world of musical performance (with whom you play) but also the ideascapes of musical creativity (by whom you are influenced and what you chose to create) and the realities of musical community (how historical, cultural, and economic factors often dictate which musicians and musical ideas gain notice and prestige).

quinteto, o Márcio [Bahia] tem um quarteto com a própria esposa, então eu fico muito feliz de ver, e é por isso que eu chamo de “nave mãe”, porque é dela que está saindo tudo isso aí”. (PASCOAL, 2011)

3.1 Os trabalhos de Zwarg, Santos Neto e Marques

3.1.1 Itiberê Zwarg: Orquestra Família e Oficinas

O baixista Itiberê Zwarg entrou no grupo de Hermeto Pascoal em 1977, e com ele atua até os dias atuais, tendo gravado nove discos. A partir de 1992 começou a realizar trabalhos como compositor e arranjador, mas só deu o pontapé inicial no seu próprio projeto em 1999, com a criação da Itiberê Orquestra Família. Com esse grupo lançou os discos “Pedra do Espia” (Jam Music/2001), “Calendário do Som” (Independente/2005) e “Contrastes” (Sala de Som Records/2010). Com a dissolução do conjunto, passou a se dedicar a uma formação menor, o Itiberê Zwarg e Grupo, tendo com ela lançado o disco “Identidade” (Delira Música/2012).

Além da atuação artística em si, Itiberê se destaca frente a outros músicos que também passaram pelo grupo de Hermeto Pascoal pelo seu trabalho com oficinas de “música universal”, que realiza tanto no Brasil como no exterior. Na cidade do Rio de Janeiro esta atividade ocorre com regularidade, sendo que a Orquestra Família surgiu justamente de um *workshop* como esse.

3.1.2 Jovino Santos Neto: *Cornish College of the Arts* e experiência internacional

Dos três pontos de ramificação que elegemos aqui como os mais significativos, Jovino Santos Neto é o único que não atua mais no grupo de Pascoal; apesar disso, mantém contato constante com Hermeto. Jovino se desligou do grupo em 1993 e se mudou para Seattle, nos EUA, a fim de lecionar harmonia, composição e prática de conjunto no *Cornish College of the Arts*, instituição de ensino superior. Para muitos, Santos Neto é o músico que melhor consegue explicitar em palavras sua experiência no Jabour, e explicar os conceitos musicais lá apreendidos.

Segundo o próprio pianista (SANTOS NETO, 1996), enquanto ainda integrava o grupo de Hermeto, Jovino era um dos responsáveis pela ordenação do trabalho. O músico assinou a coprodução de alguns dos álbuns em que tocou e, nas turnês, além de tocar, resolvia problemas de contratos, atuava como tradutor e registrava em vídeo algumas das apresentações. Além disso, sempre agiu como um arquivista, organizando e guardando os manuscritos das composições de Pascoal. Quando se mudou para Seattle, passou a realizar a edição em computador de algumas das peças que tinha em mãos, que incluem variadas formações, como piano solo, grupo de flautas, quarteto de cordas, orquestra sinfônica e *big band*, além de arranjos para a formação do grupo de Hermeto (sopros, piano, sintetizador, baixo

elétrico, bateria e percussão).

Além de ter publicado dois livros de partituras com composições de Pascoal, Jovino acompanha Hermeto em viagens para shows com *big bands* e orquestras sinfônicas, além de *workshops* do alagoano fora do Brasil, sendo o responsável pela comunicação com músicos e alunos quando é necessária a tradução para inglês, francês ou espanhol. O pianista já gravou nove discos autorais, com variadas formações, sendo que destacamos seu trabalho desenvolvido com músicos de Seattle, e que contempla gêneros brasileiros como choro, baião e maracatu. Santos Neto recebeu 3 indicações para o Grammy Latino pelos trabalhos “Canto do Rio” (2004), “Roda Carioca” (2006) e “Live at Caramoor” (2009).

Nas aulas de harmonia que ministra no *Cornish College of the Arts*, o pianista aborda a concepção harmônica de Pascoal. Como afirma Santos Neto (1996), “uma coisa interessante sobre os acordes utilizados por Hermeto é que, apesar de bastante elaborados, eles são na sua maioria compostos de simples tríades, sobrepostas umas sobre as outras”. Para Jovino, esta abordagem é radicalmente diferente da ensinada na maioria das escolas, e oferece uma maneira de criar música que não utiliza escalas e modos. Ademais, para além de sua atuação docente no *Cornish College*, destacamos os *workshops* que leciona em vários países; salientamos que, nas oficinas que leciona e que têm mais de um dia de duração, ele também desenvolve arranjos e composições a partir do método “de corpo presente”⁸, utilizado por Zwarg e Marques. Porém, a utilização desta metodologia se aplica somente ao seu trabalho didático, ao contrário do que acontece com os dois outros músicos citados, que estendem isso para a sua produção artística de fato.

3.1.3 André Marques: Trio Curupira, Oficinas e a Vintena Brasileira

André Marques ingressou no grupo de Hermeto Pascoal em janeiro de 1994, e o integra até os dias de hoje, tendo gravado em 2002 o disco “Mundo Verde Esperança”. Em 1996 formou o Trio Curupira, que já realizou shows pelo Brasil, Argentina, EUA e Europa, e possui cinco trabalhos em sua discografia: “Curupira” (Jam Music, 2000), “Desinventado” (Jam Music, 2003), “Pés no Brasil, Cabeça no Mundo” (MDR Records/2008 [edição argentina]; Independente/2008 [edição brasileira]), “Janela” (Independente/2013) e “Vinte” (Independente/2016). André gravou em 2008 seu primeiro CD de piano solo, intitulado “Solo” (Independente/2006), e em 2013 lançou seu primeiro disco com a formação de sexteto, “Plural” (Independente, 2015).

Consideramos o Trio Curupira uma das principais representações da “Escola Jabour”, exercendo, por vários aspectos, ressignificações do discurso musical de Hermeto Pascoal, ao mesmo tempo em que constrói seu próprio caminho estilístico. Apesar da música realizada pelo grupo remeter ao trabalho de

⁸ Ver item 3.3. Práxis e vocabulário.

Hermeto, o que se ouve ali não é uma reprodução da *práxis* do alagoano; mesmo no primeiro disco já é possível identificar o germe de uma promitente derivação daquilo que foi construído por Pascoal, o que se acentua nos demais trabalhos do grupo.

As atividades didáticas de Marques incluem o Conservatório Dramático e Musical de Tatuí-SP e a Faculdade de Música Souza Lima, localizada na capital paulista. Além disso, o pianista ministra constantemente *workshops*, já tendo os realizado em diversos festivais e escolas de música pelo Brasil e exterior. Em 2003, a partir de uma oficina ministrada por André, em Sorocaba-SP, surgiu a Vintena Brasileira, grupo de aproximadamente vinte músicos, que conta com três discos lançados: “De Baque às Avessas” (Independente/2008), “Labirinto” (Independente/2010) e Bituca (Independente/2014).

3.2 Ramificações

Itiberê, Jovino e André mantêm suas respectivas atividades docentes de maneira paralela ou até mesmo ligadas à suas carreiras artísticas. Acreditamos que os preceitos estético-musicais desenvolvidos por Pascoal, e levados à frente por esses músicos, dependem de uma relação pedagógica presencial e a médio/longo prazo para funcionar; a dinâmica de trabalho desenvolvida por Hermeto na “Escola Jabour” é calcada em ensaios longos e feitos de maneira regular, com alicerce na oralidade, o que dificulta uma dinâmica de trabalho em um grupo em que a rotatividade de músicos é grande, e os mesmos não assumem um compromisso com esta *práxis* musical específica. Ao mesmo tempo em que dão continuidade ao trabalho feito na “nave mãe”, estes três músicos realizam suas próprias ressignificações, e as aplicam juntamente aos instrumentistas de seus respectivos grupos, somando seus traços pessoais ao que aprenderam no Jabour.

O pianista Jovino Santos Neto, no início da década de 1980, já vislumbrava a formação de uma corrente estilística a partir do grupo de Pascoal. Em um documentário sobre Hermeto, Jovino declara que:

a maneira que eu vejo esse som, que eu gosto de ver na minha mente, é como se fosse uma árvore crescendo; o grupo todo é uma árvore crescendo, e a intenção é justamente essa, de que cada um venha a desabrochar do seu próprio jeito, a dar frutos, e no futuro produzir sementes e também ser outras árvores. (Santos Neto, 1981)

O próprio Hermeto Pascoal assume seu grupo como a raiz de uma corrente estilística, quando afirma que “Essa escola, que nós chamamos de música universal (...); eu sonhava com isso quando eu formei o grupo”. (Pascoal, 2010).

Quando Itiberê Zwarg e André Marques criam seus próprios grupos, é porque também acumularam “capital cultural” a partir da experiência que tiveram ao lado de Hermeto Pascoal; desta

forma, firmaram-se como “autoridades” em seus próprios conjuntos. Com suporte nisso, é possível afirmar que Itiberê, André e Jovino são autoridades intermediárias, e desta maneira começa a se definir uma espécie de hierarquia mais complexa: Pascoal e os grupos que vão se multiplicando a partir da experiência central de Hermeto Pascoal & Grupo. Assim, mesmo as ramificações não são horizontais; no fundo, se tem a reprodução desta relação hierárquica, o que, de alguma forma, traz um ruído para a ideia de rede, que normalmente pressupõe o predomínio de relações horizontais. Na rede que observamos no objeto em questão, ressaltamos que não há uma horizontalidade absoluta; há uma certa verticalidade, que passa pela noção de “autoridade”, cujo topo é o próprio Hermeto Pascoal.

3.3 *Práxis* e Vocabulário

Práxis pressupõe o trabalho reflexivo, braçal e intelectual ao mesmo tempo (Pfeiffer e Bongard, 2006; Goldin-Meadows, 2003), e a oficina é o espaço onde se dá esse processo; desta forma, se cria uma identidade entre o trabalhador e o objeto por ele produzido. Em *O Artífice*, Sennet (2012) retoma o conceito do trabalho que é manual e intelectual ao mesmo tempo, e que gera experiência. A “escola” de Hermeto Pascoal funcionou como as oficinas artesanais da idade média, havendo aprendizes em exercício permanente; no grupo de Hermeto não havia método pré-definido, nem partituras e cifras, que eram criadas ali; da mesma maneira, os artesãos também inventavam suas técnicas, a partir do trabalho diário e permanente. Nas duas experiências, o aprendizado resulta da experiência cotidiana. A casa de Hermeto no Jabour foi um espaço de interação, treinamento e aprimoramento técnico, de modo que não estão descolados da reflexão; portanto, foi um espaço de *práxis*.

Na “Escola Jabour” é comum a presença de músicos multi-instrumentistas, fato que, de alguma maneira, remete às habilidades de Hermeto Pascoal de tocar instrumentos musicais das mais variadas famílias. Assim como Jovino Santos Neto, André Marques também expandiu seu domínio para, além do piano e suas derivações mais usuais (teclado e escaleta) para as flautas, tanto a transversal como as de bambu. Além disso, Hermeto Pascoal estimulou a atividade de criação musical nos instrumentistas que trabalhavam consigo; conforme afirmação do músico, “sempre falei para o grupo: cada um tem coisas pra dar. Quando eu via que tinha alguma coisa parecida comigo, já dizia: ‘Eu sou eu, hein?’” (PASCOAL, 2010). Com o passar do tempo e acúmulo de experiência, alguns músicos de seu grupo se tornaram também compositores e arranjadores. Como afirmou Zwarg (2011), “nesse convívio de tantos anos com o campeão, a gente aprendeu a criar”.

Hermeto Pascoal foi alfabetizado de maneira “extraoficial” em sua infância, assim como aprendeu a ler e escrever música fora de escolas e conservatórios; talvez por conta de sua história pessoal, o músico tenha estabelecido uma espécie de escola de música informal em sua casa. Isto se deu a partir de procedimentos pedagógicos baseados na prática diária e exaustiva de conceitos por ele

criados, como a cifração “universal”, a relação contrapontística da seção rítmico-harmônica com a melodia (improvisada ou não), o método de criação “de corpo presente”, e os conceitos de “som da aura” e “música dos ferros”. Talvez por esse motivo, a teoria em torno da *práxis* musical de Hermeto envolva denominações próprias para ideias e elementos musicais já sistematizados dentro da teoria musical convencional (Campos, 2006); como exemplo disso, podemos citar o termo “três andares”, como referência à superposição de três acordes (Zwarg, 2006). Há ainda o exemplo da figura formada por semicolcheia, colcheia e semicolcheia, chamada de “garfinho”, ou a situação em que uma figura rítmica iniciada na quarta semicolcheia do tempo é denominada “pendurada”; ainda no âmbito rítmico, “chão” é a palavra usada como referência de cometricidade.

Mas o fato de Hermeto Pascoal ter elaborado um vocabulário para se referir a elementos musicais não é um caso isolado. A terminologia adotada pelos músicos na esfera da música popular é, na maioria das vezes, cunhada no ambiente prático da performance, e as palavras ganham sentido próprio, dependendo do ambiente artístico observado. Piedade (2006: 74) afirma que “o discurso nativo é especializado e cheio destas metáforas”; para o autor, se trata de conhecimento sobre algo que não é totalmente englobado pelo discurso verbal, sendo este insuficiente para a questão exata. Como afirma Blacking (2007), as maneiras pelas quais as pessoas “situam” a música “dentro de outros modos de atividade social”, as classificações, metáforas, similaridades, metonímias, analogias e outros meios que utilizam para incorporá-la na textura de seu “padrão de vida particular”, e as decisões que tomam pela ou por causa da performance musical são pistas vitais na descoberta de gramáticas musicais e de tipos de pensamento e inteligência envolvidos no fazer das músicas do mundo.

Segundo Oliveira Pinto (2001: 245), nenhuma forma de cultura expressiva exige, mesmo no discurso entre leigos, tão vasto “vocabulário técnico” como a música: além do termo música, fala-se no Brasil naturalmente de ritmo, tonalidade, melodia, cantiga, instrumento, e mesmo de harmonia, compasso, cadência, escala, sonoridade e timbre. Para o autor, diferente de outras áreas do saber, não é contraditório teorias nativas operarem no campo musical a partir de concepções próprias, não-ocidentais, e utilizarem, ao mesmo tempo, esta terminologia, que é derivada da teoria musical europeia. Quando, no entanto, músicos de manifestações de tradição local utilizam termos desta natureza, há uma ressignificação própria e precisa da terminologia, dentro de um corpo definido de saber. Com relação ao termo “tonalidade”, por exemplo, o autor afirma já ter verificado diversas utilizações, em variados contextos. Para exemplificar isto, Oliveira Pinto (2001: 247) afirma:

Na Bahia, Mestre Vavá dizia, comentando um jogo de capoeira: “Aí o berimbau muda a tonalidade”. Referindo-se ao fato de o tocador de berimbau mudar o caráter dos toques, interferindo assim diretamente no desenvolvimento do jogo. Já o forrozeiro Valdir do Acordeom de Pernambuco, ao descrever seu instrumento, comentava: “Apertando estes botões, a sanfona fica com outra tonalidade”, demonstrando que, ao acionar os registros, sua sanfona adquiria novos timbres. Estes e vários outros exemplos mostram que a terminologia

musical dos conservatórios de música passaram a fazer parte integral de outras teorias nativas. No entanto não representam mais que empréstimos lexicais, cuja semântica original foi completamente resignificada. Somente ao desvendar estas teorias que se vai chegar às concepções intrínsecas ao vocabulário musical, tão diferenciado, ou mais, quanto sua versão original.

Acreditamos que, no caso da “Escola Jabour”, a priorização da prática com a decorrente atitude de preferir a teoria tem relação direta com a conturbada vida escolar de Hermeto, que foi recusado pelas escolas formais, notadamente pelo fato de sua dificuldade em enxergar, decorrente do albinismo. Para Campos (2006), ao criar o seu grupo, Hermeto Pascoal criou sua própria escola, desenvolvendo uma concepção musical que se perpetua por meio do trabalho dos músicos que passaram por lá. Nas palavras do próprio músico, “eu fiz um mundo, né? O meu mundo é onde eu estou (...) e com quem eu estou” (PASCOAL, 1981). Segundo Müller (2010: 109), “uma visão de mundo é veiculada e reafirmada rotineiramente na estética da música universal, que tem força de demarcação de um mundo particular em relação ao mundo que a rodeia”. No processo de aprendizagem de procedimentos técnico-musicais e concepções que dizem respeito à “Escola Jabour”, os músicos praticam o “exercício de uma competência em uma pedagogia estética sonora particular” (Piedade, 2011: 105).

O procedimento de criação de arranjos e composições em dois grupos que inserimos aqui junto à corrente estilística “Escola Jabour” se assemelha àquele utilizado por Pascoal em determinada fase de sua carreira. Tanto Itiberê Zwarg em sua Orquestra Família como André Marques em sua Vintena Brasileira elaboram arranjos, e até mesmo composições, por meio do método por eles denominado “de corpo presente”, em que os instrumentistas que executarão as peças presenciam e/ou vivenciam (dependendo de suas competências já adquiridas e predisposição a vivenciar de fato o sistema) todo o processo de elaboração musical. Itiberê e André não escrevem grades com as partituras de todos os instrumentos, e as distribuem para os músicos, como seria a forma convencional; em sua dinâmica de trabalho, cada instrumentista aprende sua parte “de ouvido” e a transcreve ou memoriza, em um processo mais demorado que o usual, e que demanda grande disponibilidade dos envolvidos. Segundo os próprios Zwarg e Marques, este método de criação deriva daquele utilizado por Hermeto Pascoal, em que a elaboração de algumas músicas ocorria durante o ensaio. Como afirmou André Marques (2008),

isso aí é o que a gente chama de escola do Hermeto, é a Escola Jabour, que é o bairro onde ele morava, onde a gente ensaiava com o grupo dele. A gente aprendeu muito vendo ele fazer isso, que o processo de criação no grupo dele era assim, então a gente viu o quanto funcionava, o quanto era melhor assim do que desse outro jeito mais tradicional. Então os outros músicos, como o Itiberê, por exemplo, que tem a orquestra dele lá no Rio, trabalha dessa forma porque vê que funciona.

Paralelamente à dinâmica de composição na presença dos instrumentistas do grupo, Hermeto também

adotou a rotina de permanecer no primeiro andar da casa no Jabour, compondo sozinho, enquanto os músicos ensaiavam no segundo piso da residência.

3.4 Elementos técnico-musicais

Alguns dos aspectos técnico-musicais mais facilmente identificáveis na produção artística dos grupos que se alinham à “Escola Jabour” são descritos por Costa-Lima Neto (2009), e incluem as formas rapsódicas, as misturas e mudanças súbitas de gênero e as modulações constantes. Campos (2006: 141) identifica alguns procedimentos rítmicos recorrentes na música de Hermeto Pascoal, a saber: a multiplicação de pulsações (binárias, ternárias e quaternárias) que são constantemente dobradas e desdobradas, com um mesmo *groove* podendo aparecer em diferentes andamentos; a sobreposição de pulsações pares e ímpares como um recurso de polirritmia (três contra dois e três contra quatro); a utilização de compassos mistos, como sete por oito e cinco por oito (informalmente chamados pelos músicos de compassos “compostos” ou “ímpares”); a utilização do recurso de modulação métrica, principalmente a partir das figuras de semínima e colcheia pontuadas. De acordo com Campos (2006: 141), “mais do que características da música de Hermeto, esses procedimentos já constituem uma linguagem musical desenvolvida por ele e praticada pelos músicos que tocam e tocaram na Escola Jabour”.

Outro elemento que denota uma particularidade desta corrente estilística diz respeito à notação musical; como pode ser observado no livro de composições “Calendário do Som” (Pascoal, 2000), Hermeto desenvolveu seu próprio sistema de cifragem, com o qual consegue determinar a disposição exata das notas, ou seja, a abertura de cada acorde. No livro “Oficinas de Música Universal Pro Arte” (Zwarg, 2006) – que trata-se de um caderno de partituras com composições de Itiberê – há uma seção que oferece instruções detalhadas acerca das cifras utilizadas por Pascoal. No entanto, para Jovino Santos Neto (2012), tal modelo não funciona em qualquer contexto artístico ou geográfico; segundo o pianista, além da dificuldade em explicar o funcionamento do sistema para *performers* não-familiarizados com esta notação, leva-se um tempo até que os músicos desenvolvam uma leitura mais ágil. Ademais, essa cifra estaria muito ligada à língua portuguesa, devido à utilização dos símbolos de mais (+) e menos (-) em substituição a sustenidos e bemóis.

Aos pontos técnico-musicais encontrados em nossa revisão bibliográfica, somamos as características referentes à interação entre seção rítmico-harmônica e solista que fazem parte da abordagem musical que remete à “Escola Jabour”. Nos grupos de Hermeto Pascoal – mesmo nos trabalhos anteriores ao período marcado pelo bairro carioca do Jabour – os músicos da “cozinha” constantemente agiram de forma a criar um diálogo com o solista, respondendo aos seus estímulos musicais e induzindo elementos. Este aspecto invariavelmente se estende para as ramificações elencadas

neste artigo.

Tal matéria se destaca tão intensamente no *modus operandi* aqui abordado que, em casos pontuais, acaba por suscitar leituras distorcidas – por parte dos próprios músicos envolvidos nesta práxis – tanto de procedimentos estético-musicais inerentes à discografia da música popular quanto às diferenças e similaridades entre as várias correntes estilísticas existentes neste campo. Zwarg (2012) afirma que “O meu conceito de solo é diferente do jazz. A cozinha não está lá para fazer *groove* para o solista. Ela costura o solo com ele, todos improvisam juntos. O solista universal está tocando e ouvindo ao mesmo tempo; ouvir é fundamental”. Temos dúvidas com relação a que conceito de jazz Itiberê se refere quando diz que a seção rítmico-harmônica apenas faz o *groove* para que o improvisador execute suas criações melódicas, “acompanhando-o”. Observando tanto a discografia quanto a bibliografia que se dedica a estudar musicologicamente a improvisação e a interação no jazz (Berliner, 1994; Monson, 1996), consideramos possível afirmar que em contextos que se alinham com o ambiente de improvisação e a instrumentação encontrados na “Escola Jabour” (que conta basicamente com seção rítmico harmônica e solista, tendo assim, como exceção, as seções de sopros de uma *big band*, por exemplo), todos os músicos improvisam e reagem aos acontecimentos e gestos musicais que ocorrem no ambiente; ainda, na produção discográfica jazzística condizente com o momento histórico do início da carreira de Hermeto, isso acontece de forma acentuada em alguns importantes grupos, como os trabalhos em trio do pianista Bill Evans e aqueles em quinteto do trompetista Miles Davis.

3.5 A questão do discurso

Neste subtópico buscamos refletir sobre o conceito de “música universal”, utilizado por Hermeto. Tanto o uso deste termo por ele, como sua recusa por parte de outros músicos, parece ser a reverberação de um debate estético-ideológico entre o “som universal” e a “música autenticamente brasileira”, “de raiz”, que marcou a década de 1960 no Brasil, época em que Pascoal iniciava sua carreira. Para Campos (2006: 14), a escolha de Hermeto de não adotar nenhum rótulo pré-existente para sua música se dá com vistas a fugir da dicotomia erudito/popular, o que corrobora com Travassos (2000: 07), que afirma que Hermeto Pascoal problematiza a separação entre erudito e popular na música do Brasil; tal fator remete ao cenário cultural do início de sua carreira, quando a questão do afrouxamento do caráter nacional/popular estava em voga.

De acordo com Borém & Araújo (2010: 37), mesmo evitando rótulos para classificar sua música, “Hermeto precisou criar um para dar conta da diversidade que é o princípio básico de seu conceito de música universal”, no qual cabem, segundo Pascoal, “todos os estilos e todas as tendências”, pelo fato de o Brasil ser “o País mais colonizado do mundo”. Consideramos que tais afirmações por parte do músico podem remeter a uma espécie de estratégia de inserção no mercado cultural, já que as

denominações e explicações de Hermeto com relação à sua música parecem ser direcionadas a projetar deliberadamente uma imagem, que, de alguma forma, possa causar interesse do público à sua obra não apenas pelo aspecto musical, mas também devido às suas incomuns definições, de fundamentação discutível. Com direta relação a esta questão, ressaltamos que há, em determinados círculos socioculturais, destacada mitificação sobre Hermeto Pascoal; em algumas circunstâncias, talvez deliberadamente, o próprio músico cultive a figura de “bruxo”, a imagem do exótico, e certo caráter espiritual, ou místico, ligado à sua produção.

O uso de um grande escopo de gêneros e estilos musicais fez com que Hermeto Pascoal definisse sua concepção como “música universal”, ou até mesmo “música universal brasileira”, definição confusa, que pode ser encontrada no livro de partituras “Calendário do Som”. Apesar de ainda curioso, o último rótulo citado nos parece menos contraditório do que apenas “música universal”, já que, em sua produção, embora sejam encontrados traços de múltiplos gêneros de diversas origens, predominam os gêneros brasileiros.

3.6 A questão do estilo

Para Müller (2010: 170), Hermeto Pascoal realiza apropriações em sua música, incluindo reelaborações de gêneros e estilos musicais outros. Segundo a autora, nesta corrente estilística, tão importantes quanto as manifestações folclóricas e o âmbito rural são os gêneros e estilos urbanos, como o choro, a bossa nova, o samba e o jazz. Para Silva (2009), a sonoridade híbrida desenvolvida por Pascoal – formada pela combinação entre elementos musicais tradicionais e experimentais – se configura como uma importante brecha no interior da consolidada indústria da cultura, funcionando inclusive como mecanismo de resistência frente à lógica de padronização estética deste sistema; conforme afirma a autora, a combinação realizada por Hermeto Pascoal de elementos musicais aparentemente opostos, viabiliza uma maior autonomia artística e inaugura uma nova concepção musical que não se enquadra em nenhum modelo disseminado. Desde sua juventude, o músico alagoano se interessava pelas misturas e uso de elementos inusitados, mesmo em contextos musicais tradicionais, como os regionais; conforme declarou o próprio artista: “no meu tempo, em que eu tocava em regional, quando fazia um acorde moderno, eles diziam que era “americanalhado” (...) e eu nem ligava, mandava a sanfona em cima dos caras. (...) eu gosto de evolução, eu gosto de inovação” (PASCOAL, 2005).

Segundo Cirino (2005: 27), a importância da música norte-americana dentro do desenvolvimento da música popular instrumental brasileira é atribuída pelos músicos a partir de noções técnicas como fluência, dicção, fraseado, escalas e padrões harmônicos, além das técnicas de improvisação e arranjo. Por outro lado, a influência das músicas tradicionais e locais é importante do ponto de vista dos

padrões rítmicos, motivos temáticos, instrumentos utilizados e concepções estéticas. Tendo em vista as descrições técnico-musicais de pesquisadores que se debruçaram sobre aspectos pontuais da obra de Hermeto Pascoal, podemos considerar que os alicerces de sua concepção estética não fogem à arquitetura descrita por Cirino; dentro de sua “música universal”, Pascoal mistura elementos tradicionais⁹ da música do Brasil (notadamente da região nordeste) – que remetem à sua infância – a formas oriundas do jazz.

4. A “Escola Jabour”

Apesar de termos definido como as ramificações mais significativas do trabalho de Hermeto Pascoal os músicos Jovino Santos Neto, Itiberê Zwarg e André Marques, pelo grupo do alagoano passaram muitos outros instrumentistas que, de certa maneira, têm significativa parte de seu trabalho norteadas por essa experiência. Como derivações diretas, podemos citar principalmente os trabalhos desenvolvidos pelo baterista Nenê e pelo saxofonista Carlos Malta.

Consideramos que, dentre as três ramificações levantadas aqui como as mais significativas, André Marques é aquele que, de certa forma, mais personalidade imprimiu na decodificação do conhecimento apreendido no Jabour, sendo que Zwarg e Santos Neto teriam se mantido “mais próximos” de Pascoal.

No campo da música brasileira popular instrumental, a influência de Hermeto Pascoal pode ser observada em diversos outros conjuntos e instrumentistas, para além daqueles que tiveram contato direto com o alagoano; podemos citar alguns grupos formados por jovens músicos que, como parte da rede “Escola Jabour”, são resultado das atividades didáticas exercidas por Itiberê Zwarg e André Marques. Na cidade do Rio de Janeiro, como ramificações da Itiberê Orquestra Família surgiram, na primeira década dos anos 2000, os grupos Xequerê, Acuri, Água Viva e Bamboo. Nesta mesma época, principalmente nas cidades de Tatuí-SP e Sorocaba-SP foram formados diversos grupos alicerçados nestes procedimentos estético-musicais, dentre os quais destacamos os grupos Mente Clara e Cincado, pelo fato de que chegaram a concretizar a gravação e o lançamento de trabalhos fonográficos autorais.

Para além das ramificações diretas anteriormente elencadas, julgamos que os procedimentos previamente descritos alcançaram ainda mais espaços. Há músicos que estudaram com Marques e

⁹ Com relação à questão dos elementos musicais “tradicionais”, citamos Piedade (2011, p.105), que afirma que “o esquecimento ou a naturalização da diferença são, de fato, processos congênitos da memória e, portanto, da história (ver RICOEUR, 2000; ZUMTHOR, 1997). Sobretudo, sem o esquecimento de que o tradicional, o gênero “raiz”, é na verdade um híbrido, produto da circulação transnacional das ideias musicais, as comunidades não poderiam chamar alguma música de tradicionalmente sua. O tradicional é transnacional por natureza. Na história da música, há o constante desenrolar de um processo de fricção e fusão de musicalidades: tópicos, estilos e gêneros contrastivos são reunidos e diluídos em outros de sua espécie, e estes, por sua vez, avançam, formando novas tópicos, estilos, gêneros, unidades com identidade própria que podem vir a se fundir. (...) as músicas são fluxos, tramados ao calor da história. Gêneros, estilos, motivos, frases, harmonias que se atravessam formando novas combinações: o hibridismo é um processo congênito e inevitável na música”.

Zwarg, que aplicam os conhecimentos adquiridos nas experiências citadas em seus próprios trabalhos como artistas ou professores, o que ocorre notadamente em cidades do interior do Estado de São Paulo. Outrossim, em uma perspectiva ainda mais ampla acerca do fenômeno de ramificação da “Escola Jabour”, Connel (2002) afirma que, por meio da influência de Pascoal, gêneros provenientes do nordeste do Brasil, como frevo, baião e maracatu tornaram-se paradigmas estilísticos presentes na música instrumental contemporânea brasileira, rompendo fronteiras geográficas. Como afirma o autor, seus métodos e ideias formaram uma nova escola de aprendizagem e prática de música, influenciando muitos músicos, não só no Brasil, mas também no exterior.

Do ponto de vista técnico-musical, dentre os grupos que fazem parte das ramificações do trabalho de Pascoal, é possível identificar procedimentos e elementos musicais que remetem a uma possível influência de Hermeto, a saber:

- músicos multinstrumentistas. Para citar casos que podem ser observados dentro do próprio grupo de Pascoal: Jovino Santos Neto e André Marques, além de piano e suas derivações mais usuais (sintetizadores e escaleta), tocam flauta transversal; além disso, Marques desenvolveu alguma proficiência na rabeca. Itiberê Zwarg tocou tuba em apresentações do grupo de Hermeto, e chegou a gravar o instrumento na faixa “Frevô em Maceió”¹⁰. Nas ramificações, há o caso dos músicos que se juntam a André Marques no Trio Curupira: Fábio Gouveia toca guitarra, violão, contrabaixo e flauta transversal; Cleber Almeida toca, além de bateria e percussão, viola caipira, guitarra e escaleta;
- trocas rápidas de instrumentos e dobras pouco usuais. É comum que os músicos de sopro executem diferentes instrumentos em uma mesma peça, por vezes contemplando pequenos trechos com cada um; os instrumentistas chegam a tocar três instrumentos diferentes, como saxofones soprano e barítono, e flauta transversal. Nos grupos liderados por Zwarg, há dobras incomuns feitas pelos músicos: o baterista Ajurinã Zwarg toca também sax soprano, e as instrumentistas que têm como especialidade a flauta transversal tocam saxofones e até mesmo trompete. Ademais, em vários grupos citados, é comum que todos os instrumentistas toquem também percussão;
- frequente utilização de gêneros provenientes da região nordeste do Brasil, como baião, maracatu e frevo;
- uso habitual da escaleta;
- performance de gêneros brasileiros adaptados a compassos mistos, como sete por oito e cinco por oito.

¹⁰ Faixa que consta do disco “Lagoa da Canoa, Município de Arapiraca” (Som da Gente/1984).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O termo “Escola Jabour” pode ter dois significados distintos, no discurso habitual dos múltiplos personagens que habitam a música brasileira popular instrumental, como músicos, produtores, estudantes e apreciadores. Procuramos, no decorrer do texto, abordar as duas significações, diferenciando-as conceitualmente a partir de ferramentas de aproximação da realidade. Nos utilizamos de referenciais teóricos para entender o objeto, e destacamos que são modelos para entender algo que é inapreensível em sua totalidade; a emergência de ramificações do grupo de Pascoal se configura como um processo dinâmico, que não está estagnado e pode, inclusive, declinar e acabar.

Quando do surgimento da expressão “Escola Jabour”, o primeiro significado dizia respeito ao grupo de Pascoal propriamente dito, o que se deve principalmente ao fato de que, em diferentes épocas, diversos músicos chegaram até a casa de Hermeto – seja no bairro do Cambuci, na cidade de São Paulo, seja no bairro Jabour, na cidade do Rio de Janeiro – e segundo os próprios instrumentistas, ali muito aprenderam. Para esta conotação do termo “Escola Jabour”, atribuímos a ideia de relação associativa, principalmente no que concerne à formação fixa que durou de 1981 a 1993. Nos chama a atenção o fato destes músicos terem reorganizado toda sua vida em função da rotina adotada no grupo de Hermeto, em contraposição à tendência à individualização que pode ser observada em outros contextos artísticos do mesmo período. Em nossa leitura, a posterior corrente estilística que se formou está enraizada na relação associativa que se cristalizou em torno de Pascoal entre 1981 e 1993, quando aquele grupo de músicos se restringiu a um espaço delimitado, e conviveu intensamente. Para Zattera (2010), os membros do grupo de Hermeto foram extensões de sua família, recriando, de certa maneira, a rede estendida que caracteriza as famílias nordestinas.

Na outra significação possível, a carga semântica do termo “Escola Jabour” está relacionada à corrente estilística que se construiu a partir das ramificações do grupo de Pascoal; para esta conotação do termo, associamos o conceito de rede. Procuramos realizar uma exposição de casos distintos, sendo que destacamos os trabalhos de Jovino Santos Neto, Itiberê Zwarg e André Marques; estes músicos, por meio de suas atividades didáticas – que em alguns casos se conectam e até se confundem com suas produções artísticas – atuam como mediadores entre o conhecimento assimilado junto a Hermeto, e como isso chega a seus alunos e companheiros de palco. O significado mais corrente de mediação vincula-se à ideia do intermediário, e nesta intermediação, é inevitável que haja uma ressignificação daquilo que foi apreendido no Jabour. Nas atividades dos três artistas há especificidades e diferenças, porém, sob uma visão macro, observamos que há semelhanças reconhecíveis; além disso, consideramos que os três músicos têm como traço comum certa “fidelidade” à música e à “autoridade” de Hermeto, tanto no aspecto estético-musical quanto no que diz respeito ao modus operandi de trabalho e posicionamento frente à indústria cultural.

REFERÊNCIAS

- ARAÚJO COSTA, Fabiano. *Análise e realização de 4 lead sheets do Calendário do Som de Hermeto Pascoal segundo os conceitos harmônicos de Arnold Schoenberg*. Belo Horizonte: Escola de Música; Universidade Federal de Minas Gerais, 2006. 160 p. Dissertação de Mestrado em Música.
- BARRE, Jorge de La. Sociologia e Etnomusicologia: o diálogo. *Antropolítica: Revista Contemporânea de Antropologia*, n. 32. Niterói: Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Universidade Federal Fluminense, 2012, pp. 115-128.
- BAUMAN, Zygmunt. *Em busca da política*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.
- BAUMAN, Zygmunt; MAY, Tim. *Aprendendo a pensar com a sociologia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.
- BECKER, Howard. Mundos artísticos e tipos sociais In VELHO, Gilberto (org.) *Arte e Sociedade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1977.
- BERLINER, Paul F. *Thinking in Jazz*. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.
- BLACKING, John. Música, Cultura e Experiência. Traduzido por André-Kees de Moraes Schouten. *Revista Cadernos de Campo*, São Paulo, n. 16. São Paulo: USP, 2007, pp. 201-218.
- BORÉM, Fausto; ARAÚJO, Fabiano. Hermeto Pascoal: experiência de vida e a formação de sua linguagem harmônica. *Per Musi*, n. 22. Belo Horizonte, 2010, pp. 22-43.
- BORGO, David. *Sync or Swarm: improvising music in a complex age*. New York/London: Continuum, 2005.
- BOURDIEU, Pierre. Os três estados do capital cultural. In NOGUEIRA, M. A.; CATANI, A. (orgs.) *Escritos de Educação*, 3ª ed. Petrópolis: Vozes, 2001, pp. 73-79.
- BUDASZ, Rogério. Música e Cultura. In BUDASZ, Rogério (org.). *Pesquisa em música no Brasil: métodos, domínios, perspectivas*. Goiânia: ANPPOM, 2009.
- CAMPOS, Lúcia Pompeu de Freitas. *Tudo isso junto de uma só vez: o choro, o forró e as bandas de pífano na música de Hermeto Pascoal*. Belo Horizonte: Escola de Música; Universidade Federal de Minas Gerais, 2006. 149 p. Dissertação de Mestrado em Música.
- CIRINO, Giovanni. *Narrativas Musicais: Performance e experiência na Música Popular Instrumental Brasileira*. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas; Universidade de São Paulo, 2005. 273 p. Dissertação de Mestrado em Antropologia.
- CONNELL, Andrew Mark. *Jazz brasileiro? Música instrumental brasileira and the representation of identity in Rio de Janeiro*. Los Angeles: University of California, 2002. 377 p. Tese de Doutorado em Etnomusicologia
- COSTA-LIMA NETO, Luiz. *A música experimental de Hermeto Pascoal e Grupo (1981-1993): concepção e linguagem*. Rio de Janeiro: Centro de Letras e Artes; Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 1999. 200 p. Dissertação de Mestrado em Música Brasileira
- _____. O Calendário do Som e a estética sociomusical inclusiva de Hermeto Pascoal: emoladas, polifonias e fusões paradoxais. *Revista USP*, n. 82. São Paulo: USP, 2009, pp. 164-188.
- FRITH, Simon. *Performing Rites: on the Value of popular Music*. Cambridge: Harvard University Press, 1998.
- GOLDIN-MEADOWS, Susan. *Hearing Gesture: How Our Hands Help Us Think*. Boston: Harvard University Press, 2003.
- MARQUES, André. Entrevista pelo show da Vintena Brasileira concedida ao programa Instrumental Sesc Brasil, em 17 de junho, 2008. [Acesso em 18 de setembro de 2013] Disponível em:

<<http://www.youtube.com/watch?v=acUV0tml-IM>>

MONSON, Ingrid. *Saying Something: Jazz improvisation and Interaction*. Chicago: The University of Chicago Press, 1996.

MÜLLER, Vânia Beatriz. *Indivíduo músico, música universal: uma etnografia na Itiberê Orquestra Família*. Florianópolis: Centro de Filosofia e Ciências Humanas; Universidade Federal de Santa Catarina, 2010. 249 p. Tese de Doutorado em Ciências Humanas.

OLIVEIRA PINTO, Tiago. Som e Música: Questões de uma Antropologia Sonora. *Revista de Antropologia*, v. 44, n. 1. São Paulo, 2001. pp. 221-286.

PASCOAL, Hermeto. Entrevista. FARKAS, Thomaz. Documentário *Hermeto, Campeão*. São Paulo: Thomaz Farkas Documentários, Cinema e Televisão, 1981. [acesso em 18 de setembro de 2013] Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=6eBGQp70GL4>>

_____. *Calendário do som*. São Paulo: SENAC/ Itaú Cultural, 2000.

_____. Entrevista. PROCÓPIO, J; CORRÊA, Flávio; CARVALHO, Iberê. Documentário *O Prazer de Tocar Juntos*. Brasília: Pavirada Filmes, 2005. [acesso em 18 de setembro de 2013] Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=qPgs4dZ-Cac>>

_____. Declaração em show da Vintena Brasileira, 2010. [acesso em 18 de setembro de 2013] Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=DmQ9oYcmPCM>>

_____. Entrevista. *Video-chat Instrumental Sesc Brasil*. São Paulo: Sesc TV, 03 de janeiro de 2011. [acesso em 18 de setembro de 2013] Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=Jxeq4tzGw_4>

PERNAMBUCO. Entrevista. FARKAS, Thomaz. Documentário *Hermeto, Campeão*. São Paulo: Thomaz Farkas Documentários, Cinema e Televisão, 1981. [acesso em 18 de setembro de 2013] Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=6eBGQp70GL4>>

PFEIFFER, Rolf; BONGARD, Josh. *How the Body Shapes the Way We Think: A New View of Intelligence*. Cambridge, MA: MIT Press, 2006.

PIEIDADE, Acácio Tadeu de Camargo. Etnomusicologia e estudos musicais: uma contribuição ao estudo acadêmico do jazz. *Revista Arte Online*, set. 2006, v. 4, n. 4. [acesso em 30 de setembro de 2014] Disponível em: <http://www.ceart.udesc.br/Revista_Arte_Online/Volumes/Etnomusicologia.htm>

_____. Perseguindo os fios da meada: pensamentos sobre hibridismo, musicalidade e tópicos. *Per Musi*, n. 23. Belo Horizonte: Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, 2011, pp. 103-112.

RICOEUR, Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: Éditions du Seuil, 2000.

SANCHEZ, Leonardo Pellegrim. *Uma análise dos quartetos de saxofone de Carlos Malta: o Educador, o Compositor e o Instrumentista*. Campinas: Instituto de Artes; Universidade Estadual de Campinas, 2009. 259 p. Dissertação de Mestrado em Música.

SANTOS NETO, Jovino. Entrevista. FARKAS, Thomaz. Documentário *Hermeto, Campeão*. São Paulo: Thomaz Farkas Documentários, Cinema e Televisão, 1981. [acesso em 18 de setembro de 2013] Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=6eBGQp70GL4>>

_____. Entrevista de Bruce Gilman. *Brazil Magazine*, 1996.

_____. Entrevista. *Video-chat Instrumental Sesc Brasil*. São Paulo: Sesc TV, 21 de julho de 2009. [acesso em 22 de setembro de 2013] Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=fpWzul0ruM8>>

_____. Entrevista de Raphael Ferreira da Silva via Skype em 14 de março de 2012. Gravação em MP4.

SENNET, Richard. *O artífice*. Rio de Janeiro: Record, 2013.

SILVA, Camila Perez da. *A sonoridade híbrida de Hermeto Pascoal e a indústria cultural*. São Carlos: Centro de Educação e Ciências Humanas; Universidade Federal de São Carlos, 2009. 148 p. Dissertação de Mestrado em Sociologia.

SILVA, Gilda Olinto do Valle. Capital cultural, classe e gênero em Bourdieu. *Informare: Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação*. V. 1, n. 2. Rio de Janeiro, jul./dez. 1995, pp. 24-36.

STOKES, Martin. *Ethnicity, Identity and Music*. Oxford: Berg Publishers, 1994.

TRAVASSOS, Elizabeth. *Modernismo e música brasileira*. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

WEBER, Max. *Economia e sociedade*. vol. 1. Brasília: Editora UnB, 1994.

ZATTERA, Vilson. *Liminality and Hybridism in the Music of Hermeto Pascoal*. Washington: University of Washinton, 2010. 211 p. Tese de Doutorado em Etnomusicologia.

ZUMTHOR, Paul. *Tradição e Esquecimento*. São Paulo: Hucitec, 1997.

ZWARG, Itiberê. *Oficinas de Música Universal Pro Arte: Caderno de Partituras & CD Multimídia Caminhos da Paz*. Rio de Janeiro: Grupo Editorial Humaitá, 2006.

_____. Entrevista em vídeo chat promovido pelo Instrumental Sesc Brasil em 03 de janeiro de 2011. [Acesso em 18 de setembro de 2013] Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=xMnh3Aq4FaA>>.

_____. Entrevista. LICHOTE, Leonardo. *Itiberê, o solista da coletividade*. Rio de Janeiro: Jornal O Globo/Segundo Caderno, 28 de junho de 2012.