



O HIBRIDISMO DO FENÔMENO SONORO E SEU DESDOBRAMENTO NA PRODUÇÃO DE HERMETO PASCOAL

THE HYBRIDISM OF THE SOUND PHENOMENON AND ITS UNFOLDING IN HERMETO PASCOAL'S PRODUCTION

Denise Blanco SANT'ANNA¹

Juracy Assmann SARAIVA²

RESUMO

Este artigo reflete sobre sonoridades que coexistem na dinâmica cultural e caracterizam uma escuta híbrida, sendo alvo de reinvenções diante das transformações sociais e da forma de ver o mundo. É nessa perspectiva que se propõe uma imersão no universo sonoro e musical, em sua relação entre materialidade e sentido, destacando o som, o ruído, o silêncio e a música como uma fusão híbrida que assola, de modo intenso, o campo sonoro contemporâneo. Nesse hibridismo, de onde emerge o som como fenômeno físico que se desdobra em expressões que vão de locuções à música, destaca-se a contribuição do conceito de paisagem sonora de Murray Schafer e se evidencia o hibridismo musical de Hermeto Pascoal. Para essa interlocução, com base em uma reflexão interdisciplinar, contribuem fundamentos da acústica e suas propriedades, do campo musical, do som como matéria e representação cultural e do hibridismo sonoro. O som é concebido como um signo, cuja significação é apreendida pela escuta ativa, e expõe-se o artista Hermeto Pascoal como exemplo de uma textura sonora humana, uma subjetividade plural, gerada por memórias da vida cotidiana, pela expressão oral, por emoções, articulação que faz de sua produção musical um hibridismo sonoro peculiar. Em sua conclusão, o artigo relaciona a forma híbrida

¹ Doutora em Processos e Manifestações Culturais pela Universidade FEEVALE. Professora da Universidade Feevale. E-mail: <denise@feevale.br>.

² Doutora em Teoria Literária pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). Professora da Universidade Feevale. E-mail: <juracy@feevale.br>.



dos sons com a diversidade e a multiplicidade do real, sugerindo que a reflexão sobre o hibridismo sonoro pode ser veículo de aproximação entre os seres humanos e de renovação.

PALAVRAS-CHAVE

Sonoridades. Hibridismo Sonoro. Música. Paisagem Sonora. Hibridismo Cultural.

ABSTRACT

This article reflects on the sonorities that coexist in cultural dynamics and characterize a hybrid listening, being the target of reinventions in the face of social transformations and the way of seeing the world. It is from this perspective that we propose an immersion in the universe of sound and music, in its relationship between materiality and meaning, highlighting sound, noise, silence, and music as a hybrid fusion that intensely affects the contemporary sound field. In this hybridism, from which sound emerges as a physical phenomenon that unfolds in expressions that range from voiceovers to music, Murray Schafer's concept of soundscape stands out, and Hermeto Pascoal's musical hybridism becomes evident. Based on an interdisciplinary reflection, fundamentals of acoustics and its properties, of musical field, of sound as matter and cultural representation, and of sound hybridism contribute for this interlocution. Sound is conceived as a sign, whose meaning is apprehended by active listening, and the artist Hermeto Pascoal is exposed as an example of a human sound texture, a plural subjectivity, generated by memories of daily life, by oral expression, by emotions, articulation that makes his musical production a peculiar sound hybridism. In its conclusion, the article relates the hybrid form of sounds with the diversity and multiplicity of reality, suggesting that reflection on sound hybridism can be a vehicle for bringing human beings closer together and renewing.

KEYWORDS

Sonorities. Sound Hybridism. Music. Soundscape. Cultural Hybridism.

INTRODUÇÃO

Este artigo visualiza o som como unidade de valor, como um fenômeno físico que se desdobra em expressões que vão de locuções à música, e, ao destacar o hibridismo que assola o campo sonoro, assinala sua natureza



cultural. Sob esse aspecto, as múltiplas formas de sonoridades são percebidas como um convite à escuta, que provocam, no receptor, a busca de sentidos, de analogias e a expressão de emoções e de entendimentos. Portanto, a imersão nesse universo implica questões relativas ao som e à música, à acústica e suas propriedades, ao campo da frequência, da vibração e da reverberação e ao som como matéria e representação. Assim, destacam-se autores que trazem contribuições acerca de aspectos relacionados à acústica, à trajetória histórica das sonoridades e da música, às ambientações sonoras e a sua relação com a cultura. O principal ponto de convergência entre os autores refere-se à coexistência de sonoridades identificadas que subsidiam a reflexão acerca da produção híbrida de Hermeto Pascoal.

Na segunda metade do século XX, Raymond Murray Schafer, compositor canadense, escritor, educador musical e ambientalista, ateu-se ao estudo do som e do ambiente sônico, oferecendo uma contribuição fundamental para o campo da ecologia sonora. Sua sensibilidade e curiosidade científica acerca das sonoridades do cotidiano provocaram nova concepção da escuta e de consciência sonora. Ao estudar o ambiente acústico de forma sistemática, ele destacou as mudanças que aconteceram na produção de sons no decorrer da história e sua influência no comportamento do ser humano: “Queria que as pessoas se dessem conta do quanto a paisagem sonora é dinâmica, transformável e possível de ser aperfeiçoada” (SCHAFFER, 2001, p. 11). Assim, para Schafer, o ambiente acústico apresenta-se como um campo de pesquisa.

O músico, compositor e ensaísta brasileiro José Miguel Wisnik percorreu uma trajetória singular no campo da música. Literatura e música formam o pilar de suas pesquisas, constituídas a partir de uma perspectiva interdisciplinar que se amparou no interesse pela canção popular brasileira. Sua obra *O som*



e o sentido, lançada em 1989, aborda a natureza do som na vida humana, no corpo que é vibração, pulsação e frequência. Wisnik (1989) traça uma trajetória do som puro em face das diferentes formas musicais, destacando dois elementos básicos: a experiência acústica concreta e sua a comparação com estruturas produtoras de sentido, a língua, o mito e a sociedade.

Por sua vez, Flo Menezes e Silvio Ferraz, reconhecidos compositores de música eletroacústica,³ também trazem importante contribuição para as reflexões no campo das sonoridades com suas produções musicais e com obras como *A acústica musical em palavras e som* (MENEZES 2003) e *Livro das sonoridades [notas dispersas sobre composição]* (FERRAZ, 2005). Flo Menezes, que é representante da música erudita contemporânea, da teoria estética e do conceito de música maximalista, impulsionou a música eletroacústica nacional ao nível internacional. Silvio Ferraz desenvolve pesquisas e projetos no campo da composição musical contemporânea, com o uso do computador, estudando as implicações do conceito de tempo na música do final do século XX e do século XXI. Em suas composições, explora a escrita instrumental com o uso de técnicas estendidas e o desenvolvimento de técnicas de reescrita musical.

Diante do advento da tecnologia e principalmente da eletrônica, o estudo acerca do som como fenômeno acústico foi amplamente desenvolvido, tanto no campo da pesquisa quanto no da composição musical. Nesse sentido,

³ Estilo de composição musical que surgiu no século XX a partir da música concreta e da música eletrônica, com seus expoentes Pierre Schaeffer (compositor da música concreta) e Karlheinz Stockhausen (compositor de música eletrônica), estilo que conduziu ao desenvolvimento da música eletroacústica. Ela consiste em composições que resultam de sons gravados e/ou sintetizados. Esses são gravados, transformados no computador e combinados musicalmente na composição da obra. Link para a obra *Telemusik* (1966) de Karlheinz Stockhausen. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=vdIe2CrorMM&list=TLPQMjEwNzIwMjBfG_ClP5uLig&index=21



torna-se oportuno estabelecer um percurso que, partindo do fenômeno sonoro, como representação acústica do som, chegue às representações híbridas, revelada pela fusão de dois ou mais elementos distintos.

O FENÔMENO SONORO E SEUS HIBRIDISMOS

As representações híbridas do universo sonoro e musical, considerando as transformações sócio-históricas, mapeiam a posição do som numa trajetória que ocorre de modo gradual e cronológico. Revela-se então a relação entre materialidade e sentido, que destaca o som, o ruído, o silêncio e a música como base que fundamenta a reflexão sobre as interlocuções no processo de criação, culminando aqui na produção híbrida de Hermeto Pascoal. Nessa perspectiva, emerge, como pano de fundo, a paisagem de um multi hibridismo cultural, de onde surge o som, como fenômeno físico desdobrado em expressões, que vão de locuções à música, sendo representativo de diferentes culturas e momentos históricos, estabelecendo-se, por isso mesmo, como objeto da antropologia sonora.

O som é uma energia que se propaga por meio da vibração. Uma onda que se movimenta no ar e que é captada por meio da escuta e interpretada pelo cérebro. Ele é resultado de uma frequência rapidíssima, uma onda oscilatória, um movimento vibratório que ocorre no tempo.

Esse movimento de energia, de vibração e de recepção como fato sonoro só é possível por meio de três fenômenos que são interdependentes: “uma fonte sonora, um meio elástico que propague o efeito e um aparelho receptor” (VASCONCELOS, 2002, p. 33).

Um som poderá ser produzido quando, por algum processo, fazemos um objeto vibrar. Este objeto torna-se a fonte sonora. No ato de vibrar,



esta fonte sonora libera uma certa quantidade de energia para um meio elástico. Esta energia se propaga neste meio, atingindo um aparelho receptor, que pode ser o nosso ouvido (VASCONCELOS, 2002, p. 33).

A compreensão desse processo intensificou as pesquisas acerca do som, possibilitando a identificação de diferentes ondas sonoras e a distinção, não somente da forma como ele é percebido, mas também da representação gráfica do som musical e não musical. Isso possibilitou a caracterização do som da seguinte forma: som senoidal, som tônico (ou composto), som complexo (ou mistura) e ruído (MENEZES, 2003, p.21).

Esses sinais sonoros, para Wisnik (1989, p.23) não se apresentam como “simples e unidirecionais, mas complexos e sobrepostos”. Portanto, a onda sonora se constitui de sobreposições e interferências, uma complexidade que caracteriza um único som. Já existe aqui, um hibridismo na própria constituição do som, que resulta de um feixe de ondas, com uma superposição de frequências. Segundo o autor, “de modo geral, o som é um feixe de ondas, um complexo de ondas, uma *imbricação de pulsos desiguais*, em atrito relativo” (WISNIK, 1989, p. 23. Grifos do autor.). Isso implica uma multiplicidade de elementos, chamados de propriedades do som, altura, intensidade e duração, que determinam as especificidades de cada um, “aquela singularidade colorística que chamamos de timbre” (WISNIK, 1989, p. 24).

Portanto,

Através das alturas e durações, timbres e intensidades, repetidos e/ou variados, o som se diferencia ilimitadamente. Essas diferenças se dão na conjunção dos parâmetros e no interior de cada um (as *durações* produzem as figuras rítmicas; as *alturas*, os movimentos melódicos-harmônicos; os *timbres*, a multiplicação colorística das vozes; as *intensidades*, as quinas e curvas de força na sua emissão) (WISNIK, 1989, p. 26. Grifos do autor.).



As propriedades do som constituem o objeto de muitos estudos no campo da música. Para Schafer (1991, p. 74), “o som sozinho é bidimensional. É como uma linha branca se movimentando de modo regular através de um espaço negro, silencioso”, porém em um estado suscetível de mudanças, de variações. A onda sonora que é determinante de um som movimenta-se e invade a matéria, “modificando-a e inscrevendo nela, de forma fugaz, o seu desenho” (WISNIK, 1989, p. 18). O som só existe em função da oscilação entre os impulsos e repousos da onda sonora que o tímpano auditivo registra. Para Wisnik (1989), “não há som sem pausa. O tímpano auditivo entraria em espasmo. O som é presença e ausência, e está, por menos que isso apareça, permeado de silêncio”.

Portanto, há muitos silêncios nos sons, assim como há sons no silêncio, o que permite declarar que a vida está imersa em sonoridades, sobretudo em um silêncio que jamais será absoluto. Este fato o compositor John Cage, um marco da música contemporânea, pôde comprovar com a sua experimentação quando entrou em uma câmara anecoica à prova de som. O resultado é que não houve silêncio absoluto, pois escutou dois sons, um agudo, representando o sistema nervoso, e um grave, referente à circulação sanguínea, pois os sons do próprio corpo eram audíveis.

Nessa direção, pode-se citar a composição 4.33', de John Cage, em que não há uma execução musical propriamente dita e em que todos os sons da plateia e do ambiente se destacam como parte da obra. O intérprete senta-se ao piano e faz todos os gestos como se fosse iniciar a execução da peça, mas não toca nenhuma nota. Permanece em silêncio, repetindo os gestos sem tocar, no tempo de 4'33". Portanto, o suposto silêncio que é provocado pela não execução, abre-se para a escuta das sonoridades que surgem no



ambiente, com uma gama de timbres diferenciados que ocorrem no momento da apresentação da peça, sons que se fundem criando, naquele tempo e espaço, uma ambientação sonora que nunca se repetirá.

Nesse sentido, Schafer destaca que o silêncio “é uma caixa de novidades”, imprevisível e inconstante:

O silêncio é a característica mais cheia de possibilidades da música. Mesmo quando cai depois de um som, reverbera com o que foi esse som e essa reverberação continua até que o outro som o desaloje ou ele se perca na memória. Logo, mesmo indistintamente, o silêncio soa (SCHAFER, 1991, p.71).

A relação entre som e o silêncio é intrínseca e tudo acontece na escala do movimento, “*sem movimento não pode haver som, e todo movimento produz som, sejam estes percebidos ou não por nosso mecanismo auditivo*” (MENEZES, 2003, p.18, grifo do autor).

Nessa relação entre som e silêncio, Schafer (1991) considera a presença do ruído como um elemento negativo. Ele caracteriza como um som indesejável, qualquer som que interfere e destrói o que se quer ouvir. Portanto, em sua concepção, o ruído é interferência e “para o homem sensível aos sons, o mundo está repleto de ruídos” (SCHAFER, 1991, p. 9).

Contudo, essa concepção de Schafer (1991) está para além da explicação científica do fenômeno físico que Wisnik (1989) apresenta como ruído. No âmbito da física acústica, Wisnik (1989, p. 27) caracteriza o ruído como frequência confusa, “um ruído é uma mancha em que não distinguimos frequência constante, uma oscilação que nos soa desordenada”. Nesse sentido, o som estaria representado por frequências regulares, estáveis, contínuas,



com altura definida, e o ruído por frequências irregulares, instáveis, não contínuas, como, por exemplo, o que se chama de barulho.

Essa concepção distingue o que se apresenta como som musical e som não musical, o que é mais perceptível musicalmente, no caso do som com altura definida ou qualquer outro tipo de som que não seja o musical, o que leva ao seguinte questionamento, considerando o contexto do século XXI: Qual a relação entre som, ruído e música e quais as características que os definem?

Essa reflexão está diretamente relacionada às significações que, tanto o som como a música representam no âmbito de diferentes culturas. Analisada a ideia de ruído no contexto da música contemporânea, seguindo a linha do tempo da música erudita, qualquer tipo de som é matéria-prima para a composição, além dos sons musicais, sendo incluído, ainda, o ruído ou o que se costuma denominar barulho. Portanto, nesse cenário, o ruído não ganha destaque como algo indesejável, mas como parte das sonoridades presentes nas obras. Dessa forma, o conceito de som abrange tudo o que o ouvido humano escuta.

Nessa linha, Schafer (1991) dá sentido ao ruído, caracterizando-o como algo que interfere no que se está ouvindo, independente do tipo de som ou da frequência, que são aspectos que caracterizam o ruído para Wisnik (1989) e Menezes (2003). Portanto, são estudos e concepções que se complementam e se aliam diante das características e singularidades do ruído no âmbito do estudo da acústica, como uma variação que é ocasionada pela inconstância, pela vibração não periódica ou aperiódica, já comentada por Menezes (2003). Como resultado desses estudos, destaca-se o *ruído*



*branco*⁴, uma analogia à cor branca que resulta da mistura de todas as cores. Esse ruído define-se pela oscilação das durações em pulsações inconstantes, alturas em diferentes frequências e movimentos ilimitados, traços que caracterizam o som do mar (WISNIK, 1989, p. 27).

O ruído branco estende-se, pois, com densidade de energia espectral constante por toda a gama das frequências audíveis. Exemplo de ruído branco é, na natureza, o som do mar e, nas máquinas, o do motor de avião ou o da televisão fora de sintonia (MENEZES, 2003, p. 26).

Portanto, os indivíduos estão diante de duas grandes experiências sonoras: as que produzem o som afinado por meio de frequências regulares e estáveis e as que produzem os ruídos, resultantes de frequências irregulares e inconstantes. E nesse contraste entre som e ruído, no que se opõe e se mistura, é que, segundo Wisnik, (1989, p. 27), as culturas fazem suas músicas. “Um coro cantando uma única nota contra o ruído branco das ondas, contém, digamos assim, uma espécie de redução sumária de todas as possibilidades da música, oscilando entre a organização e a entropia, a ordem e o caos” (WISNIK, 1989, p. 27).

Em todos os períodos da história da música ocorreram inovações referentes ao campo musical, abrangendo estrutura e recursos instrumentais, que resultaram em novas combinações sonoras. Schafer (2001) destaca que há duas ideias básicas acerca do que é ou deveria ser a música, as quais podem ser encontradas em dois mitos gregos, Dionísio e Apolo. O primeiro mito considera o surgimento da música como produto de uma emoção subjetiva, e o segundo afirma que ela “é o resultado da descoberta das propriedades

⁴ Link para escuta do ruído branco: <https://freesound.org/people/newagesoup/sounds/349315/>



sonoras dos materiais do universo” (SCHAFER, 2001, p. 20-21). Portanto, existe um fator intrínseco e extrínseco no que tange ao som e à música no decorrer da trajetória histórica do campo da música. Do mito dionisíaco aos recursos expressivos do artista romântico do século XIX, ao expressionismo do séc. XX até a formação dos músicos na atualidade, a manifestação musical está relacionada a um som interno, que vem do âmago do homem.

Por outro lado, o mito apolíneo relaciona a música a um som externo, “enviado por Deus para nos lembrar a harmonia do *universo*” (SCHAFER, 2001, p. 21). A música, nessa concepção é matemática e exata, sendo a base dos estudos de Pitágoras e dos teóricos medievais. Essa compreensão já colocava a música em um cenário interdisciplinar e híbrido e, por isso, na Idade Média, ela era uma disciplina do *quadrivium*, fazendo interlocuções com a aritmética, a geometria e a astronomia. O caráter de exatidão e sua relação com os números influenciou a técnica de composição dodecafônica de Schoenberg⁵, na primeira metade do século XX.

Seguindo a trajetória da música erudita ocidental, destaca-se o período do Romantismo, em que sonoridades, no que tange à expressividade melódica, à harmonia, ao ritmo e à técnica passaram a ser experimentadas. É nesse caminho que novas ideias de sonoridades emergem das mudanças conceituais e estruturais da música, aliadas às mudanças culturais, sociais e políticas. Essas transformações sonoras têm evocado, no decorrer da história, novas escutas e novas expressividades estéticas.

⁵ Arnold Schoenberg é um compositor austríaco da música contemporânea erudita e criador do dodecafonismo, técnica de composição que utiliza os doze sons da escala cromática fugindo do sistema tonal e da harmonia tradicional. Foi grande influenciador da música contemporânea do século XX. Link para o Concerto, Op. 42 de Arnold Schoenberg: <https://www.youtube.com/watch?v=JEY9lmCZbIc>



Foram justamente as experimentações da segunda metade do século XIX, voltadas às sensações, aos sentimentos e à fantasia, que constituíram a base da expressão artística desse período e a busca por novas sonoridades. Pode-se considerar que, a partir daí, se inicia o movimento em direção ao campo sonoro como entidade de valor, movimento que extrapolou em muito o campo dos estudos musicais, constituindo novas possibilidades de expressão e características próprias. Além disso, o Romantismo musical provocou mudanças significativas no cenário artístico-cultural da época, abrindo caminho para interfaces com a literatura e a pintura:

Muitos compositores românticos eram ávidos leitores e tinham grande interesse pelas artes plásticas, relacionando-se estreitamente com escritores e pintores. Não raro, uma composição romântica tinha como fonte de inspiração um quadro visto pelo compositor, ou algum poema ou romance que lera. Imaginação, fantasia e espírito de aventura são ingredientes fundamentais do estilo romântico (BENNET, 1982, p. 57).

Desde então e diante das descobertas da era industrial do século XIX, novas fontes sonoras se desenharam. Com a Revolução Industrial, as paisagens sonoras transformaram-se, pois as máquinas, os meios de transporte e os eletrodomésticos instigaram os compositores a uma aliança sonora na utilização de recursos eletrônicos, com a possibilidade de gravar e criar sons. Na atualidade, os sons invadem intensamente a escuta, e o sujeito segue cada vez mais imerso em cenários ruidosos, imprimido em sua corporeidade um conjunto de elementos culturais sonoros.

Nos séculos XX e XXI, imersos em uma usina de sonoridades, pode-se imaginar tanto as grandes cidades quanto os lugares mais remotos, como um universo de sons e de escuta que invade os indivíduos e os transforma em pessoas



“glocais”⁶ Essa condição também foi percebida por Schafer ao descrever a autoria anônima da usina de sonoridades produzida nas cidades contemporâneas:

A maior parte dos sons que ouvimos nas cidades, hoje em dia, pertence a alguém e é utilizada retoricamente para atrair nossa atenção ou para vender alguma coisa. À medida que a guerra pela posse dos nossos ouvidos aumenta, o mundo fica cada vez mais superpovoado de sons, mas, ao mesmo tempo, a variedade de alguns deles decresce. Sons manufaturados são uniformes e, quanto mais dominam a paisagem sonora, mais homogênea ela se torna. Há muitas “espécies em extinção” na paisagem sonora atual. Elas precisam ser protegidas, do mesmo modo que a natureza. De fato, muitos sons em extinção são sons da natureza, dos quais as pessoas cada vez mais se alienam (SCHAFFER, 2001, p. 12).

Os indivíduos estão imersos em uma gama de sonoridades que foram se ampliando no decorrer da história: os sons da própria voz e os do corpo; os sons da natureza e dos animais; os sons das máquinas, dos equipamentos elétricos, eletrônicos e digitais; os sons das cidades. É nesse universo sonoro infindo que Schafer (2001) desenvolve o seu conceito de paisagem sonora, o qual coloca Schafer (2001) no âmbito da interdisciplinaridade, pois aproxima e inter-relaciona o campo sonoro e musical, a ecologia acústica, o meio ambiente, a história, a literatura e a imagem.

A paisagem sonora é um amálgama que resulta em sonoridades híbridas, pois é representativa de uma diversidade de timbres que se intercalam e se misturam nos mais diversos contextos culturais. Schafer (2001) traz à discussão a importância da consciência sobre o entorno sonoro ao afirmar que

⁶ Conceito de Eugênio Trivinho, que aborda as relações entre o local e o global na cultura contemporânea. (Trivinho. E. *Glocal. Visibilidade mediática, imaginário Bunker e existência em tempo real*. São Paulo, Annablume, 2010.)



A paisagem sonora é qualquer campo de estudo acústico. Podemos referir-nos a uma composição musical, a um programa de rádio ou mesmo a um ambiente acústico como *paisagens sonoras*. Podemos isolar um ambiente acústico como um campo de estudo, do mesmo modo que podemos estudar as características de uma determinada paisagem (SCHAFER, 2001, p. 23).

A partir do desenvolvimento da conscientização do ambiente sonoro, o educador musical e ambientalista canadense chama a atenção para a poluição sonora e o que ela provoca, e sublinha sua consequência que é uma possível surdez universal, pois enquanto muitos sons da natureza estão em extinção, a guerra pela posse de nossos ouvidos tem aumentado gradativamente (SCHAFER, 2002). Essa preocupação assume uma dimensão maior na atualidade, diante da interação dos indivíduos com aparelhos eletrônicos e digitais, pois, mesmo que os sons sejam efêmeros e digitalmente controláveis, um amálgama de sonoridades invade o sujeito e um campo sonoro imenso se constitui a partir da tecnologia da reprodução, que define a contemporaneidade.

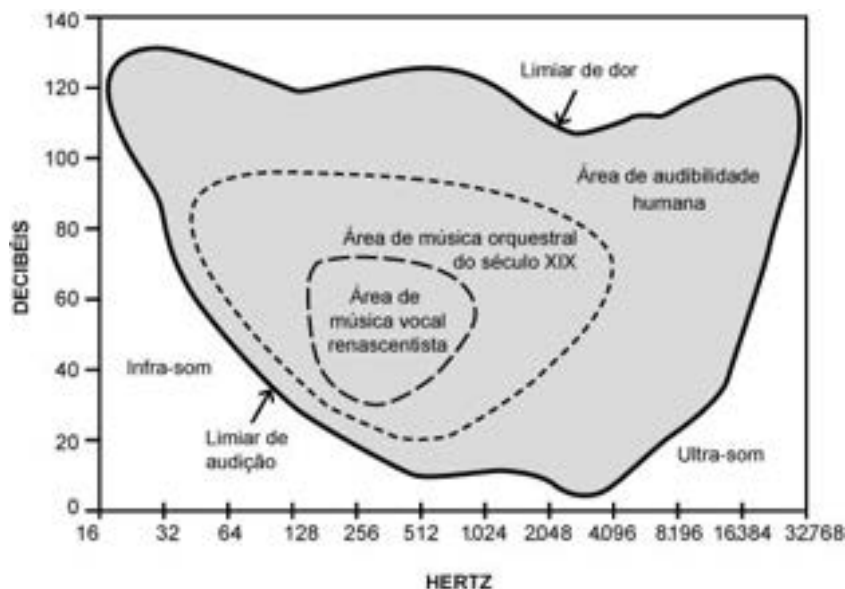
Devido à natureza temporal das sonoridades, por muitos séculos, para que houvesse uma escuta era preciso ascender o som à memória ou estar diante da fonte sonora. A partir do século XX, com a evolução da gravação eletrônica, para reproduzir o som é preciso apenas acioná-lo no aparelho eletrônico. Paralelamente a isso, a possibilidade de criar uma infinidade de sonoridades resultou em uma significativa mudança das escutas no decorrer da história.

Segundo Schafer (2001, p. 167), “até a Renascença, ou mesmo até o Século XVIII, a música ocupava uma área de intensidade e um limite de frequência”, o que pode ser observado na figura 3. A ampliação do campo de escuta,



conforme o autor, “coincide com a área total da audibilidade humana.” Portanto, houve um alargamento na extensão espacial da escuta e, por consequência, a imersão em paisagens sonoras carregadas de sonoridades e ruídos.

Figura 1 - Localização da fonte sonora por Schafer (2001)



Fonte: SCHAFFER (2001, p. 168).

Considerando a relevância das paisagens sonoras, Schafer (2001, p. 25) aponta para a necessária atenção aos aspectos significativos dos sons, como sua individualidade, quantidade e preponderância. Nessa perspectiva, apresenta os seguintes elementos que constituem as paisagens sonoras: “sons fundamentais, sinais e marcas sonoras” (SCHAFFER, 2001, p. 26).

A ideia de som fundamental parte do contexto da tônica⁷, considerando o sistema tonal. Ela é a base que estrutura uma construção que não é vista, nem ouvida, mas que está ali em uma escuta interna, que se constitui culturalmente:

⁷ Tônica: Considerando-se o sistema tonal maior-menor é a nota principal, também chamada de primeiro grau de uma escala. (Dicionário Grove de Música, 1994, p. 954)



“os sons fundamentais não precisam ser ouvidos conscientemente, eles são entreouvidos, mas não podem ser examinados, já que se tornam hábitos auditivos, a despeito deles mesmos” (SCHAFER, 2001, p. 26). O autor faz um paralelo com a percepção visual, na relação entre figura e fundo. Numa relação de perspectiva, um não pode existir sem o outro, o fundo dá o suporte ao contorno da figura. Da mesma forma, na perspectiva da escuta, os sons fundamentais estão presentes, mesmo não sendo percebidos conscientemente. Segundo Schafer (2001), os sons presentes em uma paisagem sonora são representantes de sua geografia e clima, como a água, o vento, as planícies, os pássaros, insetos e animais.

Os sinais diferem dos sons fundamentais, pois são ouvidos conscientemente e, no âmbito da perspectiva, se caracterizam mais como figura do que como fundo, e representam um significado, expressam mensagens mais complexas. Schafer (2001, p. 26) destaca alguns sons que situa como sinais, entre eles os “avisos acústicos: sinos, apitos, buzinas e sirenes”. A marca sonora, por sua vez, é constituída por sons que se associam a uma comunidade, sendo representativos e únicos de uma localidade, de um povo, permitindo pensar em uma identidade sonora ou na “vida acústica da comunidade” (SCHAFER, 2001, p. 27).

Assim, em qualquer ambiente da vida cotidiana há uma representação sonora característica, ou seja, paisagens sonoras representativas, e esse conjunto de sonoridades sempre constitui um ambiente sonoro híbrido, marcado pelos sentidos criados nos diversos contextos culturais. Portanto, as paisagens sonoras são híbridas, na medida em que resultam de uma fusão e são providas de significados, o que sugere a busca de seus sentidos e de sua representatividade afetiva, independentemente de sua origem.



O HIBRIDISMO SONORO DE HERMETO PASCOAL

Exemplo de uma construção híbrida de sonoridades no campo da música popular contemporânea é a obra do multi-instrumentista, arranjador e compositor alagoano Hermeto Pascoal. Conhecido no Brasil como o “bruxo dos sons”, Pascoal apresenta uma produção musical exótica e inusitada, marcada pela fusão de diferentes instrumentos, de materiais sonoros e de formas experimentais de produção vocal. Sons aleatórios e profusos, inesperados e cotidianos invadem o contexto musical, instalando um hibridismo sonoro que resulta das experimentações que acompanham a construção das composições.

Fotografia 2- Hermeto Pascoal/ Explorações tímbricas



Fonte: Página do Jornal de Alagoas⁸

A experimentação quanto à fusão de sonoridades resultou da relação do artista com o universo espiritual e místico, na qual “começou a receber

⁸ Jornal Alagoas: http://www.jornaldealagoas.com.br/pop-e-arte/22930/2018/11/16/alagoano-hermeto-pascoal-recebe-grammy-latino-em-las-vegas_



mensagens intuitivas que o instigavam a compor uma música por dia, durante um ano inteiro, como um ato de devoção” (COSTA-LIMA NETO, 2009, p.166). O fato de criar uma música por dia, no período de um ano, levou Pascoal a produzir em variados momentos e espaços, em uma festa familiar, em sua casa, durante uma partida de futebol, em viagens. O resultado foram centenas de partituras publicadas sob o título de *Calendário do Som*⁹. O repertório apresenta uma variedade de estilos musicais, passando pelo folclórico, o popular e o erudito, que expressam mais de 19 variações estilísticas. Ao final de cada partitura, Hermeto Pascoal faz um comentário acerca da composição realizada, em que sensações e lembranças são descritas.



Figura 3 - Partitura da música 201/Hermeto Pascoal

Fonte: Página partituras Hermeto Pascoal¹⁰

Na expressão verbal que acompanha as partituras, o artista destaca a intensa exploração de timbres com materiais diversificados e, por vezes, desabafa com o receptor a respeito de questões políticas e da falta de valorização da música instrumental. Com efeito, “as referências anotadas nos

⁹ Hermeto fala sobre o Calendário do Som (2007): <https://www.youtube.com/watch?v=rqiU19OGgwc>

¹⁰ Acesso ao álbum de partituras: <http://hermetopascoal.com.br/partituras/calendario.pdf>



rodapés das partituras do *Calendário do Som* comprovam o repertório variado de estilos folclóricos, populares e eruditos presentes no sistema musical do compositor alagoano” (COSTA-LIMA NETO, 2009, p. 169).¹¹ Essa variedade é acompanhada de instrumentos inusitados, como explica Costa-Lima neto:

Dentre os instrumentos e objetos sonoros criados por Hermeto Pascoal, um dos mais apreciados é uma chaleira, em cujo bico o músico introduz um bocal de bombardino, e que pode ser tocada vazia ou cheia d’água. O alagoano utiliza-a como um instrumento de sopro, à maneira dos metais de uma banda imaginária (COSTA-LIMA NETO, 2009, p. 169).

Fotografia 4 - Hermeto Pascoal/ Sonoridades não convencionais¹²



Fonte: Imagem Folha de São Paulo

No contexto musical de Hermeto, o híbrido, conduz à compreensão de que as possibilidades de composição musical excedem os limites tradicionais

¹¹ As bandas de música tiveram grande influência na sua produção musical, como na criação de instrumentos musicais não convencionais.

¹² Acesso para assistir Hermeto Pascoal tocando chaleira e porcos de brinquedo: https://www.youtube.com/watch?v=FATEklGnJ_4



acerca das combinações tímbricas, harmônicas e de estilos musicais. Portanto, aqui está o híbrido como fenômeno que quebra e transgride a norma.

As misturas musicais constantes do sistema musical do compositor alagoano sugerem uma leitura psicológica: ao unir, simbolicamente, a *mãe* e o *pai*, surge o *filho*, isto é, o indivíduo Hermeto Pascoal, cuja marca registrada é: “ter influência do mundo todo, sai sempre tudo misturado, assim é que é bom” (música nº_316: 338) (COSTA-LIMA NETO, 2009, p. 169).

As influências sonoras foram fortes e determinantes na produção musical de Hermeto Pascoal, implicando um percurso não convencional. Imersos em seu processo criativo e a ele incorporados, estão os sons e as fontes sonoras que rodearam sua trajetória de vida, como “o fole do pai, os músicos Vicente Cego e Juvenal Tatu, que vinham tocar no bar do pai, as sobras de ferro do avô ferreiro Sena da Bolacha, os animais, o sino da igreja, as festas e cantos populares de Lagoa da Canoa” (VILLAÇA, 2007, p. 8-25).

As memórias afetivas impulsionaram a produção de Hermeto Pascoal, o que se revela na inclusão da voz do pai na faixa São Jorge, no disco Zabumbê-bum-á¹³ (1979), e também de “sua mãe, Dona Divina, descrevendo um ritual típico do interior, improvisando pedidos de prenda em uma típica procissão nordestina do santo casamenteiro” (ARAÚJO; BORÉM, 2010, p. 31). Também os sons da natureza e de diferentes animais, com os quais teve contato direto em Lagoa da Canoa até os 14 anos, influenciaram a produção sonora do artista e se mostram na improvisação de palavras e na utilização de recursos como “grunhidos, choros, rangidos, emulação de distorções

¹³ Vídeo *Mistérios do Corpo*: Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UPMPye2gg3o>



eletrônicas, *scatting* aleatório e ondas de *glissandi*” na execução vocal[□] (ARAÚJO; BORÉM, 2010, p. 33).

Para os críticos Araújo e Borém (2010), o percurso autodidata do compositor resulta em uma obra inovadora, que está aberta a diferentes campos de pesquisa como “composição, *performance*, etnomusicologia, educação musical, organologia, música e tecnologia, sociologia, e psicologia da música” (ARAÚJO; BORÉM, 2010, p. 23). Devido à diversidade de influências sonoras, à fusão dos mais diversos gêneros, aos aspectos místicos, gastronômicos, religiosos e afetivos, Hermeto Pascoal intitula-se um compositor de “música universal brasileira”, pois, ao mesmo tempo em que firma suas raízes, ele está aberto às influências de todo o mundo, chegando, por meio de uma fusão paradoxal, a manifestar uma relação sinestésica na descrição dos alimentos e de situações despertadas pela música.

Na música n° 231: 253, por sua vez, Hermeto Pascoal embolou na mesma frase os alimentos e os gêneros musicais do Caribe (Cuba) e do Brasil, rimando: “Esta música é uma mistura de mambo em dois, com chorinho e feijão com farinha e arroz”. Ao fundir os gêneros musicais com os gêneros alimentícios, o alagoano cria uma nova receita, a “música-comida”, uma iguaria antropofágica, multissensorial e multiétnica (COSTA-LIMA NETO, 2009, p. 172).

Dessa forma, a produção musical eclética de Hermeto Pascoal rompe padrões, tanto do sistema musical quanto de seu próprio aprendizado. Nesse amálgama, em que se revela uma produção híbrida resultante de uma textura sociocultural, mostra-se a identidade do sujeito e de uma produção artística, decorrente de muitas fusões e misturas, o que rompe com a ilusão de uma identidade sonora e pessoal permanente. Nesse sentido, a produção de Pascoal é um exemplo que conduz à compreensão de que o sujeito se encontra imerso



em sonoridades e que é influenciado por diferentes manifestações culturais, cujo movimento intenso, rápido e permanente alicerça transformações.

REVERBERAÇÕES

No universo sonoro-musical, que compreende a música e as demais sonoridades que existem no mundo, há uma presença de códigos, em que signos introduzem conceitos e ideias, resultantes de construções coletivas de diferentes contextos sociais e culturais. Portanto, as sonoridades e a música, como dimensões socioculturais, são práticas representativas de uma consciência coletiva, podendo ser consideradas um testemunho histórico.

Isso pode ser comprovado pelas sonoridades, presentes na produção musical de Hermeto Pascoal, as quais podem ser analisadas sob a perspectiva da flexibilidade, visto que sua linguagem é expressão do mundo interior e subjetivo do artista e de seu entorno, enquanto os objetos que a produzem são manifestações culturais de contextos e momentos histórico-sociais distintos (HALL, 1997).

Sob a perspectiva da representação (HALL, 1997), que é o fundamento da produção de sentidos, na expressão musical de Hermeto Pascoal, por exemplo, também entram em jogo os signos visuais, revelados pela postura, vestimentas, materiais sonoros e gestos. Assim, sob o ângulo do compositor e do intérprete, como criadores, pode-se considerar a produção como uma forma de representação emotiva, relacionada ao enfoque intencional, pois, na execução de uma composição ou em cada uma de suas performances, há uma intenção própria que sugere sentidos à composição e à sua interpretação. Todavia, a aproximação entre a representação expressiva e a intencional solicitam a contribuição do destinatário, instituindo-se um processo de



comunicação construtiva (HALL, 1997): na relevância dada às poéticas textuais e visuais, o destinatário busca elementos de sua dimensão material que imprimem significações a essas diferentes linguagens

Contudo, há o estranhamento gerado pelo novo, pela fusão, pela mistura. O modo de ver o mundo, as apreciações de ordem moral e valorativa, os diferentes comportamentos sociais e mesmo as posturas corporais são produto de uma herança cultural, ou seja, são o resultado da operacionalidade de determinada cultura (LARAIA, 2001, p. 68). Mas há um modo de ampliar o campo de visão e de auscultação para além do que os olhos e os ouvidos alcançam, do que está predeterminado social e culturalmente: a conscientização de que o hibridismo está presente na vida e em suas manifestações expressivas, intencionais e ou apelativas. Diante do contexto de experimentações e de novas sonoridades, Ferraz defende (2005) o hibridismo sonoro e declara:

De que música eu estarei falando? Existe uma música que quase ninguém conhece. Uma música quase proibida pelas rádios, televisão, salas de concerto, orquestras, grupos de música e até mesmo nas universidades e escolas de música. Que música é esta e o que faz com que seja tão temida assim? [...] esta música está em constante diálogo com todas as outras, e talvez o seu tema seja justamente deixar-se atravessar por todas as linhas que passam pelo que chamamos de canto, dança, drama sonoro etc. (FERRAZ, 2005, p. 15).

Como expressão de códigos que manifestam significados, os sons em geral e a música em particular representam objetos e situações do mundo vivido, ao mesmo tempo em que atuam sobre a realidade, conferindo-lhe sentidos. Além disso, as sonoridades, para além de seus códigos culturais partilhados, instituem uma relação afetiva com o sujeito que é única e que o conecta às lembranças de momentos vividos. Nesse sentido, as sonoridades



presentes em diferentes contextos sociais e as que emergem de vivências reverberam, de forma transversal, nas sociedades. Tanto sonoridades do cotidiano como músicas que ressoam por todos os lados penetram na escuta e no corpo do sujeito.

Portanto, há cruzamentos e misturas o tempo todo, e, embora tudo se encontre e ressoe no hoje, o indivíduo vive em perspectivas, ou seja, para ele, nem tudo se encontra no mesmo plano de importância. Existem variações de “profundidade” que são determinadas pelos contextos sociais, econômicos e políticos. Como no atual cenário os cruzamentos e misturas se perfazem de forma cada vez mais intensa, em consequência da globalização e do desenvolvimento de tecnologias, surge a impossibilidade de o sujeito absorver esse movimento excessivo, ainda que nele esteja mergulhado e imerso em uma bolha de estímulos que o atravessam.

Nos espaços de coexistências múltiplas, onde o som “materializa” a memória mais próxima do ouvido, o efêmero e o inconstante se mostram em uma paisagem de sons e vozes, que repercute exponencialmente na memória, em suas particularidades e especificidades. Objetos tímbricos e dinâmicos, assim postos, conduzem às vivências, convivências e conceitos em um ambiente propício a um processo pedagógico interdisciplinar. Possibilidades pedagógicas podem, assim, ser buscadas, em direção a um leque rico de interações pessoais e coletivas.

Eis a razão para expor o campo de coexistências sonoras em que os ouvintes estão imersos, pois ele é um convite para que interajam com o hibridismo de sonoridades e, por meio dele, desenvolvam sua criatividade e a aproximação com o outro ao se abrirem para uma escuta ativa e sensível. Nesse sentido, o hibridismo sonoro e musical favorece o reconhecimento



da realidade como múltipla e sugere que a aglutinação do diverso e variável pode contribuir para a concepção de uma sociedade mais harmônica.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, F.; BORÉM, F. **Variação Progressiva de Schoenberg em Hermeto Pascoal: análise e realização de duas *lead sheets* do *Calendário do Som***. Per Musi, Belo Horizonte, n. 28, 2013, p.70-95.

BENNETT, Roy. **Uma breve história da música**. Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar, 1986.

COSTA-LIMA NETO, L. (2009). **O Calendário do Som e a estética sociomusical inclusiva de Hermeto Pascoal: emboladas, polifonias e fusões paradoxais**. Revista USP, (82), 164-188. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.voi82p164-188>. Acesso em: 3 de abr. 2019.

FERRAZ, Silvio. **Livro das sonoridades** [notas dispersas sobre composição]. Rio de Janeiro: 7letras, 2005.

HALL, Stuart. The work of representation. In: _____. **Representation: cultural representations and signifying practices**. London/TheLondon/Thousand Oaks/New Delhi: Sage/The Open University, 1997. (Trad. Ricardo Uebel).

LARAIA, Roque. **Cultura, um conceito antropológico**. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 2001.

MENEZES, Flo. **A acústica musical em palavras e sons**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2003.



SCHAFFER, Raymond Murray. **A Afinação do mundo** – uma exploração pioneira pela história e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

TRIVINHO, E. **Glocal**: visibilidade mediática, imaginário Bunker e existência em tempo real. São Paulo: Annablume, 2010.

VASCONCELOS, José. **Acústica Musical e Organologia**. Porto Alegre: Movimento, 2002.

VILLAÇA, Edmiriam Módolo. **O Menino Sinhô, vida e música de Hermeto Pascoal para crianças**. Ilustrações de Rosinha Campos. Carta de Zélia Gaia. São Paulo: Ática, 2007.

WISNIK, J. M. S. Machado Maxixe: O caso Pestana. **Teresa (USP)**, USP/34 - São Paulo, n.4-5, 2003.

Data de recebimento: 11/05/2023

Data de aprovação: 31/08/2023