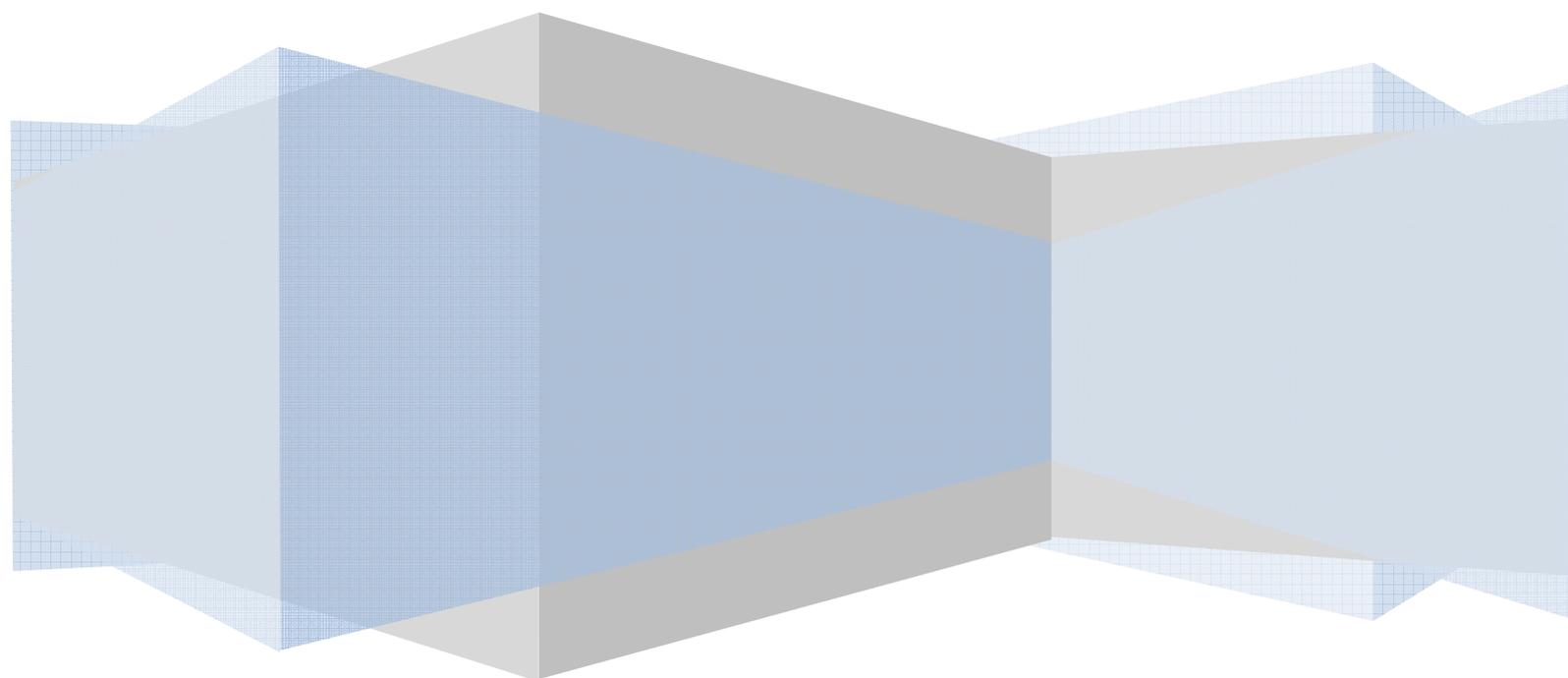




Universidade Federal de São Carlos
Centro de Educação e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Sociologia

A Sonoridade híbrida de Hermeto Pascoal e a indústria cultural

CAMILA PEREZ DA SILVA



A SONORIDADE HÍBRIDA DE HERMETO PASCOAL E A INDÚSTRIA CULTURAL

Camila Perez da Silva

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia da UFSCar, como parte dos requisitos para obtenção do título de mestre em Sociologia, sob a orientação da Prof^a Dr^a Tânia Pellegrini.

SÃO CARLOS

2009

**Ficha catalográfica elaborada pelo DePT da
Biblioteca Comunitária da UFSCar**

S586sh

Silva, Camila Perez da.

A sonoridade híbrida de Hermeto Pascoal e a indústria cultural / Camila Perez da Silva. -- São Carlos : UFSCar, 2009.

148 f.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal de São Carlos, 2009.

1. Indústria cultural. 2. Música. 3. Resistência cultural. 4. Pascoal, Hermeto, 1936-. I. Título.

CDD: 306.4 (20^a)



**Universidade Federal de São Carlos
Centro de Educação e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Sociologia**

Rodovia Washington Luís, Km 235 – Cx. Postal 676 13565-905 São Carlos - SP
Fone/Fax: (16) 3351.8673 www.ppgs.ufscar.br Endereço eletrônico: ppgs@ufscar.br

Camila Perez da Silva

Dissertação de Mestrado em Sociologia apresentada à Universidade Federal de São Carlos, no dia 30 de setembro de 2009 às 14h30, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Sociologia.

Aprovado em 30 de setembro de 2009

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dra. Tânia Pellegrini
Orientadora e Presidente

Prof. Dr. Antonio Alvaro Soares Zuin
Universidade Federal de São Carlos

Prof. Dr. José Adriano Fenerick
Universidade Estadual de Campinas

Para uso da CPG

Homologado na ____ª Reunião da CPG-
Sociologia, realizada em ____/____/____

Prof. Dra. Maria da Glória Bonelli
Coordenadora do PPGS

A meus pais.

“Assim me tornei louco. E encontrei tanto liberdade como segurança em minha loucura: a liberdade da solidão e a segurança de não ser compreendido, pois aquele desigual que nos compreende escraviza alguma coisa em nós”.

(Gibran Kahlil Gibran)



Agradecimentos

À Deus pela oportunidade de eu estar no mundo.

À minha família, sem a qual nada seria possível: meu sábio pai Primo, minha amada mãe Aparecida e queridas irmãs Karina, Danieli e Mariana, que me educam no amor e me ajudam a viabilizar meus projetos de vida.

À minha orientadora Tânia Pellegrini, pelos conhecimentos compartilhados e por todo respeito e paciência ao longo desse processo. A eficácia de suas palavras de conforto e incentivo oportunos reforçou meu reconhecimento não apenas em termos de sua inquestionável competência profissional, mas principalmente pela pessoa humana admirável.

Ao professor e amigo José Adriano Fenerick, que me acompanhou desde a “fecundação” desse projeto, me enveredando pelos labirintos da música brasileira, sempre com valiosas dicas. Sua presença em todas as etapas desse trabalho tornou-se imprescindível e fundamental.

Ao professor Antonio Álvaro Soares Zuin, por toda disponibilidade, delicadeza e apontamentos essenciais desde o exame de qualificação.

A todos os que me acompanharam ao longo dessa etapa, em especial, à Adriana, Daniela, José Luiz, Héllen, Juliana, Rosângela, Otávio e Viviane, pela fraterna solidariedade e apoio incondicional.

A vocês: “Tudo de bom sempre!”.



Resumo

A presente pesquisa aborda a sonoridade híbrida desenvolvida pelo músico brasileiro Hermeto Pascoal, com o intuito de entender as influências da racionalidade técnica difundida pela indústria cultural, assim como as possibilidades de resistência frente à lógica de padronização desse sistema. O desenvolvimento de um estilo próprio de composição e a adoção de estratégias específicas para a divulgação das criações de Hermeto auxilia na compreensão da dialética entre a autonomia do sujeito e a homogeneização estética da indústria cultural, e de como a própria tradição e riqueza artesanal da música brasileira, especialmente a instrumental popular, em alguns aspectos, não se oferece como um campo dócil à dominação econômica desse sistema.

Palavras-chave: *Indústria Cultural; Resistência; Música; Hermeto Pascoal.*



Abstract

This research addresses the sound hybrid developed by Brazilian musician Hermeto Pascoal, in order to understand the influence of technical rationality scattered by the culture industry, as well as the possibilities of resistance against the logic of standardization of the system. The development of a style of composition and the adoption of specific strategies for the dissemination of Hermeto's creations helps to understand the dialectic between the autonomy of the aesthetic subject and the homogenization of the culture industry, and how the very rich tradition and craft of Brazilian music, especially popular instrumental in some respects, it isn't offered as a docile field to economic domination of this system.

Keywords: *Culture Industry; Resistance; Music, Hermeto Pascoal*



Sumário

🎵	Introdução.....	01
🎵	Capítulo I: A alquimia e o experimentalismo de Hermeto Pascoal.....	06
	• Tudo é coisa musical: de Arapiraca para o mundo.....	06
	• “Por diferentes caminhos”: uma sonoridade estranha e irreconhecível.....	27
🎵	Capítulo II: Sobre a indústria cultural.....	40
	• Conceituação e implicações.....	40
	• A resistência frente à naturalização da lógica da dominação.....	54
🎵	Capítulo III: Fusão à brasileira: industrialização da cultura e música popular.....	62
	• O processo de difusão da indústria cultural no Brasil.....	62
	• Em meio às fronteiras da MPB e da MPIB.....	79
🎵	Capítulo IV: Caleidoscópio estético: um som universal.....	98
	• O hibridismo e a trança sonora do “mago dos sons”.....	98
	• Analisando a “miscelânea”.....	111
🎵	Considerações finais.....	129
🎵	Referências bibliográficas.....	134
🎵	Sites consultados.....	141
🎵	Referências discográficas.....	142
🎵	Anexos.....	143



Introdução

"A música não exprime nunca o fenômeno, mas unicamente a essência íntima de todo o fenômeno, numa palavra a própria vontade. Portanto não exprime uma alegria especial ou definida, certas tristezas, certa dor, o medo, os transportes, o prazer, a serenidade do espírito; exprime-lhes a essência abstrata e a geral, fora de qualquer motivo ou circunstância. E, todavia nessa quinta essência abstrata, sabemos compreendê-la perfeitamente."

(Arthur Schopenhauer)

A música, além de estimular a imaginação e a capacidade crítica, ajuda a criar novas formas de interpretação e compreensão do mundo: é uma manifestação artístico-cultural que se configura como uma importante fonte de pesquisa, através do qual tem sido possível realizar estudos significativos sobre o processo de formação e desenvolvimento cultural nas mais distintas sociedades (DIAS, 2000).

No entanto, ao eleger a música como elemento de análise num estudo social, o pesquisador deve estar ciente de que estará diante de uma tarefa inspiradora e complexa ao mesmo tempo: inspiradora, porque a música está relacionada com uma inigualável capacidade humana de exteriorizar emoções e idéias, e representa um poderoso mecanismo de conscientização social que, mais do que simplesmente expressar sentimentos e pensamentos, ajuda a revelar todo um conjunto de valores e modos de vida, transmitindo significados que jamais seriam compreendidos através de outro tipo de linguagem. Complexa, em virtude da difícil tarefa de compreender como o processo de industrialização da cultura proporcionou a submissão das criações artísticas a uma espécie de *ditadura da tecnologia*, de modo que, tanto a produção quanto a recepção musical passa a ser definida pela *indústria cultural*.

Mergulhar neste universo temático demanda, portanto, a compreensão de das influências da racionalidade técnica difundida por esse sistema tanto em relação ao processo de composição como na apreciação musical, a ponto de interferir e modificar o gosto musical dos ouvintes transformando-o em mero ato de *reconhecimento*.

Entretanto, faz-se necessário verificar como algumas criações musicais têm se apresentado como resistentes frente à lógica de padronização estética da *indústria cultural* e, ainda, como tal *resistência está* diretamente relacionada, à elaboração de uma nova sonoridade que muitas vezes se apresenta como irreconhecível.

A fim de discorrermos sobre tais questões, este trabalho propõe uma análise a respeito da sonoridade desenvolvida pelo músico brasileiro Hermeto Pascoal o qual, com procedimentos estéticos originais tem criado um *estilo* próprio de composição. A nova estética musical inaugurada por Hermeto, assim como as estratégias de divulgação das suas obras, representam um material bastante elucidativo em relação à tentativa de compreender a dialética entre a autonomia do sujeito e a racionalidade técnica da *indústria cultural*, além de possibilitar o entendimento a respeito das nuances que compõem o universo da música popular no Brasil, em especial a instrumental, em virtude de toda diversidade musical do país marcada por uma interdependência entre os mais variados *estilos* musicais.

O objetivo, portanto, é compreender as influências do processo de industrialização cultural num país como o Brasil, com uma enorme riqueza artesanal em relação ao universo da música instrumental popular, procurando entender em que medida a sonoridade híbrida desenvolvida por Hermeto Pascoal, 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.

No entanto, ao contrário da maioria dos estudos sociológicos acerca desta temática, nosso enfoque não será a análise das canções, correntemente valorizadas em virtude do conjunto “letra e música”, onde o texto é interpretado como o instrumento revelador dos fenômenos sociais investigados. A proposta deste trabalho elege como objeto de análise, a música popular instrumental brasileira, a qual não dispõe necessariamente de recurso textual. Tal recorte analítico decorre do fato de as criações de Hermeto pertencerem especificamente a este universo ainda pouco explorado em pesquisas de cunho sociológico no país.

Vale ressaltar que a intenção deste trabalho não é realizar um estudo musicológico propriamente dito, embora a consulta e a citação de algumas pesquisas nesta área representem um material de apoio salutar e imprescindível para sua efetivação.

O que se pretende, é fundamentalmente investigar, como as ações inovadoras de Hermeto Pascoal em relação ao curioso processo de criação e divulgação de suas músicas, comporta tanto um caráter contraventor quanto conservador e, por isso representa um importante instrumento de análise a respeito das possibilidades emancipatórias específicas dos sujeitos sociais, frente os mecanismos de padronização estética da *indústria cultural*.

Afinal, ainda que em muitos aspectos, os sujeitos contemporâneos sejam tidos apenas como a ancoragem do sistema vigente, entendemos que a proposta de inovação sonora de Hermeto Pascoal pode nos auxiliar na investigação de ações efetivas de *resistência* em meio ao controle social decorrente do processo de industrialização da cultura.

Para tanto, o texto que se segue encontra-se dividido em quatro capítulos centrais.

O primeiro capítulo fornecerá uma breve biografia de Hermeto Pascoal tendo como foco os fatores considerados essenciais em sua carreira que culminaram no desenvolvimento de uma sonoridade bastante peculiar. O objetivo é apresentar as condições que ao longo da trajetória artística deste músico possibilitaram o desenvolvimento de uma linguagem musical exclusiva e que por isso, tem causado certo *estranhamento* sonoro em seus ouvintes, ajudando a problematizar inclusive o fenômeno da “regressão da audição” apresentado por Adorno em sua análise sobre as influências da *indústria cultural* no campo musical.

O segundo capítulo consiste na contextualização sobre a *indústria cultural* e suas complexas implicações, apontando os fatos e as contribuições teóricas centrais que influenciaram Adorno e Horkheimer na elaboração deste conceito, tal como aparece em sua obra *Dialética do Esclarecimento*, salientando brevemente inclusive, a noção de *resistência* defendida por esses autores e sua relação com o processo de regulação e naturalização da lógica de dominação nas sociedades contemporâneas.

No terceiro capítulo, serão descritos os componentes mais relevantes que ajudaram a integrar a cultura musical no Brasil, sobretudo, a partir da difusão da industrialização da cultura no país, ressaltando a delicada relação entre a música popular brasileira e a lógica de padronização estética disseminada por esse sistema. O intuito é elencar os fatores centrais que envolvem esse processo e suas conseqüências em relação à própria riqueza artesanal da música instrumental popular brasileira, a qual não se apresenta como um campo dócil às imposições da *indústria cultural* e, por isso ajuda a questionar as fronteiras estéticas

tradicionalmente difundidas por esse sistema, como por exemplo, o erudito/popular; o brasileiro/estrangeiro e o tradicional/moderno.

No quarto capítulo, o que se pretende é verificar como a combinação entre elementos musicais tradicionais e experimentais da sonoridade híbrida de Hermeto contribui para a inauguração de um tipo de harmonização específica entre elementos musicais aparentemente opostos, viabilizando não apenas uma maior autonomia artística, mas inaugurando também uma nova concepção musical que não se enquadra em nenhum modelo disseminado atualmente: a música universal de Hermeto Pascoal.

Singelamente, portanto, o presente trabalho visa contribuir para a expansão do campo das discussões sobre *indústria cultural* no Brasil, tendo em vista a natureza complexa deste objeto e uma “hegemonia” que, num país com uma enorme riqueza cultural principalmente em termos musicais como o Brasil, não deve ser interpretada apenas como uma estrutura de repressão, mas como algo eminentemente dialético, que opera como “um processo que implica conflitos e contradições permanentes” em função dos “elementos simbólicos ou práticas de *resistência*” que podem se manifestar em seu interior (WILLIANS, 1992).

Parafraseando Marcos Napolitano (2002), trata-se do “desafio de analisar, a partir de uma sociologia da música, os diversos agentes e instituições sociais envolvidos com a normatização da experiência social da música numa dada sociedade” (p. 88).



Capítulo I

A alquimia e o experimentalismo de Hermeto Pascoal

Tudo é coisa musical: de Arapiraca para o mundo.

"Sou músico, e o músico é meio mágico também, só que sem truques, sem esconder nada. Quando pego um instrumento sinto que estou flutuando. Tem horas que nem sinto os pés no chão".

(Hermeto Pascoal)

Muitos já devem ter ouvido falar no músico brasileiro albino, de cabelos e barbas longos, roupas coloridas e joviais, com uma fisionomia que se aproxima muito dos personagens que representam magos e bruxos nos desenhos animados. É verdade que, talvez apenas essas características não bastem para revelar exatamente quem seria ele. Mas certamente, se mencionarmos que ele é capaz de tirar som de qualquer objeto e que compõe músicas extremamente complexas, que chegam a ser interpretadas como um “barulho” insuportavelmente irritante por muitos ouvintes e, “toca uma chaleira como ninguém”, muito provavelmente esta será a imagem que virá à mente:

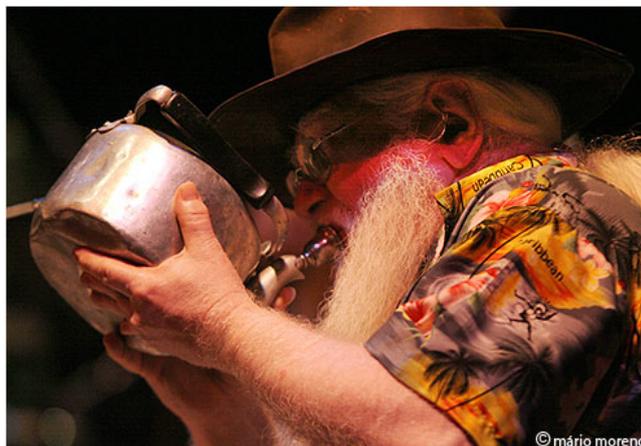


Imagem: Mário Moreno. Disponível em:

<http://flickr.com/photos/mariomoreno/2411168602/>. Acesso em 16/03/2009.

Afinal, foi justamente por conta dessa imagem “despojada” e caricata, que combina inovação e curiosidade e, por uma capacidade singular de transformar os mais variados objetos em verdadeiros instrumentos musicais tirando deles os sons mais intrigantes, que o arranjador e multi-instrumentista brasileiro Hermeto Pascoal ficou mundialmente conhecido.

O experimentalismo de Hermeto teve início em Olho d’Água onde nasceu em 22 de junho de 1936. Filho do sanfoneiro e dono de armazém Pascoal José da Costa, e de Vergelina Eulália de Oliveira (a dona Divina), Hermeto foi criado no município de Arapiraca, hoje Lagoa da Canoa, no estado de Alagoas e começou a tocar sanfona aos sete anos de idade, a exemplo de seu pai (PASCOAL, 2000).

Albino, ele não podia trabalhar exposto ao sol como os demais membros da família. Assim, enquanto aguardava o término do trabalho no campo por seus familiares, Hermeto encantado com os sons da natureza, passou a desenvolver solitariamente, uma ampla e específica sensibilidade musical, tendo como base toda a sonoridade à sua volta:

“Os sons da natureza o fascinaram desde pequeno. A partir de um cano de mamona de "gerimum" (abóbora), fazia um pífano¹ e ficava tocando para os passarinhos. Ao ir para a lagoa, passava horas tocando com a água [...] O que sobrava de material do seu avô ferreiro, ele pendurava num varal e ficava tirando sons” (Depoimento de Hermeto Pascoal. Disponível em: <http://www.hermetopascoal.com.br/index.asp>. Acesso em 04/03/2009).

As músicas de Hermeto sempre estiveram muito ligadas a uma idéia de “som puro”, que seria justamente esses sons feitos com “instrumentos” que a própria

¹ Instrumento de influência indígena feito de taboca - espécie de bambu - com sete orifícios: um para soprar e seis para dedilhar. Sua aparência se assemelha bastante a de uma flauta doce.

natureza oferece, como por exemplo, os cantos dos pássaros, o coaxar de sapos em um brejo, o correr das águas de um rio: tudo que emite algum tipo de som sempre foi interpretado por Hermeto como sendo verdadeiros instrumentos musicais, desde garrafas cheias de água até o próprio corpo humano.

Ainda menino, ele ouvia e atentamente acompanhava os movimentos de seu pai para tocar sanfona de 8 baixos. Até o dia em que ele mesmo tomou emprestado o instrumento e tirou suas primeiras notas. Mais tarde, foi presenteado com uma sanfona de 32 baixos e, em pouco tempo tornou-se um exímio tocador: com onze anos, Hermeto já se apresentava junto com o irmão José Neto, em bailes e festas de casamento (DANTAS, 1978).

Iniciou sua carreira profissionalmente nas emissoras de rádio do Recife, onde se mudou em 1950 e viveu até os vinte anos. Mais tarde mudou-se para o Rio de Janeiro onde além de tocar nas rádios, executava sua música em bailes noturnos. Nesse período dedicou-se solitariamente não apenas ao estudo da leitura musical, mas também ao aprendizado de vários instrumentos como piano, flauta e percussão (CABRAL, 2000):

“Graças à atividade em conjuntos de baile não teve dificuldade para encontrar trabalho no Rio de Janeiro, pois era capaz de tocar qualquer tipo de música. Integrou o conjunto de *Pernambuco do Pandeiro* tocando choro e fazendo o acompanhamento de cantores. Trabalhou na Rádio Mauá e participou de dois conjuntos musicais de prestígio: o do violinista Fafá Lemos [...] e o do flautista, saxofonista e maestro Copinha (Nicolino Cópia) [...] Naquela altura seus dotes como instrumentista já não se limitavam à sanfona, pois ainda adolescente dedicava-se também ao piano. Mas, em São Paulo, Hermeto tratou de ir além e de aprender a tocar flauta. Como sempre, sozinho (PASCOAL, 2000, p. 11).

Ao longo de sua carreira Hermeto participou de diversos e reconhecidos grupos musicais pelo Brasil. O primeiro grupo nasceu ainda no Recife por volta de

1950 e recebeu o nome de *O mundo Pegando Fogo*, formado por Hermeto, seu irmão José Neto e o paraibano Sivuca, quando os três ainda eram adolescentes e ficou popularmente conhecido como o “trio de albinos” ou “trio pegando fogo”.

Mais tarde, participou do grupo *Sambasa Trio*, na companhia dos músicos Cleber e Airto Moreira. E, em 1966 passou a integrar o inovador conjunto *Quarteto Novo*, ainda ao lado do já companheiro Airto Moreira, Theo de Barros e Heraldo Do Monte, do qual resultou um único disco, em 1967. Como integrante do *Quarteto Novo*, Hermeto ajudou a escrever a história da música popular no Brasil por meio da vitrine dos memoráveis festivais da canção. No II Festival de Música Popular, da Tv Record de São Paulo, Hermeto teve participação nas músicas *Disparada*, de Theo de Barros com letra de Geraldo Vandré e *A Banda*, de Chico Buarque de Holanda que ficaram empatadas em primeiro lugar. E foi devido ao importante diferencial instrumental do grupo, que o *Quarteto Novo* fora novamente convidado a participar do festival seguinte em 1967, acompanhando Edu Lobo com sua música *Ponteio*, dele e de José Carlos Capinam, que venceu um dos festivais que os especialistas apontam como sendo “o melhor, de todos os tempos” (CABRAL, 2000).

Hermeto também integrou o octeto *Brazilian Octopus* formado em São Paulo no início de 1968. E, em meados desse mesmo ano viajou para os EUA, a convite de Airto Moreira para tentar uma carreira no exterior, devido à crise e o impasse profissional que assolavam a categoria dos músicos no Brasil, tanto instrumentistas como compositores, sobretudo entre as décadas de 1960 e 1970.

Até este período, a carreira de Hermeto esteve marcada fundamentalmente por participações de caráter coadjuvante, muito embora, suas peculiaridades em termos de uma apurada habilidade técnica já começassem a chamar a atenção dos

profissionais neste campo. Mas foi especificamente a partir de 1973, que Hermeto começou a ser reconhecido por seu diferencial estilístico.

Apenas para ilustrar a passagem de Hermeto por grupos de expressiva repercussão tanto nacional, quanto internacional, selecionamos algumas capas de discos que marcaram sua trajetória artística durante o período citado, apontando em cada um deles as atuações de Hermeto, a fim de demonstrar sua rápida maturação artística:



Hermeto tocando sanfona

Capa do disco *Batucando no Morro*, de 1958 ².

Hermeto participa apenas tocando sanfona.

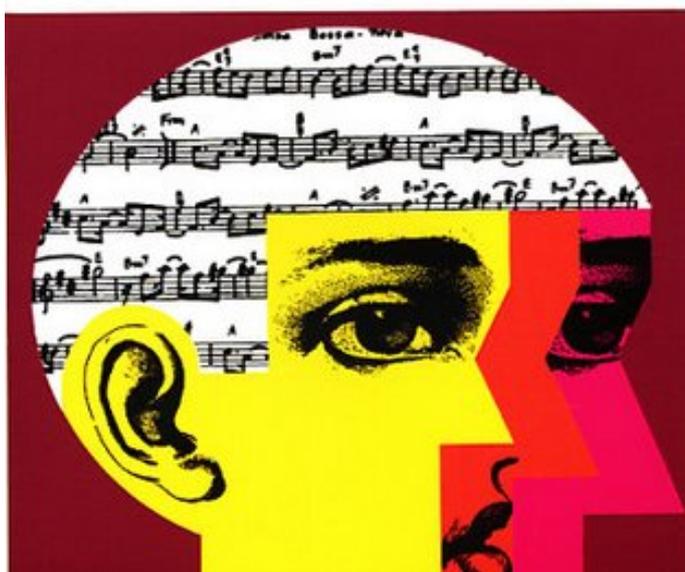
² As ilustrações dos LPs e CDs a seguir, estão disponíveis no site: www.hermetopascoal.com.br



Capa do disco *Conjunto som 4*, de 1964.

Hermeto atua como pianista, flautista e arranjador.

sambrasa trio/em som maior/



Capa do disco *Em Som Maior*, de 1965.

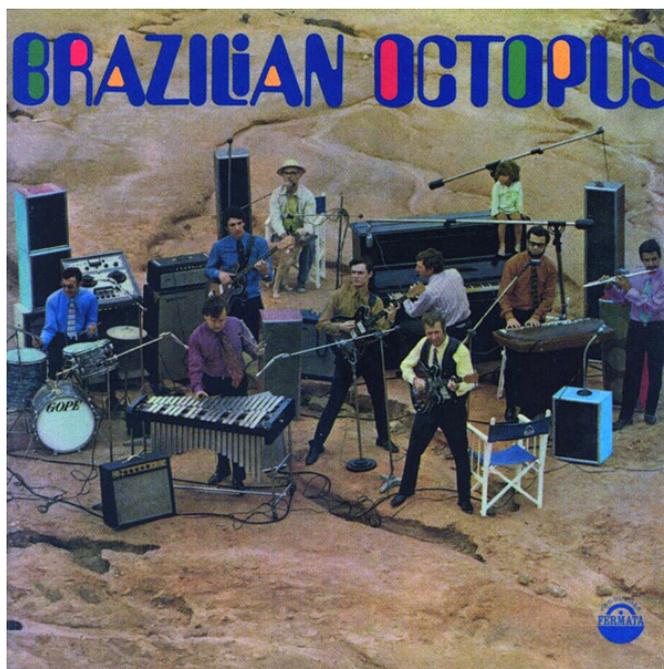
Hermeto além de tocar piano e flauta, também atua como arranjador e pela primeira vez como compositor com a canção intitulada "Coalhada".



Hermeto
tocando
piano

Capa do disco *Quarteto Novo*, de 1967.

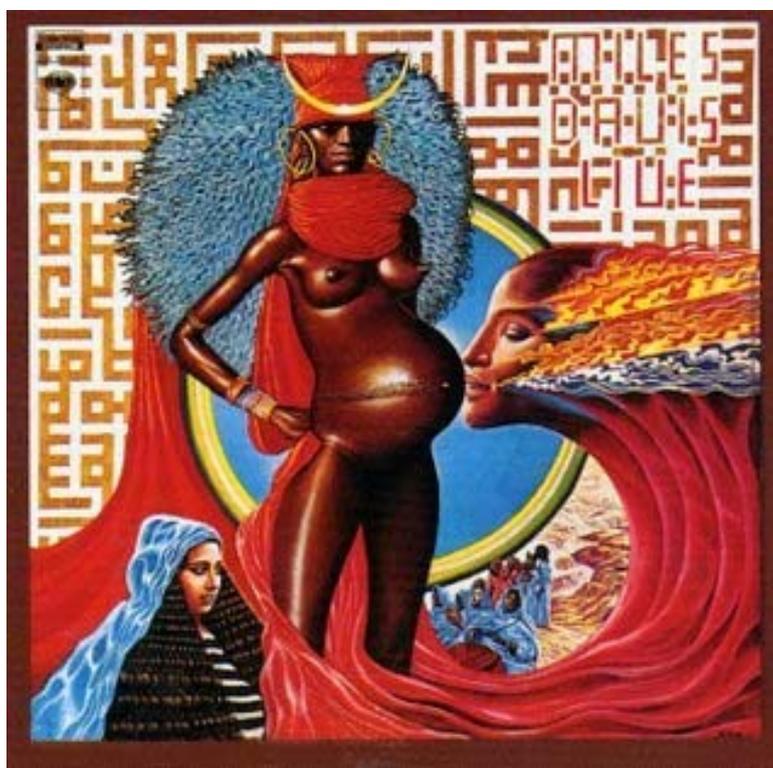
Neste disco, além de atuar como arranjador, pianista e flautista, Hermeto compõe duas músicas que serão um importante marco de sua carreira: “O Ovo” e “Canto Geral”.



Capa do disco *Brazilian Octopus*, de 1969.

Hermeto atua como flautista, arranjador e compositor das músicas “Chayê” e “Rhodosando”.

Em 1971, Hermeto apresentou-se para uma seleta platéia na cidade de Nova York, que incluía grandes nomes da música instrumental como Miles Davis, Wayne Shorter e o maestro Gil Evans, o qual o apontou como “o melhor arranjador do mundo” na ocasião (PASCOAL, 2000). Tal apresentação lhe rendeu um convite de Miles Davis para participar do álbum *Live Evil*, que traz duas composições suas: *Capelinha* (Little Church) e *Nem um Talvez*.



Capa do disco *Live Evil* de 1971.

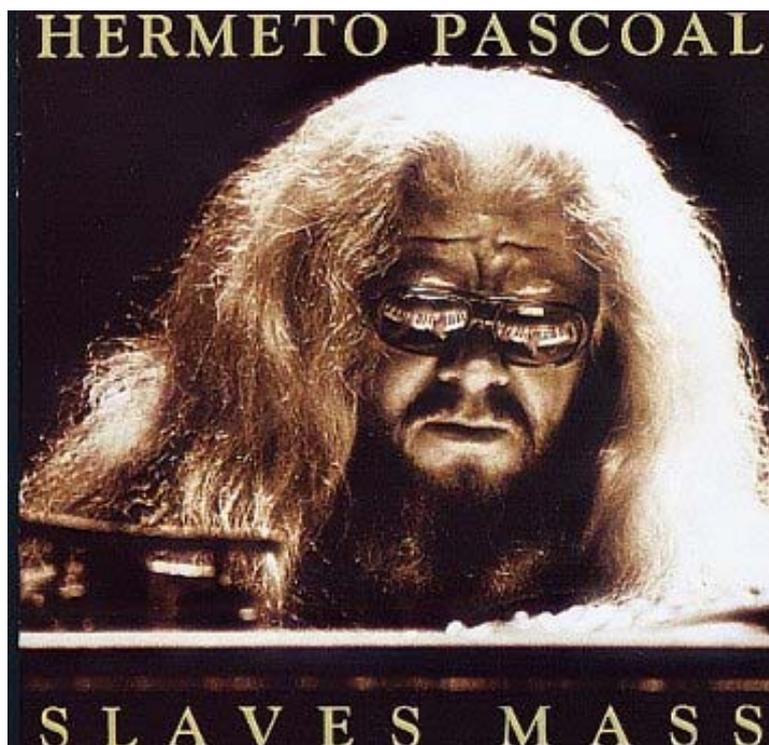
A aproximação com tais expoentes da música instrumental ajudaram a projetar o nome de Hermeto no cenário mundial abrindo caminho, em 1973 pela gravadora *Phonogram*, para lançar seu primeiro LP intitulado: *A música livre de Hermeto Paschoal*. Foi especificamente a partir desse disco, que ele começou a

aprimorar e a desenvolver de maneira mais efusiva, uma linha de ação bastante peculiar que irá marcar sua carreira até os dias atuais:



Capa do disco *A música livre de Hermeto Paschoal*, de 1973.

Por volta de 1976, Hermeto grava o LP intitulado *Slave Mass* (1977), em português *Missa dos Escravos*, que irá marcar definitivamente sua sonoridade.



Capa do disco *Slaves Mass* de 1977.

Todas as músicas e arranjos deste segundo disco gravado nos EUA são de autoria do alagoano. E foi a partir deste LP que Hermeto passou a utilizar sons de animais em suas composições. A estréia foi com dois porcos: “um duo de porcos ‘afinados’ e com registros vocais diferenciados; um animal grunhia agudo e outro grave” (NETO, 1999, p, 61).

Após esta experiência, o uso de recursos nada convencionais como o som de animais tornou-se definitivamente a assinatura estilística desse músico:

“[...] podemos mencionar o grunhido de porcos no LP *Slave Mass* (WEA 1977), latidos de cachorros e silvos de cigarra no LP *Hermeto Paschoal e Grupo* (Som da Gente, 1982), gritos de papagaio no LP *Lagoa da Canoa, município de Arapiraca* (Som da Gente, 1984), cacarejar de galos e galinhas no LP *Brasil Universo* (Som da Gente, 1985), zumbidos de abelhas e zurros de jumento no LP *Só não toca quem não quer* (Som da Gente, 1987), cantos de pássaros diversos no CD *Festa dos Deuses* (Polygram, 1993)” (NETO, 1999, p.06)

Tais procedimentos musicais originais e impulsos exclusivos de improvisação possibilitaram que Hermeto desenvolvesse um *estilo* próprio de composição, a tal ponto que sua música é entendida atualmente, como uma torrente de livres associações. E, embora o campo para a classificação dos gêneros musicais seja vasto, tem sido nítida a dificuldade para classificar suas obras dentro de um gênero musical específico (BAHIANA, 1979-1980). Como afirma o próprio músico: "Minha música não segue uma sonoridade, é tudo meio maluco, misturado. Acho que é por causa da minha cor. Todo albino tem a cor universal, passa por várias raças" (Hermeto Pascoal em entrevista para o jornal *O Estado de São Paulo*. Ed. Abril de 1998).

Ao longo de sua vida, Hermeto desenvolveu de maneira primorosa, a execução de inúmeros instrumentos convencionais, como o saxofone, a bateria, o piano, o teclado, a escaleta, a flauta, o violão, o contrabaixo, a sanfona; e de percussão, como o pandeiro, o triângulo, dentre muitos outros. Além disso, passou a adaptar e a transformar diversos objetos, tornando-os em verdadeiros instrumentos musicais como pratos, panelas, garrafas, latas, chocalhos, guizos, máquinas de costura, calotas de automóvel, copos de iogurte. Sempre com uma dose maciça de irreverência e a junção de harmonias complexas: "sons que ele mistura e harmoniza" (DANTAS, 1978, p. 72).

O curioso é que quando ele começou a ter contato com a música escrita nas partituras, tal notação lhe parecia um mistério insondável e inatingível. Decidido a decifrar este "mistério", Hermeto passou a acompanhar atentamente ensaios de outros músicos, ouvir a melodia e a observar a pauta musical. E auto - didaticamente ele passou a reconhecer as notas ali desenhadas, até dominar perfeitamente a teoria musical, ainda que nunca tenha estudado música formalmente.

Ao contrário da maioria das pessoas, Hermeto nunca procurou escola para aprender a leitura musical, fato que não ocorreu por conta de uma espécie de capricho de sua parte, mas porque sua deficiência visual acabava desestimulando seus professores.

Assim, se por um lado suas habilidades técnicas sejam “motivo natural de orgulho para o músico, por outro, isto lhe causa problemas junto às pessoas que não acreditam nele” (NETO, 1999, p. 212). Pois, como afirma o próprio Hermeto:

“Todo mundo me elogia como multi-instrumentista autodidata no mundo todo e eu vi que tinha gente que não tava acreditando nisso. Que eu poderia ter algum professor. Foi nessa época [com aproximadamente 40 anos de idade] que eu me senti órfão. Porque eu acho tão legal você dizer [...] se eu tivesse aprendido com algum professor ou escola, eu teria o maior prazer de falar e eu bem que tentei [...] Às vezes o pai é um bandido e o filho cresce e quer conhecer o pai. Pois mesmo que meu professor de música fosse um bandido eu queria conhecê-lo [...] Aí eu sempre dizia, que com meu nome aparecendo muito nos jornais, quem é que não gostaria de ser meu professor, chegar agora e me desmentir, de dizer que me ensinou alguma coisa?” (NETO, 1999, p. 211).

O autodidatismo de Hermeto encontra sua justificativa em grande parte, portanto, na sua “deficiência visual determinada pelo albinismo”, que ao impedia “desde a infância de estudar leitura musical, e ao mesmo tempo, o afastou dos professores e escolas”, praticamente o obrigando a “desenvolver uma concepção e linguagem próprias” (NETO, 1999, p.11).

Por esses motivos, Hermeto considera que o conhecimento sobre teoria musical não é tão fundamental como defendem muitos profissionais neste campo. Para ele, o desenvolvimento de uma percepção musical aguçada está muito mais relacionado à capacidade de abstração dos músicos frente aos métodos de aprendizagem disponíveis:

“Quando aprendi teoria, a minha cabeça já estava pronta. Conheço a teoria, mas tudo que faço é intuitivo. Não premedito. Aprendi teoria musical depois dos 40 anos. Hoje, escrevo para qualquer tipo de sinfônica, como a peça de uma hora de música para a Orquestra Sinfônica do Amazonas. O primeiro movimento da sinfonia eu abri com os violinos - que são como passarinhos - uma vez que será tocado às 6 horas da manhã, em um espaço aberto, junto à natureza. A sinfonia será um diálogo com a natureza, com os passarinhos e outros animais” (Hermeto Pascoal em entrevista ao *Jornal Gazeta Mercantil*. Ed. de 23/04/2008).

O ensino da música através dos métodos convencionais, para o alagoano, só faz limitar a capacidade inventiva e a abstração musical do artista. Por isso ele afirma ser:

“[...] o oposto de muitas escolas [...] Existem muitas pessoas que pensam que C, E, G, C, é natural, mas não é. Isto é apenas convencional [...] Para mim, se você faz: [canta] Bb, e, Ab, e Bb, isto é natural [...] O sistema atonal é a coisa mais natural que existe”³ (NETO, 1999, p.120).

Desta maneira Hermeto passou a desenvolver uma linguagem musical que trabalha com harmonias altamente dissonantes que, somadas a uma variedade de ritmos não convencionais, faz com que suas músicas resultem em *estilos* inéditos, principalmente em virtude de suas constantes improvisações atonais: é uma técnica aleatória em construção. As conseqüências de sua metodologia aleatória e liberdade estética ficam ainda mais visíveis quando verificamos alguns dos projetos musicais desenvolvidos ao longo de sua trajetória.

Em 1996, por exemplo, o músico teve a iniciativa de executar um projeto que para muitos profissionais da área soaria como demasiadamente ousado, mas que para ele não resultou de uma espécie de inquietação e de uma necessidade

³ A seqüência das notas emitidas por Hermeto é uma aproximação da chamada de um pássaro brasileiro conhecido como *uirapuru* (NETO, 2000, p.120). As notas C, E, G, C, representam respectivamente, as notas DO, MI, SOL e DO no sistema tonal.

constante de estar criando novos procedimentos estéticos. Tal projeto consistia na elaboração de um livro, a partir de composições diárias, intitulado *Calendário do Som*: Hermeto compôs uma música por dia, durante um ano, ininterruptamente, começando em 23 de junho de 1996 e terminando em 22 de junho de 1997.

Em cada uma das 366 partituras (considerando o ano bissexto) ele esboçou alguns desenhos que chegam a se confundir com as notas musicais transformando desta forma suas anotações, em algo mais do que simples partituras: “são ilustrações que misturam o naíf, o surreal, o abstrato e notações musicais” (PASCOAL, 2000, p. 09) e devem ser analisadas de modo mais *denso*, como por exemplo, a figura de um pássaro metamorfoseado quase sempre presentes nas laterais dessas partituras como pode ser visto nas partituras que constam no capítulo IV desta pesquisa:

“A insistência com que a imagem aparece do começo ao fim da publicação demonstra claramente uma intenção por parte do alagoano. Os pássaros foram o primeiro público de Hermeto Pascoal, quando o músico ainda vivia em Lagoa da Canoa tocando nos forrós e bailes de casamento com o conjunto de seu irmão José Neto. Lá, o garoto albino punha seu chapéu de baeta para se proteger do sol enquanto solava as flautas de galho de mamona e de talo de abóbora atraindo as aves para com elas tocar em duo, sob as árvores” (NETO, 2008-2009, p. 30).

Mais do que isso, os pássaros representam, segundo o músico, a tentativa da natureza para adentrar nos domínios da cultura e da civilização que a excluem (NETO, 2008-2009).

Em virtude de toda essa riqueza estética, Hermeto utilizou uma dessas partituras para ilustrar a capa do CD e do DVD *Chimarrão com Rapadura* de 2006 como vemos a seguir:



Pássaro metamorfoseado

Capa do CD “Chimarrão com rapadura” de 2006

Em decorrência de sua capacidade inventiva, Hermeto está constantemente criando novos instrumentos, como, por exemplo, o cavalino ou cavaquilino que é uma mistura de cavaquinho com violino, com cinco cordas, umas de violino outras de cavaquinho, para ser tocado com arco. Para tocá-lo, o músico poderá optar entre apoiá-lo igual ao um violino, no queixo, ou na barriga. O importante é que não há regras estabelecidas para tanto. O fundamental, segundo ele, é tomá-lo como um instrumento através do qual seja possível exercer efetivamente a autonomia.

Atualmente, Hermeto Pascoal é conhecido no meio musical como “bruxo” ou “mago” dos sons: o “campeão”, e é considerado pelos críticos como um dos maiores gênios em atividade na música mundial.

Sua fama se deve fundamentalmente à sua capacidade de extrair música de qualquer coisa, inclusive da fala das pessoas, que segundo ele é apenas o reflexo

do “som da aura”: uma tradução musical da energia existente no som de cada pessoa, onde os instrumentos imitam a melodia da fala (MACHADO, 2004).

Essa idéia pode ser constatada na trilha do documentário *A Pessoa é Para o que Nasce*, de Roberto Berliner lançado em 2003. Neste documentário, Hermeto põe em relevo a fala de três irmãs cantadoras cegas que ganham a vida pedindo esmolas nas feiras populares do nordeste brasileiro. Sua interpretação e sensibilidade auditiva fornecem um comentário instrumental quase que simultâneo a partir da anunciação das histórias de cada uma delas.

Mas, embora esta concepção de “som da aura” venha a ser detalhada no último capítulo desta pesquisa, é relevante neste momento ressaltar que para Hermeto, há uma musicalidade natural em tudo, e por esse motivo, ele consegue transcrever as notas de qualquer “barulho” ou som, a partir de uma expressiva habilidade técnica e principalmente, em termos de uma sensibilidade auditiva apurada:

“[...] a cada dia, a cada hora eu crio uma coisa, um instrumento. Olha, eu toquei no show até com o pano da mesa. Me deu na cabeça um negócio... e eu me arrisco mesmo. Se não sair som, digo: "Não saiu nada". Mas nunca acontece. Com o pano da mesa, eu cheguei no microfone e fiz um som danado.... Sempre tem novidade [...] têm várias outras coisas que vêm e outras que virão (Hermeto Pascoal em entrevista à Evanize Sydow. Disponível em <http://www.paginadamusica.com.br/edanteriores/julho02/hermetopascoal.htm>. Acesso em 18/07/2009).

A música *Chá de Panela* composta por Guinga e Aldir Blanc retrata bem essa polifonia de sons e o experimentalismo de Hermeto Pascoal:

*Hermeto foi na cozinha pra pegar o instrumental:
do facão à colherinha tudo é coisa musical.
Trouxe concha e escumadeira, ralador, colher de pau,
barril, turrina, e peneira - tudo é coisa musical.*

*Me convidou pra uma pinga, meu não pesou com dó,
piscou um olho só, disse que eu tiro a seringa,
que 'home' que não bebe e nega mocotó,
acaba quenga em vez de guinga, se veste de filó
afrouxa o fiofó e o ferrão já nem respira:
encolhe feito um nó e vai ficar 'menó'...
Assoprou numa chaleira, bateu nema bacia.
Jesus , Ave Maria, era uma sinfonia!
Secador e geladeira entraram no compasso,
dançou a farinheira, saleiro no pedaço e tudo era coisa musical,
funil mandando: ôi! fogão gritando: uau!
Fez um chocalho de arroz e outro de feijão
No talo do mamão cortou a fruta que já vi tocá mais doce,
irmão, direto ao coração.
Assoprou numa chaleira, bateu numa bacia...
Nesse chá de panela que eu senti a vocação:
vi que música é tudo que avoa e rasga o chão.
Foi Hermeto Paschoal que magistral me deu o dom de entender que
o lixo ao avião em tudo há tom
E que até pinico da bom som se a criação é mais
se o músico for bom.*

(Faixa 5 do CD *Suíte Leopoldina*, lançado em 1999)

Inserido no circuito dos chamados produtores independentes⁴, Hermeto Pascoal, além de compor todas as músicas de seus CDs, produziu também a capa de alguns de seus discos, com desenhos altamente abstratos e complexos, considerados verdadeiras obras de arte (PASCOAL, 2000):

⁴ De um modo geral, o circuito de produções independentes na música, está associado às condições de produção e à possibilidade de músicos e grupos gravarem seus discos sem passarem pelas estruturas das grandes gravadoras. É certo que desde o início da consolidação da indústria fonográfica no Brasil, no começo do século passado, sempre houve quem produzisse discos desta forma, mas foi no final dos anos 70, que esta produção passou a ser identificada no conjunto do mercado fonográfico como um dos pólos que formam o cenário da produção musical no país. Do outro lado, estão as grandes gravadoras transnacionais (TOLEDO, 2005).



Capa do disco Cérebro Magnético, 1980. Todas as músicas, arranjos e o desenho da capa são do Hermeto, que toca: flautas, escaleta, percussão, voz, saxes, piano, harmônio, violão, cavaquinho, assovio, bateria, berrante, pedal de órgão.

Capa do CD Mundo Verde Esperança, 2003. Neste CD Hermeto atua como compositor, arranjador, diretor musical, ilustrador da capa, além de tocar teclados, escaleta, flauta- baixo, flugel, viola caipira, cavaquinho, voz, balas, berrantes e gritos.



Mas, em virtude do descaso e das imposições estéticas do mercado fonográfico em relação às suas músicas, ultimamente Hermeto tem se recusado a entrar em estúdios para gravar - quer pelas grandes gravadoras, quer pelo circuito independente. E, burlando algumas imposições e delimitações da *indústria cultural*, ele tem solicitado que seus ouvintes levem gravadores aos seus shows, e que divulguem o conteúdo dessas gravações por meio da pirataria e da internet:

"Quem quiser piratear os meus discos, pode ficar à vontade. Pirateiem os meus discos... Sabe o que Deus falou? 'Crescei e multiplicai-vos' [...] Devemos crescer na maneira de ser e multiplicar o que tem de bom. Sem barreiras [...] Se eu fosse cientista e descobrisse a cura do câncer, eu sairia gritando na rua para os meus colegas médicos para curarmos o mundo logo. Mas as pessoas gostam de guardar os segredos e carregá-los para tirar proveito daquilo" (Hermeto Pascoal em entrevista à *Agência Carta Maior*. Ed. de 25/01/2006).

O quadro a seguir, é uma releitura do cronograma apresentado do trabalho de Luiz Costa Neto (1999) o qual revela como se deu a maturação e o desenvolvimento da sonoridade de Hermeto Pascoal ao longo de sua trajetória artística. Seu objetivo é destacar as mudanças mais relevantes em termos da evolução estética e do experimentalismo sonoro de Hermeto ao longo de sua carreira:

	Sons Harmônicos (o musical)	Sons Inarmônicos (o sonoro)	Locais de apresentações e características de aprendizado
<p>Dos 7 aos 14 anos (1936-1950)</p> <p>Concepção e primeiros elementos de linguagem</p>	<p><u>Instrumentos:</u> flautas, sanfona de 8 baixos e pandeiro.</p> <p><u>Estilos musicais:</u> baião, embolada, repente, maculelê, música indígena.</p>	<p>Sons de animais, da natureza e de ferros percutidos.</p>	<p>Forrós e festas de casamento pelos arredores de Recife e Alagoas.</p> <p>Aprendeu a “tocar de ouvido” sozinho.</p>
<p>Dos 14 aos 31 anos (1950-1967)</p> <p>Aquisição e desenvolvimento da linguagem</p>	<p><u>Instrumentos:</u> os anteriores e mais sanfona de 32 e 80 baixos, piano, flauta, sax, percussão, bateria e etc.</p> <p><u>Estilos musicais:</u> Frevo, música clássica, choro, seresta, jazz, samba, bossa-nova, swing, música cigana, etc.</p>	<p>Sons cotidianos e urbanos</p>	<p>Apresentava-se com grupos regionais, orquestras de rádio, trios e quartetos de jazz de Recife, Caruaru, Rio de Janeiro e São Paulo.</p> <p>Iniciação da leitura musical (partitura).</p>
<p>Dos 31 aos 35 anos (1967-1971)</p> <p>A escola de arranjo e desenvolvimento da escrita musical</p>	<p><u>Instrumentos:</u> anteriores e mais trompete e violão.</p> <p><u>Estilos musicais:</u> os anteriores.</p>	<p>A soma das duas concepções anteriores: sons urbanos e da natureza.</p>	<p>Participa dos festivais da canção.</p> <p>Desenvolve a escrita musical nos festivais da canção atuando como intérprete e arranjador.</p>
<p>Dos 35 aos 45 anos (1971-1981)</p> <p>Início da carreira solo.</p>	<p><u>Instrumentos:</u> os anteriores.</p> <p><u>Estilos musicais:</u> os anteriores e mais o <i>fusion</i>, além de um breve contato com a música de Stravinsky.</p>	<p>Recupera aspectos sonoros relacionados à concepção; sonoridade dos animais dos ferros percutidos. Pela primeira vez utiliza sons de animais em suas músicas.</p>	<p>Atua como arranjador e grava seu primeiro disco solo.</p>
<p>Dos 45 aos 57 anos (1981-1993)</p> <p>Maturidade e assinatura estética</p>	<p><u>Instrumentos:</u> os anteriores.</p> <p><u>Estilos musicais:</u> uma sobreposição do universo sonoro-cultural da infância a estilos e informações de fases posteriores.</p>	<p>Recupera todos os aspectos da concepção, inclusive a “música da aura”.</p>	<p>Atua como arranjador, intérprete e composições para orquestras.</p>

Mediante tais pressupostos, verificamos que a sonoridade inaugurada por Hermeto Pascoal, assim como as contraventoras estratégias de ação adotadas para a difusão de suas obras representam instrumentos bastante elucidativos que nos permitem discorrer não apenas sobre as implicações da *indústria cultural*, como principalmente, sobre as possibilidades de emancipação dos indivíduos, mesmo quando estão sob as delimitações de processos de regulação social.

Neste sentido, é fundamental entender quais aspectos desse sistema a sonoridade de Hermeto Pascoal efetivamente ajuda a problematizar? Ou ainda, que tipo de ações praticadas por ele tem permitido sua sobrevivência pelo interior desse sistema, sem ser cooptado pelo mesmo? E mais, em que sentido as inovações estéticas deste músico ajudam a revelar o caráter dialético da hegemonia da *indústria cultural*?

A partir deste ponto procuraremos discorrer sobre tais indagações visando inclusive apontar as possibilidades emancipatórias da sonoridade desenvolvida por esse músico mediante os métodos estabelecidos pela indústria do entretenimento.



“Por diferentes caminhos”⁵: uma sonoridade estranha e irreconhecível.

“Seu Pascoal, o seu filho, o Hermeto, o “senhor de Pascoal”, eu não sei. O “senhor” é doido. Ele faz umas coisas, ele está tocando uma música tão bonita, de repente ele faz uns negócios lá que a gente não entende Seu Pascoal!”

(Crônicas musicadas de Marcelo Aith)

As proposições anteriores revelam que a trajetória artística de Hermeto Pascoal oscila entre dois pólos distintos: a tentativa de preservar certa liberdade e autonomia estética, e seu pertencimento a essa indústria da cultura, uma vez que é por meio desta que ele faz a divulgação de seu trabalho e garante sua sustentabilidade econômica.

Esse caráter dialético em relação às estratégias de ação adotadas por Hermeto está presente em algumas de suas composições, as quais apresentam uma espécie de fuga da “lógica tonal”, e que por isso, têm causado um “estranhamento” sonoro em seus ouvintes, a ponto de serem classificadas como algo irreconhecível e em alguns momentos inclusive, insuportável:

*“É curioso como estruturando seu trabalho musical a partir de ritmos brasileiros tradicionais como o baião, o frevo e o choro, jamais abrindo mão do recurso da improvisação, Hermeto chega em vários momentos a resultados bem próximos do *free jazz* – quando rompe o andamento regular e ingressa na atonalidade” (CALADO, 1990, p. 249).*

O uso da atonalidade em sua músicas tem sido responsável por provocar em seus ouvintes uma espécie de estranhamento sonoro, o qual tem o ajudado a

⁵ Do CD: “Hermeto solo: por diferentes caminhos” lançado em 1988, pela gravadora independente *Som da Gente*.

difundir um novo estilo, um estilo próprio de composição que não se encaixa em nenhum enquadramento estético difundido pela indústria da música. Na verdade,

“O caótico nela, que assusta a maioria das pessoas, é condicionado pelo fato de que a harmonia preestabelecida do universal com o particular se rompeu. O ouvido receptor, sintonizado nessa harmonia, sente-se exigido demais quando precisa acompanhar por si os processos específicos das composições individuais” (COHN, 1986, p. 155).

Assim, ao combinar signos e códigos musicais distintos, Hermeto também está problematizando o fenômeno da sua interpretação, uma vez que suas inovações se configuram verdadeiramente como uma válvula de escape, ou como uma *brecha* em relação ao processo de *standardização da música*: processo de padronização conferido à música, que consiste em igualar sua estrutura a todas as outras estruturas musicais já existentes no mercado.

Afinal, uma vez que a *standardização* gera igualmente “reações *standardizadas*”, a própria audição também acaba manipulada e padronizada. Por esse motivo, alguns ouvintes apresentam uma expressiva dificuldade para apreciar essas músicas compostas por Hermeto, a ponto de classificá-las como algo intrigantemente inovador e irritante, posto que estão acostumados, à escuta musical de uma estrutura tonal tradicional e demasiadamente difundida pela *indústria cultural*.

O cerne para a explicação a respeito desta dificuldade de entender e/ou apreciar a música divergente de Hermeto está justamente, “na capacidade de *resistência* resultante da tonalidade” no conjunto de suas produções (COHN, 1986, p.152). A atitude de extrair do universo sonoro cotidiano materiais inovadores, leva-o ao desenvolvimento de uma concepção musical irreconhecível e é essa falta de

reconhecimento que vai interferir e questionar a escuta e a apreciação musical de seus ouvintes.

Essa idéia de *reconhecimento* é apresentada por Theodor W. Adorno em sua obra *O fetichismo na música e a regressão da audição* (1980). Segundo este autor, com a *indústria cultural*, as produções musicais passam a se enquadrar em modelos previamente estabelecidos. Esse enquadramento tem como objetivo, fundamentalmente, tornar familiar a escuta da música, principalmente seu refrão. Esta familiaridade ou repetição de uma mesma estrutura musical provoca no ouvinte a sensação de *reconhecimento*, que tem resultado num perigoso processo de inversão da apreciação musical denominado por Adorno como “regressão da audição”:

“A audição regressiva relaciona-se manifestamente com a produção, através do mecanismo de difusão, o que acontece precisamente mediante a propaganda. A audição regressiva ocorre [...] no próprio momento em que, ante o poderio da mercadoria anunciada, já não resta à consciência do comprador e do ouvinte outra alternativa senão capitular e comprar a paz de espírito [...] Na audição regressiva o anúncio publicitário assume caráter de coação” (ADORNO, 1980-A, p. 181).

Por esse motivo, o *reconhecimento* - principal responsável pela “regressão da audição” na sociedade contemporânea - representa a descrição mais fiel de um estado de reificação geral: “a incapacidade de ouvir o inaudito com seus próprios ouvidos” e de poder tocar com suas próprias mãos o intocado. É a nova forma de “surdez” das massas (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 54).

Portanto, ao obedecer aos modernos métodos industriais de produção, deixa de haver na música de massa qualquer inovação quanto ao aspecto musical propriamente dito, tendo como resultado, a “regressão da audição”, entendida como

a incapacidade do grande público para avaliar a qualidade do que é oferecido pelos monopólios culturais. As conseqüências desse processo são absolutamente nefastas, tanto para a percepção sonora das pessoas, como para a própria criação musical. Afinal:

“[...] o ruído da repetição musical, funcionando à maneira de um código genético da reprodução social, é silenciador do ruído enquanto dissonância, e tende a cavar um vazio de sentido onde o ouvido não mais escuta, apenas adere ao aliciamento automático de um ‘gosto’ especializado” (BOSI, 2003, p.116).

Neste sentido, Adorno (1989) irá afirmar que esse “novo” implica em uma posição coerente (política, ideológica, estética e técnica) de oposição ao passado: uma oposição a uma sociedade de estruturas já estabelecidas e confirmadas através de múltiplos símbolos políticos, sociais e culturais, que tende a se conservar e a se repetir ao longo do tempo. Portanto, a legitimidade desta “novidade” estaria numa oposição direta em relação às técnicas já reconhecidas e às expressões demasiadamente utilizadas e saturada pela repetição difundida pela *indústria cultural*, de modo que a experiência a que tende espontaneamente esse tipo de música deve ser justamente “a experiência do esquecimento absoluto” (ADORNO, 1989, p.107).

Tal experiência está freqüentemente presente em algumas composições de Hermeto, devido não apenas à sua inovação em termos estéticos, mas, sobretudo, porque algumas dessas músicas são marcadas por uma ampla polifonia de sons, com ritmos, harmonias e melodias altamente híbridas, que exige que o ouvinte desenvolva um novo tipo de sensibilidade auditiva, compondo “em conjunto espontaneamente, seu movimento interno” e incitando-o, “à práxis em lugar de mera contemplação”; indo contra a expectativa de que “a música deve apresentar-se ao

ouvinte acomodado como uma seqüência de estímulos sensoriais agradáveis” (ADORNO, 1998, p.146).

Por essas razões, parte do público que aprecia e compreende o recado musical de Hermeto pertence a um grupo de apreciadores bastante específico: são, na sua maioria, estudantes de música e especialistas pertencentes às universidades e conservatórios; um público, que clama por uma sonoridade mais “intelectualizada”, sofisticada e menos padronizada e que sabe reconhecer na própria estrutura musical, as inúmeras possibilidades inventivas em termos técnicos e principalmente, todo o estímulo inovador de suas produções.

Mas é fundamental ressaltar que isso não significa que a “grande massa” também não o aprecie. Muito pelo contrário: Hermeto soube cativar um número expressivo de fãs não apenas através de suas inovações em termos estéticos, mas principalmente, devido à *performance* apresentada em seus *shows*. Pois o que atrai a grande massa é justamente a postura intrigante de Hermeto no palco e a sua capacidade de utilizar todo tipo de objeto como se fossem verdadeiros instrumentos musicais.

Assim, ainda que em muitos aspectos, a harmonização de sons tão díspares proporcionada por Hermeto seja interpretada como algo estranho e incompreensível (verdadeiros “barulhos”), o que realmente chama a atenção é o *show* em si, dado que o público não consegue estabelecer, por conta da “regressão da audição” denunciada por Adorno, muita conexão de sentido em relação à sofisticada estrutura musical desenvolvida por Hermeto.

Longe de representar um fator que possa diminuir o prestígio deste músico, sua *performance* passa a ser interpretada como uma maneira de atingir todo tipo de público.

Ocorre que tal atitude o aproxima de uma das funções mais perversas da *indústria cultural*: prever para todos algo que lhe proporcione algum tipo de *reconhecimento*. Neste caso, para a “grande massa”, estão previstas as “bizarrices” e os atrevimentos performáticos de Hermeto em suas apresentações.

Por esse motivo, a *performance* passa a ser interpretada como um elemento revelador, uma vez que ela permite analisar como Hermeto estabelece uma conexão de sentido entre seus diversos ouvintes: todos os movimentos durante a execução das suas músicas devem ser interpretados, portanto, como sendo realmente parte da sua obra, dando ainda mais autenticidade às suas produções e permitindo uma interação ativa entre sua música e seu público: o “ato performático” configura-se como um processo social fundamental para a realização da obra musical (NAPOLITANO, 2002):

“A performance é um momento privilegiado para se estudar a música justamente porque é nesse momento que se vêem elementos mutáveis e elementos recorrentes nos repertórios. Ou seja, os elementos que se transformam e aqueles que permanecem têm na performance seu ‘lugar’ privilegiado [...] gerando uma comunicação cultural” (CIRINO, 2009, p. 115).

Por esse motivo, Hermeto afirma que suas apresentações nunca são idênticas, porque no palco ele gosta de dividir a criação também com o público, que se sente dentro de seus arranjos: “No meu trabalho de palco também existe teatro, interpretação”, afirma.

“Estava lá o piano, o pior piano que existe no mundo estava lá para eu tocar. Sabe o que eu fiz? Em respeito ao público, eu entrei no piano, fiquei dentro do piano, deitei dentro dele, coloquei os pés para fora no teclado e toquei com os pés em protesto, mas um protesto que não deixou o show cair. O público levantou para aplaudir. Aí, eu fiz um show tocando com os pés no piano, batendo

no piano, fazendo do piano uma bateria. Fazendo do piano aquele ritmo lindo que eles tocam na rua” (Hermeto Pascoal em entrevista concedida à Evanize Sydow. Disponível em <http://www.paginadamusica.com.br/edanteriores/julho02/hermetopascoal.htm>. Acesso em 18/07/2009).

No universo da música instrumental, a *performance* é um elemento fundamental posto que, através dela, o músico consegue estabelecer uma relação ainda mais próxima com seu instrumento, o que lhe permitirá não apenas a reconstrução ou recombinação dos elementos musicais, mas principalmente, a criação de uma nova versão que não apenas modifica a versão original, mas que possibilita ao músico imprimir sua personalidade e originalidade, buscando uma relação muito próxima com seu instrumento, a ponto de “ambos tornarem-se uma coisa só” (CIRINO, 2009, p. 16).

A *performance* de Hermeto deve ser entendida como um *happening*⁶ de fato, uma vez que em determinadas apresentações, suas surpresas extramusciais apresentadas de forma espontânea ou não a partir de uma instrumentação nada convencional, acaba criando uma estreita relação com sua platéia, seja ela composta de músicos profissionais ou de leigos em geral:

“[...] foi durante sua exibição no 1º Festival Internacional de Jazz de São Paulo, em 1978, que o ‘bruxo’ afirmou definitivamente uma espécie de condição de *happening* para seus espetáculos. Durante um de seus improvisos no teclado elétrico, este não respondeu a seu comando. Depois de algumas tentativas, não teve qualquer receio em jogá-lo no chão, ao que a platéia entrou em êxtase. Desde então, as surpresas se sucediam” (CALADO, 1990, p. 250).

Desta forma, a *performance* representa um elemento ambíguo de ação, dado que, ao mesmo tempo em que permite uma autenticidade maior por parte do

6

músico estreitando sua ligação com o instrumento e proporcionando mais liberdade em termos da própria criação estética, é também um mecanismo de cooptação da indústria da cultura, uma vez que ela funciona como um elemento aglutinador entre o público e o músico, aumentando assim a rede de apreciadores e consumidores abarcando uma variedade de público ainda maior: os que apreciam mais a *performance* do que a música propriamente dita. E no caso do Hermeto, este tipo de público representa uma parcela bastante significativa:

“Eu penso em tocar, vou pensando até chegar no palco; quando chega no palco, a cabeça vira e eu mudo tudo. É difícil dizer, mas tem umas músicas que eu toco, por exemplo, *Boiada*, que é uma música do meu disco e já está ficando bastante conhecida, tem *Bebê*, que também é uma música que as pessoas me pedem muito para tocar. Um show é completamente diferente do outro” (Hermeto Pascoal em entrevista concedida à Evanize Sydow. Disponível em: <http://www.paginadamusica.com.br/edanteriores/julho02/hermetopascoal.htm>. Acesso em 18/07/2009).

Inclusive, em decorrência de posturas exacerbadas durante a execução de suas músicas e que já se tornaram uma das marcas registradas de suas exibições, Hermeto recebeu o apelido de “albino crazy”, gentilmente concedido por Miles Davis quando de sua estada nos EUA:

“Logo que entrou no palco e sentou-se ao piano, pediu ao operador de som que tocasse mais uma vez a campainha que indica o início do espetáculo: ‘Agora fica segurando o botão, por favor’. Pronto, rapidamente o irritante zumbido se tornou um baixo pedal sobre o qual Hermeto saiu improvisando [...] Em seguida levantou-se e foi à direção da mesa cheia de instrumentos e apetrechos: ‘Agora vamos brincar’, convidou o bruxo. E foi uma festa de brinquedinhos de borracha que apitam, chaleira, copo d’água, bomba de encher bola de festa, embalagem de xarope” (Hermeto Pascoal em entrevista concedida à Nana Vaz de Castro em 20/11/2000. Disponível em: <http://cliquemusic.uol.com.br/br/Acontecendo/Acontecendo.asp?NumeroMateria=1149>. Acesso em 21/01/2009).

As diferentes reações frente ao experimentalismo de Hermeto ficam evidentes quando analisamos os depoimentos de alguns de seus ouvintes, entre eles especialistas e amadores: as reações são as mais diversas possíveis:

“Entrei numa loja de discos e como sempre fui procurar coisas novas [...] experimentalismos e afins [...] Nisso encontrei um disco estranho. [O vendedor alertou que] este disco faz mais de um ano que está aqui e ninguém quer. Já vendemos e devolveram. Como existe cliente pra tudo, felizmente ele saiu. Espero que não peça devolução ou troca [...] Cheguei em casa e com a primeira música fiquei estupefato. Que coisa mais linda! Fui checar o nome da faixa: ‘Bebê’. Tudo muito estranho. Deixei correr e veio ‘Carinhoso’. Nossa, já tinha ouvido esse clássico de diversas formas, mas daquele jeito soava muito melhor. Aí deixei correr o disco e quando chegou em ‘Serearei’ percebi algo troncho, criativo: gansos, perus, galinhas, patos, coelhos, orquestra, banda e tudo junto! Minha nossa!” (Depoimento de Luiz Alberto Machado sobre o disco *A música livre de Hermeto Pascoal* de 1973. In: MACHADO, Luiz Alberto. *Hermeto Pascoal: a insólita e agradável bruxaria musical do nordeste brasileiro*. São Paulo: Usina de Letras, 10/01/2004. Disponível em: <http://www.usinadeletras.com.br/exibelotextoautor.phtml?user=lualbmac>. Acesso em 15/02/2009).

No mesmo sentido, podemos citar as observações feitas pela mestra em música pela Universidade Federal de Minas Gerais Lúcia Pompeu de Freitas Campos:

“Hermeto abriu minha escuta para uma cultura aparentemente desconhecida pela história da música [...] Foi uma música que me fez querer conhecer a música das bandas de pífanos, os maracatus, os choros, enfim, a música presente na cultura popular brasileira, principalmente a nordestina. E quanto mais conhecia esses universos, mais gostava de seus arranjos de flautas, suas brincadeiras com sons de animais, suas misturas de ritmos” (CAMPOS, 2006, p. 10).

Já quando analisamos o depoimento de um leigo no assunto, a abordagem muda completamente, como é o caso do colunista Reinaldo Azevedo:

“Eu não disse que Hermeto Paschoal é petralha. Só escrevi que aquela chatice de bater lata e arrancar “o som das coisas” não me interessa. Acho que ele é uma espécie de Suplicy da música alternativa. Sabe que é uma personagem e alimenta muito bem suas idiossincrasias. Só isso. Mas é uma opinião irresponsável de quem nada entende de música. Vai ver aquilo é tão bom quanto Mozart, e eu não percebi. Detesto novidades. Mas, às vezes, elas se impõem. Outro dia eu o vi na TV soprando o bico de um bule. A repórter [...] fazia um ar, assim, meio encantado, basbaque, como se fosse a manifestação sonora do *Moisés*, de Michelangelo. E ele soprava o bule de novo e dizia: “Agora escute aqui”. Devia haver alguma diferença entre o primeiro e o segundo sons espremido entre perdigotos, mas, embora eu tenha 100% de audição [...] meu ouvido é relativo, não absoluto. Não percebia nada” (Depoimento de Reinaldo Azevedo publicado no artigo: *Hermeto, arte, uma pequena viagem*. In: Revista Veja; Julho/2006. Disponível em <http://veja.abril.com.br/blogs/reinaldo/2006/07/hermeto-arte-uma-pequena-viagem.html>. Acesso em 28/03/2009).

Assim, ao realizar uma música que interessa a públicos tão diversos, criando novas escutas, Hermeto torna-se um músico de difícil definição.

Além disso, ao se recusar a executar qualquer composição sua de maneira idêntica, quer seja em apresentações, quer em ensaios, Hermeto possibilita também um rompimento com o processo de *cristalização* de suas obras. Para ele, uma composição deve ser comparada à elaboração de uma obra prima, na qual, todos os “retoques” devem ser feitos antes de sua finalização:

Desta forma, Hermeto proporciona uma “libertação dos instintos ameaçadores, que outras músicas só deixam transparecer quando estes já foram filtrados e harmonicamente falsificados pela *indústria cultural*” (ADORNO, 1998, p. 147):

“Muita gente compara o palco com o estúdio, e é completamente diferente. É a mesma coisa que comparar a igreja com uma missa no meio da rua. Não é a mesma coisa. Não quer dizer que é ruim, as coisas são diferentes. Eu vou fazer um trabalho agora em Alagoas, na minha terra, um trabalho com os músicos regionais de lá, com as composições da terra. A idéia que eles tiveram é justamente de fazer a gravação, gravar as coisas todas, convidar as pessoas, ir para o estúdio e gravar, para depois fazer o show ao

vivo. Eu disse: ‘De jeito nenhum, como?’ [...] Nós vamos pegar esses músicos, vamos juntar música clássica com aquilo tudo que esses compositores alagoanos fazem e vamos ver o que vai virar. Você sabe muito bem que eu gosto mesmo é de contrastar. Eu gosto daquela coisa do suspense, daquela coisa do impacto, gosto de assustar. Se eu assustar alguém é porque já me assustei antes. Se digo para você que vou fazer uma surpresa para você, eu não posso ter medo, eu tenho que fazer” (Hermeto Pascoal em entrevista concedida à Revista E (Sesc), 2009. Disponível em: http://www.sescsp.net/sesc/revistas/revistas_link.cfm?Edicao_Id=128&Artigo_ID=1681&IDCategoria=1762&reftype=2. Acesso em 16/06/2009).

Mas, apesar de todas suas inovações, a “música divergente” de Hermeto somente tem conseguido subsistir, tanto econômica quanto socialmente, justamente porque está sob a proteção da própria *indústria cultural*, à qual ela mesma se opõe (ADORNO, 1980 – B, p.268). Afinal, tais aspectos inovadores não se aplicam a todas as suas produções, dado que ele também compõe músicas a partir de *estilos* já standardizados como o choro, o samba, o baião, o forró entre outros.

Mas é justamente aí que está o questionamento dos limites estéticos da sonoridade de Hermeto. Pois, como observa Marilena Chauí (1989), a eficácia desta *resistência* está relacionada diretamente com a metodologia utilizada por seus agentes, com o intuito de ao mesmo tempo questionar e usufruir das imposições da *indústria cultural*, numa tentativa de driblá-las, mas nunca com o intuito de destruí-las, dado que é justamente esta dialética entre autonomia do sujeito e dominação estética que comanda a lógica desse processo.

Mas, embora suas entrevistas não revelem claramente uma intencionalidade política, tampouco um posicionamento ideológico através desse experimentalismo, o conjunto das inovações sonoras desse músico, tanto em termos estéticos quanto em relação ao seu posicionamento neste sistema, ainda que não passem de divagações enquanto artista tem ajudado a questionar as barreiras de

estilos e de composição e com isso, permite que ele vislumbre novas maneiras de expressar sua liberdade e autonomia, ainda que timidamente.

Todavia, apesar de “pioneiro na procura de novos timbres e sonoridades, Hermeto age desconfiadamente” em relação “à maquinaria sonora” disponível no mercado, adotando uma postura que poderia ser entendida como extremamente conservadora. Isso porque os únicos recursos eletrônicos presentes nas suas músicas estão restritos aos “instrumentos amplificados como piano baixo e baixo elétrico” (NETO, 1999, p. 05):

“O que Hermeto parece detestar nos sintetizadores é a possibilidade - perversa - de a criação ser substituída pela padronização, já que na maioria dos teclados eletrônicos, os timbres vêm prontos da fábrica. A alternativa possível para esta limitação imposta pela tecnologia dos teclados, que seria a criação de timbres através de computadores, não parece ser por sua vez uma opção buscada por Hermeto” (NETO, 1999, p. 05).

Assim, é interessante notar como mesmo diante de toda uma variedade em termos de inovações tecnológicas, Hermeto se recusa a “atualizar-se tecnologicamente” e a utilizar qualquer tipo de sintetizador, computadores e outros instrumentos similares como o *sampler*⁷, por exemplo.

Todavia, é fundamental ressaltar que os limites estabelecidos pelo próprio músico, assim como sua recusa em relação aos novos recursos tecnológicos, em nada afetam sua capacidade inventiva. Ao contrário, é especificamente a partir dessa “recusa”, que ele se vê “obrigado” a criar, constante, novos procedimentos estéticos sem perder com isso sua autonomia.

⁷ *Sampler* é um equipamento que consegue armazenar sons numa memória digital para reproduzi-los posteriormente. Através dele tem sido possível manipular os sons a fim de criar novas e complexas melodias ou efeitos sonoros.

Mas para compreendermos melhor a lógica que envolve este sistema e suas possibilidades de *resistência*, faz-se necessário entender de modo mais específico, quais as implicações da *indústria cultural* no processo de criação artística e suas delimitações estéticas. E este será especificamente o objetivo do capítulo seguinte.



Capítulo II

Sobre a indústria cultural

Conceituação e implicações.

“Se se quisesse lançar a tarefa de colocar o sistema da indústria cultural numa grande perspectiva da história mundial, então ele poderia ser definido como a exploração planejada do hiato pré-histórico entre os homens e sua cultura”

(Theodor W. Adorno).

O conceito “*indústria cultural*” surgiu em condições bastante específicas. As constatações iniciais a respeito dessa terminologia resultam da conjuntura social do período pós-guerra e de alguns fatos históricos, ocorridos na Europa e nos EUA, como a dissolução dos últimos resíduos pré-capitalistas; a perda do apoio por parte da religião; a grande ênfase na dimensão técnica em detrimento da social, e, sobretudo, a busca da especialização profissional (ADORNO; HORKHEIMER, 1985).

A partir da análise de tais constatações, Theodor W. Adorno, em parceria com Max Horkheimer, lançaram as bases para a constituição de uma teoria social bastante crítica em relação ao contexto social vigente.

Como membros de um grupo de intelectuais, que emergiu no Instituto para Pesquisa Social de Frankfurt da Universidade de Frankfurt-am-Main na Alemanha, tendo ficado por isso, conhecidos popularmente como “frankfurtianos”, Adorno e Horkheimer ajudaram a formular a chamada Teoria Crítica da Sociedade, elaborada poucas décadas após o advento das grandes empresas de mercantilização da cultura, fornecendo assim, os fundamentos teóricos para a crítica desse empreendimento a partir de valores humanísticos advindos do que há de melhor na filosofia europeia (DUARTE, 2007).

Suas reflexões tratam de uma abordagem que visa à união entre teoria e prática, incorporando ao pensamento tradicional dos filósofos uma tensão com o presente. Tal teoria continua até hoje em plena validade, apesar de todas as transformações tecnológicas, sociais e políticas por que passou o sistema de cultura de massas e, em muitos aspectos, representa um insuperado posicionamento contra a convivência que a filosofia e a ciência têm demonstrado para com o *status quo* (ADORNO; HORKHEIMER, 1985).

Através do entrelaçamento entre o conceito de racionalidade e realidade social, os referidos autores pretendiam compreender em que medida tem sido produzida industrialmente uma reificação típica do capitalismo monopolista, cujo objetivo máximo é a manutenção ideológica da dominação.

Essa reificação seria resultado de uma conaturalidade entre mito e esclarecimento, uma vez que, ambos apresentam uma origem comum sendo revestidos inclusive de uma equivalência: o esclarecimento, que deveria ter como meta “esclarecer a sociedade”, dissolvendo assim os mitos existentes e substituindo a imaginação pelo saber, acabou se tornando um verdadeiro mecanismo de coerção social:

“O mito converte-se em esclarecimento, e a natureza em mera objetividade. O preço que os homens pagam pelo aumento de seu poder é a alienação daquilo sobre o que exercem o poder. O esclarecimento comporta-se como o ditador se comporta com os homens. Este os conhece na medida em que se pode manipulá-los [...] Nessa metamorfose, a essência das coisas revela-se como sempre a mesma, como substrato da dominação” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 24).

Desta forma, na medida em que o mito comporta algo da racionalidade auto-conservadora do esclarecimento, todo progresso alcançado pelos homens estaria se

convertendo em pura regressão. Assim, ao longo da história, determinadas proposições teóricas foram refutadas em decorrência de uma inevitável recaída do esclarecimento nas chamadas “mitologias modernas”. Afinal, o mito e o esclarecimento não mantinham entre si uma simples relação de oposição, mas sim, uma complexa relação dialética. E, uma vez que permanece no esclarecimento um núcleo de irracionalidade mítica, esta terminaria sempre por (re) conduzi-lo à barbárie:

“Do mesmo modo que os mitos já levam a cabo o esclarecimento, assim também o esclarecimento fica cada vez mais enredado, a cada passo que dá na mitologia. Todo conteúdo, ele o recebe dos mitos, para destruí-los, e ao julgá-los, ele cai na órbita do mito [...] O princípio da imanência, a explicação de todo acontecimento como repetição, que o esclarecimento defende contra a imaginação mítica, é o princípio do próprio mito” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 26).

Em virtude dessa distorção de sentido, a dominação que antes era feita apenas na esfera do conceito, elevava-se agora “fundamentada na dominação do real”. Como consequência, houve uma “exclusão da própria consciência”, que fez com que o ser humano se tornasse incapaz de vislumbrar toda e qualquer espécie de alteridade. Desta maneira, Adorno e Horkheimer demonstraram como o esclarecimento, acabou proporcionando o advento da chamada “sociedade administrada”, cuja lógica se expandiu e contaminou todos os âmbitos da vida social. E mais: como a permanência de um esclarecimento mítico impossibilitou não apenas o homem de alcançar a plenitude humana, como aos poucos o reduziu a mero consumidor compulsório, uma vez que, “o esclarecimento pôs de lado a exigência clássica de pensar o pensamento” e aos poucos foi transformando “o pensamento

em coisa, em instrumento, como ele próprio o denomina”. Neste processo, “sujeito e objeto tornam-se ambos nulos” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 37-38).

Vale ressaltar que o programa básico do esclarecimento apresentado por esses autores, tem suas premissas nas idéias do sociólogo Max Weber sobre a “racionalização” e o “desencantamento do mundo”, que foram construídas a partir de duas perspectivas principais: a societal e a epistemológica. Na primeira, pensa-se o conceito de sociedade e, particularmente, o de ação social; na segunda, elabora-se a concepção de ciência da cultura ⁸.

Para compreender esse infatigável processo de “autodestruição do esclarecimento” e como este proporcionou a regressão do ser humano a mero “consumidor compulsório”, Adorno e Horkheimer realizaram a análise da estrutura e funcionamento do sistema que nomearam *Indústria Cultural*, entendida como o símbolo máximo do “esclarecimento como mistificação das massas”.

Com base em um novo tipo de produção, essa “irracionalidade”, torna-se altamente racionalizada, reduzindo a humanidade à condição de clientes ou empregados da *indústria cultural*, promovendo um estado de alienação no qual o indivíduo já não mais medita sobre si mesmo. Ou seja, por uma espécie de “astúcia da razão”, o pensamento, para se tornar uma ferramenta de sobrevivência, se degradou em mero processo técnico por meio do qual o sujeito se igualou às coisas submetidas a si:

“A indústria cultural tem a tendência de se transformar num conjunto de proposições protocolares e, por isso mesmo, no profeta irrefutável da ordem existente. Ela se esgueira com mestria entre os escolhos da informação ostensivamente falsa e da verdade

⁸ Essas idéias estão presentes em algumas obra de Weber como *A ciência como vocação* (1993); *A ética protestante e o espírito do capitalismo* (1992) e em *Economia e sociedade* (1997), mais especificamente no capítulo *Conceitos sociológicos fundamentais*.

manifesta, reproduzindo com fidelidade o fenômeno cuja opacidade bloqueia o discernimento e erige em ideal o fenômeno onipresente” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 138).

Tal terminologia, apresentada pela primeira vez na obra *Dialética do Esclarecimento* em 1947, indica como se dá o processo de industrialização da cultura e os imperativos comerciais que impelem esse sistema; e também, como as produções culturais de massa, no contexto da produção industrial, apresentam as mesmas características dos outros produtos fabricados em massa, quais sejam: transformação em mercadoria, padronização e massificação, sendo utilizados em prol da legitimação ideológica das sociedades capitalistas (COHN, 1986).

Este conceito representa uma denominação intencionalmente polêmica, posto que evoca a idéia de que a cultura deixou de ser uma decorrência espontânea para ser entendida como campo de exploração econômica, inaugurando assim uma ferrenha crítica ao progresso e ao domínio da natureza. Assim, a *indústria cultural*, age de forma a agregar a realidade social de maneira sistemática, atestando sua unidade em formação da política:

“[...] o que a explica é o círculo da manipulação e da necessidade retroativa, no qual a unidade do sistema se torna cada vez mais coesa. O que não se diz é que o terreno no qual a técnica conquista seu poder sobre a sociedade é o poder que os economicamente mais fortes exercem sobre a sociedade. A racionalidade técnica é hoje a racionalidade da própria dominação. Ela é o caráter compulsivo da sociedade alienada de si mesma” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 114).

O essencial em relação à expansão dessa “unidade política” é o fato de que ela atinge áreas antes não submetidas a esse tipo de administração, entre elas, a da cultura, no sentido de que a vida cultural - agora tornada indústria - herdaria as mesmas características da produção em série, qual seja: a padronização e a

repetição. Todavia, essa transformação da cultura em mercadoria e sua produção serial como qualquer outro produto somente tornou-se possível em virtude de uma camuflada fusão entre cultura e entretenimento, e principalmente da disseminação da diversão enquanto mercadoria cultural, uma vez que, neste sistema, divertir significa, antes de qualquer coisa, “não ter que pensar muito”, ou ainda, “estar de acordo” com todo processo de manipulação ideológica:

“A fusão entre cultura e entretenimento não se realiza apenas como depravação da cultura, mas igualmente como espiritualização forçada da diversão [...] É na verdade uma fuga, mas não, uma fuga da realidade ruim, mas da última idéia de *resistência* que essa realidade ainda deixa subsistir” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 134 -135; *grifo nosso*).

Assim, os meios de “reprodutibilidade técnica” somente permitem uma espécie de “reconstrução do mundo”, à medida que dispensa interpretações. Portanto, a técnica e a tecnologia devem ser interpretadas como mecanismos que exercem um imenso poder sobre a sociedade, uma vez que, na indústria cultural a racionalidade da técnica passa a identificar-se diretamente com a racionalidade do próprio domínio econômico. Tal processo provoca uma perda da “faculdade de julgar”, de modo que, “nada mais há para classificar que já não tenha sido antecipado no esquematismo⁹ da produção” desta indústria da cultura (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 145).

⁹ Os autores recorrem ao conceito de esquematismo kantiano, no sentido de demonstrar em que medida, uma instância exterior ao sujeito, industrialmente organizada, pode usurpar-lhe a capacidade de interpretar e atribuir significado à sua própria existência: “A função que o esquematismo kantiano ainda atribuía ao sujeito, a saber, referir de antemão a multiplicidade sensível aos conceitos fundamentais, é tomada ao sujeito pela indústria. O esquematismo é o primeiro serviço prestado por ela ao cliente” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 117).

Mantendo as especificidades temporais e teóricas, autores como Edgar Morin e Jean Baudrillard seguiram uma postura analítica semelhante no intuito de demonstrar como as características operacionais da racionalidade humana haviam se deixado captar e utilizar por “forças irracionais” (MORIN, 1991, p. 14), e como tal racionalidade passou a representar o caráter compulsivo de uma sociedade alienada de si mesma, na qual, todo “conjunto das relações sociais” já não mais representa tanto “o laço com seus semelhantes”, quanto “a recepção e manipulação de bens e mensagens” (BAUDRILLARD, 1975, p. 15):

“Para todos algo está previsto; para que ninguém escape, as distinções são acentuadas e difundidas. O fornecimento ao público de uma hierarquia de qualidades serve apenas para uma quantificação ainda mais completa [...] O esquematismo do procedimento, mostra-se no fato de que os produtos mecanicamente diferenciados acabam por se revelar sempre como a mesma coisa [...] Ele é o triunfo do capital investido” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 116-117).

Sob a lógica da economia e administração dessa indústria, as peculiaridades da vida social vão sendo aos poucos eliminadas, e as manifestações culturais vão perdendo também sua dimensão de especificidade, dado que “o esquematismo da produção na *indústria cultural* e sua subordinação ao planejamento econômico” promovem igualmente, “a fabricação de mercadorias culturais idênticas” (DIAS, 2000, p.25-27).

As análises promovidas por Adorno e Horkheimer revelam como a *indústria cultural* tornou-se um poderoso instrumento político, com funções bastante específicas, como por exemplo: referendar e reafirmar o *status quo*; ocupar completamente o espaço do lazer; ajudar a recompor a força de trabalho; promover uma confusão entre o circunstancial e o essencial; criar a ilusão da felicidade

presente; e o principal, eliminar a dimensão crítica. E ainda, como este sistema tem funcionado como “o braço direito do capitalismo moderno no processo de fragmentação do indivíduo” realizando assim, o controle da própria consciência individual num esquema de dominação composto por um mecanismo econômico de seleção, que forçam o “mundo inteiro” a passar pelo seu “filtro” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 114 - 118).

Desta forma, a legitimidade da *Indústria Cultural* relaciona-se diretamente, com o contínuo processo de alienação de seus receptores e não apenas, no consentimento desses em relação à sua lógica.

Isso porque, os produtos oferecidos, longe de considerar as necessidades específicas do público consumidor, fazem parte de uma lógica puramente econômica cujo objetivo é criar constantemente “necessidades desnecessárias”. Um dos principais fatores resultantes do conjunto de bens e mensagens vinculados pela *indústria cultural* é o intenso processo de consagração do fetiche da mercadoria, conseqüência do apelo constante e do contínuo processo de inovação e “personalização das mercadorias”: mecanismos através dos quais os produtores disfarçam a “real utilidade” de seus produtos, conferindo-lhes assim um “novo” status cultural. Neste sentido, as mercadorias adquirem um caráter “transcendente”, pois já não são mais classificadas simplesmente a partir de suas necessidades materiais básicas, mas se revestem de todo um sentido cultural:

“A eliminação do privilégio da cultura pela venda em liquidação dos bens culturais não introduz as massas nas áreas de que eram antes excluídas, mas serve, ao contrário, nas condições sociais existentes, justamente para a decadência da cultura e para o progresso da incoerência bárbara” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 150).

Esta constante criação de novas formas de necessidades de consumo produziu também novas formas de controle sobre o consumidor. Neste contexto, a publicidade se configura como um poderoso meio, cujos discursos são indiscriminadamente elaborados, com a finalidade não apenas de conquistar e atrair o público, mas inclusive, no intuito de disseminar efeitos sociais em prol da homogeneização das preferências e de comportamentos. Com isso, o consumo dos bens e mensagens dessa indústria do entretenimento, se apresenta como o principal viés por meio do qual os indivíduos constituem seus *estilos* de vida e orientam de modo decisivo, suas práticas cotidianas:

“[...] A verdade de tudo isso é que o poder da indústria cultural provém de sua identificação com a necessidade produzida [...] Quanto mais firmes se tornam [suas] posições, mais sumariamente pode proceder com as necessidades dos consumidores, reproduzindo-as, dirigindo-as, disciplinando-as” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 128; 135).

O sucesso desta “cultura do consumo” se deve exatamente ao fato de a despeito de seu caráter ideológico, as mercadorias se apresentarem implícita ou explicitamente utópicas (CABRAL, 2003).

Sendo assim, o sistema publicitário, através de uma linguagem persuasiva, tem contribuído intensamente para a elaboração de todo um conjunto de mensagens, despontando como o principal veículo de propagação deste discurso ideológico na sociedade atual. E, todo esse processo de substituição e inversão de valores se orienta em função de uma visão de mundo que considera as aparências e as imagens como sendo fatores centrais para a construção e composição dos cenários de atuação humana, na qual a distinção entre imagem e realidade tem sido gradativamente abolida pela reduplicação infinita de signos e simulações que

ênfatizam demasiadamente a idéia do “ter” em detrimento à do “ser” (BAUDRILLARD *apud* ADORNO, 1975). A essa inversão Adorno e Horkheimer chamaram de “fungibilidade universal”, demonstrando como o mecanismo da oferta e da procura aparentemente inofensivo e legítimo, deve ser entendido como um verdadeiro mecanismo de controle a favor dos dominantes, pois “tanto técnica quanto economicamente, a publicidade e a *indústria cultural* se confundem [...] sob o imperativo a técnica converte-se em psicotécnica, em procedimento de manipulação das pessoas” (ADORNO; HORKHEIMER, p. 153, *grifo nosso*).

Mas como ressaltam esses autores, a manipulação por parte dos dirigentes desse sistema se apresenta como imperceptível para a grande maioria da “massa manipulada”. Isso porque os mecanismos ideológicos utilizados para disseminar “idéias globalizadas” como modelos que “cimentam, pela via da comunicação de massa, novos hábitos culturais”, têm como finalidade exclusivamente, a cristalização do consumo de bens materiais; embora tudo seja feito como se estivesse ajudando a (re) criar e a dar sentido ao cotidiano das pessoas (MARKMAN, 2007, p.29).

Portanto, o aparente aspecto “democrático” deste sistema, no sentido de dar “voz e voto ao povo” não passa de meros “mecanismos ideológicos”, cuja finalidade máxima é a constituição de uma comunicação de massa para as massas. Afinal: o descaramento da pergunta retórica: “Mas o que é que as pessoas querem?” consiste, antes de qualquer coisa, em “dirigir-se às pessoas como sujeitos pensantes”. Mas, uma vez que este sistema tem como finalidade a tentativa de inibir a reflexividade sobre a condição existencial humana, com a “missão de desacostumá-las da subjetividade”, tal pressuposto torna-se inviável (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 135). Deste modo, “a atitude do público que, pretensamente e de fato”, favorece essa lógica “é uma parte do sistema, não sua

desculpa”: afinal, “o recurso aos desejos espontâneos do público torna-se uma desculpa esfarrapada” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 115).

Assim, a comunicação de massa pressupõe a modulação de suas mensagens para uma figura virtual, estereotipada, anônima e homogênea, ajudando a criar “novos padrões culturais”. Por esse motivo, o rádio, a televisão, o cinema, a música e outros produtos dessa indústria devem ser entendidos como verdadeiras instituições sociais, uma vez que são responsáveis por sérios efeitos econômicos, políticos e, sobretudo, sócio-culturais (KELLNER, 2001).

É importante ressaltar, neste sentido, tendo como base o pensamento de Marshall McLuhan - o qual afirma que, nas sociedades globais atuais os meios de comunicação são considerados verdadeiramente como “extensões do homem” e, portanto, têm importância decisiva na articulação de mensagens em uma sociedade - que a forma de transmissão desse conjunto de mensagens exerce um papel predominante na estruturação do modo de perceber o mundo e os próprios homens (COHN *apud* MCLUHAN, 1973).

Como salienta Renato Ortiz (1995), ao mesmo tempo em que o avanço dos meios de comunicação ajuda a provocar uma “proximidade” maior entre as diversas nações dando origem à assimilação de novos hábitos de consumo, em contrapartida a este processo, há uma questão muito paradoxal, posto que tal avanço ocasionou também o surgimento de um fenômeno, denominado *pattern cultural*, que consiste na prevalência de um único referencial sócio-cultural global, o qual tem contribuído para moldar a visão individual dos sujeitos provocando assim, uma uniformização cultural pela via do consumo. Tal uniformização faz com que os objetos de consumo preencham todos os recintos sociais entendidos como “globalizados”, transformando assim o mundo em um “grande mercado”.

As análises de Adorno e Horkheimer sobre esse processo de industrialização e mercantilização da cultura salientam, portanto, a importância de interpretar os meios de comunicação de massa como verdadeiros mecanismos de controle social, fundamentais no que se refere tanto à formação da opinião pública, como à construção ou desconstrução das identidades sociais, ajudando assim a reproduzir e a perpetuar a lógica de dominação: afinal, as conseqüências do surgimento desta nova racionalidade - a racionalidade da *Indústria Cultural* - não se restringem apenas à “alienação dos homens em relação aos objetos dominados”, mas, principalmente à “coisificação do espírito” humano (ADORNO; HOKHEIMER, 1985, p. 40).

Além disso, seus estudos denunciam o processo de subordinação do sistema de produções culturais aos padrões da racionalidade técnica, demonstrando como esse sistema representa um mecanismo fundamental para o entendimento da chamada cultura de comunicação de massa, que atualmente se configura como um importante agente socializador e mediador da realidade política. E, aí está “o triunfo da publicidade na *indústria cultural*: a mimese compulsiva dos consumidores pela qual se identificam às mercadorias culturais que eles ao mesmo tempo decifram muito bem” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 156).

Mas, ainda que as análises e os apontamentos de Adorno e Horkheimer a respeito das implicações dessa indústria do entretenimento representem um importante material para o entendimento das transformações sócio-culturais em meados do século XIX, há uma tentativa de ampliação das discussões a esse respeito, com o intuito de vislumbrar um novo paradigma explicativo frente às formulações propostas por esses autores, a fim de demonstrar, inclusive, como

algumas vertentes do projeto moderno não foram levadas a diante e necessitam, portanto, ser mobilizadas:

“[...] seria ingênuo destacar pura e simplesmente a análise frankfurtiana, pois a ênfase na questão da racionalidade nos permite captar mudanças estruturais na forma de organização e de distribuição da cultura na sociedade moderna. Essa transformação não se reduz, no entanto, à sua natureza econômica, o que significa dizer que a cultura não é simplesmente mercadoria, ela necessita ainda se impor como legítima” (ORTIZ, 2001; p. 147).

Neste sentido, Renato Ortiz (2001) vai defender a idéia de que, embora a “cultura popular de massa” seja tida como um “produto da sociedade moderna”, ainda assim, “a lógica da *indústria cultural*” deve ser considerada como um “processo de hegemonia” que nos possibilita compreender que “a análise da problemática cultural deve levar em conta [um] movimento mais amplo da sociedade, e, ao mesmo tempo, perceber a cultura como um espaço de luta e de distinção social” (p. 147).

Todavia vale ressaltar, que todo pensamento de Adorno e Horkheimer sempre esteve fortemente marcado pela experiência histórica do fascismo como uma calamidade para a civilização. Muito provavelmente por esse motivo, eles acabaram lançando um olhar “cético” sobre as idéias de progresso, passando a defender veementemente a idéia de que “todo processo civilizatório da humanidade” está “determinado por uma lógica de reificação gradual” (HONNETH, 1999, p. 522).

No entanto, as inúmeras críticas a respeito de colocações tão incisivas se devem justamente a uma opção consciente destes autores de não se esconderem atrás de uma suposta “neutralidade científica” e, a um posicionamento contrário ao “processo de espoliação da humanidade” protagonizado pelo capitalismo, que na prática, intensificou de maneira significativa as desigualdades sociais, sobretudo, em

relação à utilização intensiva dos meios tecnológicos, no sentido de desinformar e dessensibilizar os indivíduos em benefício próprio (DUARTE, 2007).

Os inúmeros desdobramentos teóricos a partir dessas análises se devem ao fato de que, embora o processo de industrialização da cultura resulte em muitos aspectos, na submissão das criações artísticas a uma espécie de “ditadura da tecnologia”¹⁰, num sentido que tanto a produção quanto a recepção dessas criações acabam definidas pela lógica homogeneizante da *indústria cultural*, como apontam Adorno e Horkheimer, ainda assim, algumas dessas produções, especialmente no campo musical, têm se apresentado como resistentes às imposições estéticas deste sistema, como é o caso, por exemplo, da música popular no Brasil, em especial, a instrumental, cuja tradição e riqueza artesanal, já se configuram como fatores que fazem com que esta não se ofereça como um campo dócil à padronização estética da *indústria cultural*.

Com o intuito de entender como que ao mesmo tempo em que há uma desintegração das identidades locais, em virtude dessa homogeneização cultural denunciadas por Adorno e Horkheimer, em contrapartida, pode estar ocorrendo uma estruturação - ainda que “timidamente” - de novas formas de *resistência* frente a todo esse processo, dentre as quais, a sonorização híbrida de Hermeto Pascoal é digna de nota, apresentaremos a seguir algumas proposições teóricas da vertente da Teoria Crítica, a respeito da noção de *resistência* em meio à lógica coercitiva da *indústria cultural*.

¹⁰ Expressão utilizada por Marta Traba na obra *Duas décadas vulneráveis nas artes plásticas latino-americanas 1950 – 1970*.



A resistência frente à lógica da naturalização da dominação.

"Estes pontos de resistência estão presentes em toda a rede de poder. Portanto, não existe, com respeito ao poder, um lugar da grande recusa [...] Mas sim resistências, no plural, que são casos únicos: possíveis, necessárias, improváveis, espontâneas, selvagens, solitárias, planejadas, arrastadas, violentas, irreconciliáveis, prontas ao compromisso, interessadas ou fadadas ao sacrifício; por definição, não podem existir a não ser no campo estratégico das relações de poder."

(Michel Foucault)

É certo que elaborar uma interpretação e contextualização acerca de um debate teórico tão intenso como esse, levando em consideração principalmente as concepções distintas que o cercam dentro da matriz dos discursos e das forças concorrentes que o constituem, é uma tarefa bastante complexa para qualquer pesquisador da área. Ainda mais porque, toda polêmica acerca de tais questões sempre esteve presente entre os próprios membros do Instituto de Pesquisa Social, do qual emergiram opiniões bastante divergentes a respeito dos efeitos dos novos meios da moderna cultura de massa sobre as sociedades, principalmente em relação ao comportamento receptivo que eles engendram: um aspecto que tem sido até hoje, motivo de debate entre os inúmeros críticos neste campo.

As críticas que envolvem as proposições de Adorno e Horkheimer decorrem principalmente, do fato de suas pesquisas apresentarem a cultura como um componente unicamente funcional da garantia da dominação, transmitindo assim uma imagem de que a sociedade estaria "totalmente integrada e que nela a vida social" estaria fadada a se esgotar "num círculo fechado do exercício centralizado na dominação" (HONNETH, 1999, p. 516).

Mas isto não significa obrigatoriamente que a dimensão da prática diária, que impulsiona os sujeitos a gerarem e a desenvolverem criticamente orientações de ações comuns, esteja sendo desconsiderada por esses autores. Afinal, eles buscaram efusivamente revelar as inúmeras contradições presentes no processo de formação da sociedade global que contribuíram para o desenvolvimento, tanto da interdependência e da integração, como de suas desigualdades, tensões e antagonismos latentes.

Neste sentido, como salienta Jürgen Habermas, há uma necessidade urgente de ampliar não apenas os temas sobre tais questões, como também de encontrar um novo paradigma explicativo que proponha um “diagnóstico do momento presente divergente em relação a aquele apresentado na *Dialética do esclarecimento*”:

“[...] os parâmetros originais da Teoria Crítica levaram a que, na *Dialética do esclarecimento*, fosse posta em risco a própria possibilidade da crítica e da emancipação [e] são esses parâmetros mesmos que têm de ser revistos” (HONNETH *apud* HABERMAS, 2003, p. 12).

Desta forma, Habermas sugere que seja repensado o próprio sentido de emancipação social, dado que o sentido de “luta social” já não aparece mais tão demarcado por objetivos de “autoconservação” ou pelo aumento de poder nas sociedades contemporâneas. Mas sim, por uma base de integração social marcada principalmente por conflitos que se originam de uma experiência de “desrespeito social”:

“Dessa delimitação categorial já resulta um primeiro conceito preliminar e rudimentar do que deve ser entendido por luta social no contexto de nossas considerações: trata-se do processo prático no qual experiências individuais de desrespeito são interpretadas como

experiências cruciais típicas de um grupo inteiro, de forma que elas podem influir, como motivos diretores da ação, na exigência coletiva por relações ampliadas de reconhecimento” (HONNETH, 2003, p. 257).

Por esse motivo, as proposições sociológicas atuais estão voltadas para as estratégias desenvolvidas pelos sujeitos, no intuito de alterar efetivamente as estruturas sociais - tanto na esfera individual quanto na coletiva - em decorrência de uma necessidade latente de entender o sujeito não apenas como indivíduo predeterminado, mas como fruto de uma construção social, constituída a partir das próprias lutas sociais e das determinações históricas (FERNANDES, 1965).

E é visando justamente o entendimento da vida numa sociedade “destraditionalizada” e reflexiva como a atual, que o paradigma da autonomia tem assumido lugar de destaque nas investigações sociológicas, principalmente devido aos notórios movimentos de mudanças, ocorridos no processo histórico-social de formação da sociedade global atual. Tais movimentos demandam uma análise voltada para a compreensão das reais circunstâncias que possibilitam aos sujeitos contemporâneos a capacidade de alterar substancialmente as estruturas sociais.

No entanto é preciso considerar, que o acelerado desenvolvimento tecnológico e cultural atual tem provocado profundas transformações e criado constantes desafios para o sujeito contemporâneo. Neste contexto, compreender o acentuado processo de industrialização da cultura nos ajuda a entender melhor as permanências e modificações das estruturas sociais, assim como, o processo de subordinação das produções artísticas ao jugo de uma espécie de *ditadura da tecnologia*¹¹ que trouxe sérias implicações no que tange ao campo das artes.

¹¹ Termo utilizado por Marta Traba na obra: **Duas décadas vulneráveis nas artes plásticas latino-americanas 1950 -1970.**

Como ressaltou Walter Benjamim (1987): o conjunto de novas tecnologias acabou submetendo o sistema sensorial a uma espécie de treinamento de natureza complexa. Por esse motivo, a sonoridade criada por Hermeto Pascoal representa um importante instrumento de análise, pois ela nos ajuda a identificar possíveis *brechas* pelas quais o artista viabiliza sua autonomia. Pois, como verificamos, embora esteja inerente ao próprio processo da industrialização da cultura, a sonoridade de Hermeto representa também o avesso desse processo.

E este aspecto é essencial para compreender não apenas o “valor estético das obras de arte”, como também, as “estratégicas de ação” adotadas por alguns artistas, na tentativa de resistir à lógica homogeneizante desse sistema (ADORNO, 1998, p.147).

Mas, como observa Adorno, esta *resistência* não nasce no indivíduo como uma forma possível de manifestação de uma individualidade, mas a ele se remete por força. Por isso, ele atenta para o perigo de considerar tais ações como uma forma possível de manifestação de uma individualidade única e independente do contexto social. Isso porque, a *resistência*, como práticas que constituem possibilidades efetivas de experiência reflexiva, somente pode ser vislumbrada pelos indivíduos que conseguem exercer uma espécie de *negação* da ordem totalitária no interior desta estrutura homogeneizante.

Desta forma, Adorno defende a tese de que a única maneira de questionar a lógica padronizadora deste sistema seria através de uma *atitude negativa* e de oposição a tudo o que fosse tido como “simples” ou que “seduzisse” facilmente às massas. A *atitude negativa* está relacionada de maneira direta, portanto, com a própria questão da anulação do indivíduo perante a sociedade totalitária analisada (MORAES, 2004).

A crítica social desenvolvida por Adorno e Horkheimer aponta justamente para o processo de fragilização do indivíduo na sociedade contemporânea, o qual:

“[...] submetido a um tipo de socialização que tende à eliminação das diferenças e à dominação integral dos espaços subjetivos antes destinados ao exercício das particularidades, torna-se cada vez mais um mero exemplar social” (MORAES, 2004, p. 14).

O caráter do potencial de libertação do indivíduo, portanto, deve ser entendido como algo *eminentemente social*, uma vez que *resistir não significa somente preservar a individualidade, mas exercê-la em toda plenitude*:

“A *resistência* aumenta naquelas esferas que parecem oferecer um escape em relação às forças materiais da repressão em nossa sociedade e que são encaradas como refúgio da individualidade [...] Confessar que a individualidade é aqui tão eficaz quanto na vida prática levaria a suspeita de que a individualidade talvez tenha desaparecido completamente; isto é, que ela tenha sido reduzida por modelos estandardizados de comportamento a uma idéia completamente abstrata, que já não tem mais nenhum conteúdo definido” (COHN, 1986, p. 143; *grifo nosso*).

Em relação à música, um exemplo contundente desta *atitude negativa* foi apresentado no estudo de Adorno sobre as inovações estéticas do músico Arnold Schoenberg. Através da análise das estratégias de ação e da estética musical desenvolvida por Schoenberg, Adorno conseguiu vislumbrar uma *brecha* frente o processo de padronização estética da *indústria cultural*. Essa abertura consistia no próprio sistema musical produzido por Schoenberg, cujas inovações teórico-musicais, após a Primeira Guerra mundial, foram apreciadas como exemplo do que se convencionou chamar de “técnica dodecafônica” (ADORNO, 1988, p. 145).

É notória, portanto, a insistência desses autores, em demonstrar que apesar das condições desfavoráveis o indivíduo não se encontra totalmente “eliminado”.

Muito pelo contrário: o desafio de sua proposta estava justamente na tentativa de entender como esse indivíduo, enredado pela socialização totalitária, submetido e anulado por meio da ameaça da autoconservação, ainda conseguiria vislumbrar uma forma de escape a toda essa dominação, vislumbrando assim possibilidades efetivas de *resistência* (MORAES, 2004).

Neste sentido, a reprodução societária não deve ser interpretada apenas como um “cumprimento cego de imperativos funcionais”, pois isso seria desconsiderar todo processo de “integração das normas de ação específicas” que se orienta em prol de ações que primam pela autonomia dos indivíduos na sociedade contemporânea (HONNETH, 1999, p. 518).

E, embora algumas “doutrinas das categorias sociológicas” afirmem que os movimentos de *resistência* vão aos poucos sendo transformados em “interesses”, em virtude da “distribuição desigual de oportunidades materiais de vida”, o que importa é saber identificar as experiências inovadoras que se relacionam à abertura de “novas possibilidades de identidade” (HONNETH, 2003, p. 256). Isso porque, somente a *resistência*, que não cede ao desespero e à irracionalidade causados pela pressão que pede pela adaptação, deve ser entendida como a única *praxis* realmente efetiva na sociedade contemporânea (MORAES, 2004):

“Em contraposição a essa visão de subordinação e de passividade é construída a atitude de *resistência* que define uma posição ativa da cultura popular ante a cultura formal, dominante [...] os afazeres do povo se diferenciam das práticas dos dominantes por uma lógica específica e por formas de consciência que se materializa em uma *resistência* ritual, que tanto pode ser difusa [...] como pode ser localizada em ações coletivas ou de grupos. Essas posturas de *resistência* se expressam de várias maneiras, inclusive parecendo adaptar-se às exigências do sistema, quando este permite espaços [leia-se brechas] onde ela encontra flexibilidade para exercer suas práticas” (MARKMAN *apud* CHAUI, 2007, p. 28; *grifo nosso*).

Por esse motivo, a noção de *resistência* deve ser entendida como uma questão central para a compreensão do pensamento crítico de Adorno e Horkheimer, pois ela nos ajuda a entender o grande paradoxo da sociedade contemporânea: se por um lado a humanidade atingiu um grau de desenvolvimento que lhe possibilitou realizar aquilo que um dia se idealizou como uma sociedade verdadeiramente humana; por outro lado, quanto mais esse desenvolvimento proporcionado pela expansão quantitativa e qualitativa da técnica aumenta, mais a humanidade se afasta desse objetivo. Por isso, as formas de opressão e dominação, em contraste direto com as forças de *resistência*, funcionam realmente como verdadeiros instrumentos de mudança (HONNETH, 1999).

Mas como apontam esses autores, apenas a intencionalidade não garante os resultados pretendidos. Faz-se necessário articular o grau de liberdade com o grau de responsabilidade dos sujeitos, em virtude de uma espécie de incalculabilidade gerada pela *indústria cultural*, que não tem uma intencionalidade única, mas representa uma “verdade de mão dupla” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985).

Esta “verdade de mão dupla” está constantemente presente na sonoridade produzida por Hermeto Pascoal, sobretudo se analisarmos os processos sociais mais amplos que esta inovação representa.

Ao analisar a sonoridade de Schoenberg, Adorno conclui que,

“[...] como se não bastassem todas as matérias artísticas nas quais poderia pôr-se à prova, ele mesmo criou finalmente a própria matéria e suas *resistências*, em uma constante insatisfação com tudo o que não criasse como algo inteiramente original [...] A tradição e o novo se entrecruzam [...] assim como o aspecto revolucionário e conservador” (ADORNO, 1988, p. 148).

A legitimidade dessa *resistência*, portanto, depende diretamente das estratégias discretas de criação e fruição adotadas pelo artista para se manter e ao mesmo tempo questionar a lógica desse sistema: estratégias que não devem ser facilmente identificadas, posto que, uma vez reconhecidas, elas perderiam imediatamente seu caráter contraventor e seriam de alguma forma, incorporadas novamente pela lógica dominante. Isso porque:

“Quem resiste só pode sobreviver integrando-se. Uma vez registrado em sua diferença pela indústria cultural, ele passa a pertencer a ela assim como o participante da reforma agrária ao capitalismo. A rebeldia realista torna-se a marca registrada de quem tem uma nova idéia a trazer à atividade industrial” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 123).

Tendo como base as proposições expostas, os capítulos que se seguem pretendem verificar como esse caráter revolucionário e contraventor se manifestam nas estratégias de divulgação e na sonoridade inaugurada por Hermeto, considerando as principais especificações estéticas das produções da música popular no Brasil, em especial a instrumental, as quais não se apresentam como um campo dócil frente ao processo de padronização dessa indústria da cultura.



Capítulo III

Fusão à brasileira: industrialização da cultura e música popular



O processo de difusão da indústria cultural no Brasil.

“O processo de implantação das industriais culturais no Brasil, à semelhança do que ocorre nos países de capitalismo avançado, dá-se na fase de acumulação conhecida na literatura crítica como monopolista. A diferença reside no fato de que, no Brasil, essa etapa do capitalismo ocorre tardiamente em relação às nações desenvolvidas, isto é, num período em que o capitalismo monopólico mundial já estava plenamente constituído”.

(Virginia Pradelina da Silveira Fonseca)

Ao discorrer sobre o processo de difusão da *indústria cultural* no Brasil é necessário ressaltar que este ocorreu de modo bastante distinto dos países europeus de capitalismo avançado analisados por Adorno e Horkheimer como exposto no capítulo anterior. Isso porque a princípio, não se encontrava no país, as necessidades de funcionamento primordiais para a difusão desse sistema, tais como: a presença de grandes corporações; uma sociedade de consumo consolidada e uma forte presença do Estado na vida social.

É fundamental entender, portanto, o processo de difusão e consolidação da *indústria cultural* no Brasil, tendo em vista suas especificidades em relação ao papel do Estado e suas conseqüências para o campo artístico brasileiro.

Neste sentido, num primeiro momento, nosso enfoque será o rádio, uma vez que este veículo representa o meio de comunicação de massa que por excelência mais contribuiu para a difusão deste sistema no país. Num segundo momento, abordaremos as influências desse processo no que se refere à música popular, em

especial, a instrumental brasileira, uma vez que é especificamente neste universo que está inserida a sonoridade desenvolvida por Hermeto Pascoal.

Antes de qualquer coisa é preciso ressaltar que as novidades e transformações em termos culturais no Brasil começaram a surgir mais intensamente apenas no início do século XX com o advento de mudanças tecnológicas, políticas e econômicas decorrentes de uma nova estrutura de produção que contribuiu imensamente para a expansão de um novo modelo de mercado, de cultura e de novas formas de expressão artística. O processo de industrialização cultural no Brasil fez emergir uma “sociedade de massas” e com ela, um novo modelo de produção e difusão de bens culturais, que teve início precariamente durante a Segunda Guerra Mundial e se consolidou no país mais propriamente nos anos 70 como veremos adiante (MARKMAN, 2007, p. 85).

As primeiras décadas desse século estiveram profundamente marcadas por um processo de organização urbana e uma modernização do tipo conservadora que acabou definindo os avanços em termos de mudanças no estilo de vida da população e contribuindo para a difusão da *indústria cultural* no país.

A “entrada” do Brasil na modernidade representou, um processo bastante complexo que proporcionou um conjunto de novas experiências em termos do avanço tecnológico, da aceleração da industrialização, da explosão demográfica, da crescente urbanização e principalmente, de um expressivo crescimento da comunicação de massa, dialogando sempre com a tradição colonialista latifundiária e o desenvolvimento desigual em todas as regiões do país (ORTIZ, 2001).

Em referência à temática da modernização conservadora, Renato Ortiz em sua obra *A Moderna Tradição Brasileira* - fundamental para a compreensão do processo de consolidação da *indústria cultural* no país - recorre à produção teórica e

historiográfica da Europa e EUA buscando, com desse paralelo, elencar as especificidades do processo de modernização ocorrido nesses países em comparação à realidade brasileira, a partir de conceitos centrais como a idéia de *autonomização* e de *periferia*.

A *autonomização*, segundo Ortiz, implicou na “configuração de um espaço institucionalizado com regras próprias”, cuja principal reivindicação estaria relacionada à “ordem estética”, de modo que, haveria uma *autonomização* de determinadas esferas como a arte e a literatura, por exemplo, que se intensificaria com “o surgimento de um pólo de produção organizado” para a “mercantilização da cultura”. A criação desse campo específico de produção tornou possível, o reconhecimento dos principais sinais de modernidade no Brasil e conseqüentemente das transformações provocadas pela a industrialização da cultura no país. Já a noção de *periferia*, considerada fundamental pelo autor, ajuda a compreender as especificidades em termos das influências desse sistema em países “periféricos” como o Brasil, revelando uma “defasagem” entre a “idéia de modernização” e a realidade social nacional (OLIVEIRA, 1988).

Desta forma, Ortiz busca entender porque a noção de modernidade no Brasil sempre esteve muito ligada à construção de uma “identidade nacional”, a ponto de apenas sermos considerados “modernos”, se fossemos igualmente “nacionais”. Idéia que no Brasil toma forma em meados dos anos 20 e que guia “todas as tentativas de construção da nação através da cultura” e da “atuação do Estado” (OLIVEIRA, 1988, p. 311-312).

A tarefa que se impunha, portanto, era a de “construção da nação” e de uma “identidade nacional”, que obrigatoriamente exigia repensar a idéia de cultura nacional.

O próprio *modernismo*¹² brasileiro na década de 20 representou essa tentativa e, contribuiu para a antecipação de mudanças no campo da cultura: afinal, todos os artistas e intelectuais nesse período estavam envolvidos com a questão da “identidade nacional” e acabaram produzindo imagens e reflexões sobre a nacionalidade as quais repercutem até os dias atuais.

Sobre esta questão, Eduardo Jardim em sua obra *A Brasilidade Modernista* de 1978, afirma que o *modernismo* no Brasil esteve dividido em duas fases centrais: a primeira, que compreendia o período de 1917 a 1924, foi marcada por uma preocupação eminentemente estética e uma tentativa recorrente de absorver o que fora conquistado pelas vanguardas europeias. Já na segunda, havia uma priorização em relação à elaboração de um projeto de cultura mais amplo, onde a questão da brasilidade era tida como o centro das atenções (ORTIZ *apud* JARDIM, 2001). Assim, embora o *modernismo* brasileiro aparecesse em alguns momentos como uma “idéia fora do lugar”, ele ajudou a estabelecer uma importante ponte entre a vontade de modernidade e a construção de uma “identidade nacional”, dado que somente seríamos modernos se fossemos nacionais (ORTIZ, 2001, p. 35).

Mas, à medida que o Estado lutava para preservar essa identidade, ocorria paralelamente a este processo, uma espécie de “perda de sentido” em relação à esta proposta, uma vez que a pretensão maior por parte do Estado nesse momento era inserir o Brasil no capitalismo internacional fazendo da própria cultura uma mercadoria e um “atrativo de espetáculo” para empresas financiadoras da indústria da cultura no país.

Sendo assim,

¹² O marco desse movimento foi a Semana de Arte Moderna de 1922, onde, através da literatura, das artes plásticas, da música, e mesmo de manifestos, os artistas e intelectuais modernistas procuraram compreender a cultura brasileira e, principalmente, sintonizá-la com o contexto internacional.

“A questão do nacionalismo é ambígua, não porque muitos se proclamem nacionalistas tendo soluções antagônicas; mas porque a verdadeira solução não coloca o problema como uma prioridade abstrata [e] isso reflete também nas artes” (CHAUÍ, 1984, p. 17).

Na verdade, o que faltava nesse momento à realidade brasileira marcada por um forte “localismo”, era a presença de um caráter integrador que viabilizasse a operacionalização da *indústria cultural* no país. Assim, mediante um sistema incipiente, toda a discussão sobre a questão da integração nacional passou a girar em torno de um Estado, que ao mesmo tempo, deveria ser capaz de deter o poder e a vontade política e proporcionar a transformação cultural da sociedade (MARKMAN, 2007).

Todavia, o Estado brasileiro encontrou dificuldade num primeiro momento, para efetuar a integração cultural necessária que caracterizasse uma "sociedade de massas" no país e que viabilizasse inclusive, a organização de um projeto político e cultural, com a finalidade de legitimar e difundir a ideologia¹³ da *indústria cultural* por aqui. Afinal, a consolidação desse sistema dependia que o Estado encontrasse um “departamento” integrador de propaganda que atingisse todas as camadas populares e que funcionasse como um

“[...] instrumento vivaz de grande alcance, dotado de forte poder de irradiação e infiltração, tendo como função o esclarecimento, o preparo, a orientação, a edificação numa palavra, a cultura de massas” (ORTIZ *apud* CAPANEMA, 2001, p. 51).

¹³ O termo ideologia deve ser lido neste contexto à luz das formulações marxianas que embasam as proposições de Adorno e Horkheimer sobre a *indústria cultural*, segundo as quais a ideologia representa um falseamento da realidade em prol da dominação e manipulação dos indivíduos e um instrumento de fetichização para as massas como vimos no capítulo II. A contribuição essencial desse conceito se relaciona à “elaboração posterior da crítica à *indústria cultural*, a saber: a recolocação do conceito marxiano de fetichismo no sentido de compreender sua especificidade no tocante às mercadorias culturais” (DUARTE, 2003, p. 32).

Contudo, uma das políticas responsáveis pela geração de um público consumidor de cultura consistia numa primeira instância, na redução das altas taxas de analfabetismo no país, posto que o índice de analfabetismo nas primeiras décadas do século XX era muito gritante, em decorrência de uma educação formal ainda não democratizada para todos os setores da sociedade (MARKMAN, 2007).

Para se ter uma idéia, em 1920 o percentual de escolarização de jovens entre 5 e 19 anos era de apenas 9%. Após a política de democratização do Estado Novo, a partir da década de 30, esse índice sofreu uma significativa alteração, de modo que, entre meados da década de 30 e início dos anos 40, esse índice alcançou o patamar de 21%. Ou seja, entre as décadas de 20 e 40, o índice de analfabetismo caiu de 69,9% para 56,2% (AGGIO, 2002, p.89). O projeto cultural e educativo, de uma maneira ampla neste período, tinha uma visão fortemente nacionalista e buscava a mobilização e a participação cívicas, de modo que

“[...] embora [tenha ocorrido] de forma insatisfatória, os avanços da educação nesse período favoreciam a circulação de instrumentos de cultura escrita como jornais, revistas, e livros, e de consumo musical representados pelos discos e a rádio” (MARKMAN *apud* SODRÉ, 2007, p. 85).

Por esse motivo, os meios de comunicação de massa passam a ser muito valorizados durante o Estado Novo, provocando assim, uma espécie de redefinição da imprensa, do rádio, do teatro, do cinema, entre outros veículos de comunicação no país, o que possibilitou inclusive, o surgimento de novos parâmetros para a problemática da cultura nacional.

Foi neste contexto que tanto o cinema como o rádio, ganharam atenção especial por parte do Estado: afinal representavam mecanismos essenciais no

processo de “conquista das massas”, no mesmo sentido apontado por Adorno e Horkheimer em suas análises sobre a sociedade européia.

Com isso, houve o estabelecimento de um cenário tecnológico intensamente impulsionado por políticas de incentivo industrial, de modo que, frente ao incipiente cenário da cultura brasileira, tanto o cinema como o rádio, passam a representar importantes mecanismos para a consolidação da cultura de massa no país, embora a dimensão integradora fundamental para a consolidação da *indústria cultural* aqui, somente tenha se efetivado a partir do “convencimento” e da “manipulação” do consumidor por meio de uma “pedagogia ideológica” por parte do Estado, no intuito de instaurar uma necessidade nacional geral “de construir em conjunto o projeto de modernização da sociedade brasileira” (ORTIZ, 2001, p. 54).

Pensada numa primeira instância para o cinema, mas posteriormente aplicada em relação à radiodifusão, a “exploração comercial dos mercados” ocorreu inicialmente de forma apenas regional, impossibilitando toda dimensão integradora necessária para a difusão da *indústria cultural* no país.

Até a década de 30, o rádio apresentava um caráter apenas experimental com uma programação mais voltada para a elite e que abordava basicamente recitais de poesia, concertos e palestras culturais: algo pouco atrativo para as “massas”. Tal realidade passou a ser transformada com a permissão do uso de propagandas comerciais, que levou a uma verdadeira “organização de empresas” e gerou uma disputa de mercado constituída por três facetas principais de competição: o *status* da emissora, sua popularidade e a exigência de um conhecimento mais técnico (DIAS, 2000).

Com a rápida disseminação desse veículo, acompanhada de constantes lançamentos de novos produtos, o rádio passa a criar novas demandas de consumo,

alterando sutilmente todo um conjunto de hábitos de seus ouvintes e com isso, passa a apresentar uma característica essencial da *indústria cultural*, a saber: a manipulação ideológica dos estilos de vida, dos gostos, etc, como fora diagnosticado por Adorno e Horkheimer e exposto anteriormente.

A tabela abaixo ilustra o expressivo crescimento das emissoras de rádio entre meados da década de 40 até os anos 50 revelando a velocidade da implantação desse veículo e sua ampla cobertura em todo território nacional:

Ano	1944	1945	1946	1947	1948	1949	1950
Nº de emissoras	106	111	136	178	227	253	300

Fonte: *Alguns aspectos da vida cultural brasileira*, MEC, 1952 e 1954. In: ORTIZ, R. (2001), p. 40.

Assim, embora até os anos 40 e 50 fosse impossível aplicar o conceito de *indústria cultural* desenvolvido por Adorno e Horkheimer no país, as empresas culturais nacionais, já antes desse período, mostravam certa preocupação em expandir suas bases materiais mesmo em meio aos “obstáculos que se interpunham ao desenvolvimento do capitalismo brasileiro” e que acabavam colocando limites para o crescimento de uma cultura popular de massa no país. Aliás,

“Esta característica da situação brasileira, um trânsito entre esferas regidas por lógicas diferentes, possui [...] uma dupla conseqüência. Uma é, sem dúvida, positiva; ela abre um espaço de criação que em alguns períodos será aproveitado por determinados grupos culturais. Outra, de caráter mais restritivo, pois os intelectuais [e artistas] passam a atuar dentro da dependência da lógica comercial, e por fazer parte do sistema empresarial, têm dificuldade em construir uma visão crítica em relação ao tipo de cultura que produzem” (ORTIZ, 2001, p. 29).

Maria Helena Capelato em seu artigo *Estado Novo: novas histórias (2005)* afirma que, quando os meios de comunicação de massa passam a fazer uso de instrumentos técnicos bastante sofisticados como o rádio, por exemplo, ocorre uma espécie de facilitação da “manipulação dos ideais coletivos”, que passam a fabricar novas necessidades.

Isso ocorre porque, a propaganda é sempre tida como uma poderosa estratégia para o exercício de poder conforme exposto no capítulo II, muito embora sua força torne-se maior onde o Estado exerce um controle mais efetivo das informações, manipulando-as, a seu favor como ocorreu, por exemplo, com a Rádio Nacional durante o Estado Novo que passou a exercer uma “função integradora” na vida das pessoas neste período (ORTIZ, 2001).

Aliás, a função da Rádio Nacional neste período foi essencial, uma vez que ela cumpria o papel de mecanismo de unificação do país por meio de toda uma política cultural, que contribuiu para a tentativa de criação de um caráter nacional e centralizador, almejado por Getúlio Vargas no Estado Novo.

Assim, ainda que o surgimento da radiodifusão na década de 20 e sua consolidação a partir dos anos 30 não fosse fruto exclusivo da criação de políticas populistas houve indiscutivelmente, uma ampla utilização desse veículo em seu benefício durante o Estado Novo. Isso porque, mais do que um meio de entretenimento, o rádio passa a ser utilizado como um verdadeiro instrumento político, capaz de formar opiniões e mobilizar a sociedade em prol de determinados interesses específicos (CALABRE, 2005).

Havia, portanto, uma preocupação de que o rádio atingisse realmente a todos os públicos, no sentido de promover a integração dos ouvintes numa espécie de coletividade nacional. Desta forma, a popularização do rádio comercial implicou

na criação de um elo entre o indivíduo e a coletividade, mostrando-se capaz não apenas de vender produtos e ditar “modas” como também de mobilizar as massas, levando-as a uma participação ativa na vida nacional (CALABRE, 2005).

Portanto, mesmo diante de um mecanismo de alcance nacional que despertava o fascínio e a propagação de informações para as mais variadas camadas da sociedade, ainda assim cabia ao Estado, a necessidade de regulamentação e legitimação dos meios de consolidação da *indústria cultural* como ocorreu com o rádio durante a ditadura.

O quadro apresentado a seguir aponta as principais transformações sofridas na programação do rádio e suas conseqüências mais latentes:

Anos 20	Época de Inauguração e difusão
	<ul style="list-style-type: none"> • Foi oficialmente inaugurado a 7 de Setembro 1922, com um transmissor de 500 watts instalado no alto do Corcovado/RJ, para 80 receptores • Seu primeiro programa foi o discurso do Presidente Epitácio Pessoa • Sua instalação de fato aconteceu aos 20 de Abril de 1923 com Roquete Pinto e Henry Morize com a "Rádio Sociedade do Rio de Janeiro" • Sua programação era voltada para a elite e não para a massa • Os principais estilos veiculados eram: óperas, recitais de poesia, concertos, palestras culturais • Seus receptores eram caros justamente por serem importados • Finalidade cultural: educativa e altruísta • As mensalidades eram pagas para quem tinha os receptores ou por meio de doações • Os anúncios pagos eram totalmente proibidos
Anos 30	Era Comercial
	<ul style="list-style-type: none"> • O Decreto nº. 21.111 de 01/03/32 autorizava 10% de sua programação a ter comerciais • Passa-se de uma programação “erudita” para uma mais “popular” • Há a contratação de artistas e produtores • Inicia-se uma espécie de competição que acarretou: <ul style="list-style-type: none"> ✓ No desenvolvimento técnico ✓ No <i>status</i> da emissora (ibope) ✓ Na popularidade do veículo

	Época de "Ouro do Rádio"
Anos 40	<ul style="list-style-type: none"> • Com uma programação mais popular aumentam os índices de audiência • Surge o Ibope no dia 13 de Maio 1942 que possibilitará o acompanhamento do gosto dos ouvintes • É transmitida a primeira radionovela em 1942: "Em busca da felicidade" • Surge o radiojornalismo: Repóter Esso; prioridade: transmissão de noticiários esportivos • Eventos marcantes: primeira guerra mundial e a copa do mundo
	As mudanças provocadas pelo advento da TV
Anos 40 e 50	<ul style="list-style-type: none"> • Os artistas do Rádio migram para a TV • Troca-se os artistas e programas de humor por música • As novelas e programas de auditório por serviços de utilidade pública • Busca-se a segmentação • Chega um poderoso impulso: o Transistor, em 23/12/47. • A comunicação fica mais ágil, e é transmitida ao vivo da rua, e receptores sem tomadas

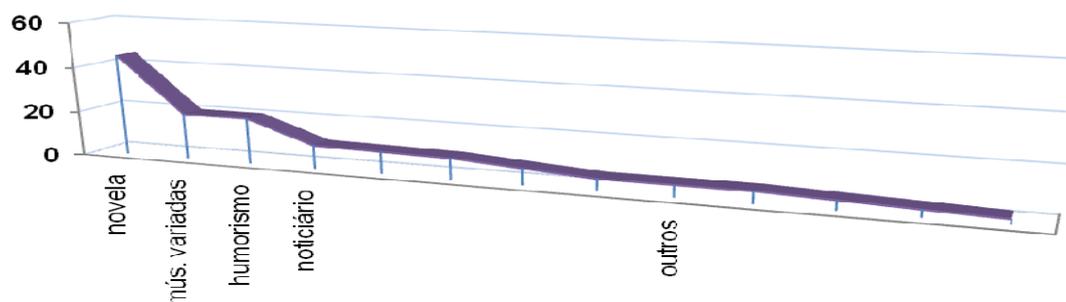
Disponível em: <http://www.espirito.org.br/portal/artigos/ednilsom-comunicacao/radio-historia.html>

Acesso em 14/07/2009.

Já o gráfico a seguir, privilegia as mudanças na programação do rádio e sua contribuição no que tange à alteração dos gostos dos ouvintes, revelando assim uma das principais influências provocadas pela consolidação da *indústria cultural* no país:

Programação classificada através da preferência por gênero

Rio de Janeiro (1947)



In: ORTIZ, R. (2001), p, 41.

A partir da década de 40, como consequência da corrida das emissoras no sentido da contratação de artistas capazes de agradar o público por sua boa aparência ou originalidade nas apresentações de palco surge os programas de auditório que proporcionam uma competição que possibilitou a valorização dos artistas de rádio. Os programas de auditório nasceram com os primeiros programas de calouros e se transformaram numa nova modalidade de espetáculo de palco muito popular no país. Por conta de uma expressiva popularização,

[...] o rádio chega aos anos 40 mais atuante do que nunca. Os programas reuniam esforços para tentar superar de todas as formas a concorrência. A audiência era maciça. Não ter um rádio ou, pelo menos, não ouvir os programas, nem que fosse na casa do vizinho, amigos ou parentes, era estar *out*, naquela época (CASÉ, 1995, p. 20).

Todavia, as modificações ocorridas na programação do rádio em decorrência da expansão da televisão, conforme apresentado sucintamente no quadro anterior, fez com que as emissoras aos poucos fossem sendo obrigadas a acabar com seus programas dispensando inclusive, grande parte dos profissionais envolvidos na realização da programação, a tal ponto que na década de 1950, chega ao fim o chamado rádio *broadcasting*, criado no tempo em que a competição entre as emissoras obrigava-as a contratar com exclusividade elencos fabulosos, com a participação de cantores, orquestras, pequenos conjuntos, produtores, escritores e humoristas. A esses profissionais restaram apenas alternativas do trabalho na televisão ou o desemprego (DIAS, 2000).

Ocorreu que esta mesma “pedagogia ideológica” utilizada pelo Estado em relação à radiodifusão fora aplicada também à televisão de forma ainda mais efusiva, influenciando gerações e modificando hábitos culturais, uma vez que a programação da televisão, assim como a do rádio utilizava “mensagens publicitárias com a intenção de introduzir um novo estilo de vida e de abrir as portas do consumo para a população” (MARKMAN, 2007, p. 88).

Visando se adaptar a tais transformações, tem início na década de 1960, uma nova era radiofônica com a escolha de uma linha inovadora de programação em virtude da concorrência com a televisão que passou a atrair grande parte dos recursos da publicidade antes dirigidos somente ao rádio. Nesse período, o processo de difusão da *indústria cultural* no país se intensifica e fortalece ainda mais vislumbrando uma completa infra-estrutura que colaborou intensamente, para a reestruturação de todo mercado de bens culturais, muito embora tais condições não tenham proporcionado necessariamente, um desenvolvimento contínuo e padronizado entre todas as esferas deste mercado (ORTIZ, 2001).

Foi basicamente com o governo desenvolvimentista de Juscelino Kubitschek (1956-1960) que começaram a ser criadas, novas condições para a consolidação da *indústria cultural* no país, cujo auge se deu nos governos militares pós-1964, quando a produção artística passa a ser centralizada na forma dos interesses de mercado, criando assim um padrão do “nacional” imposto, estereotipado e circunstancial e que estava longe de representar o exercício de um projeto de autonomia nacional. O que ocorreu neste momento foi a fixação de uma política industrial tecnológica que proporcionou o desenvolvimento dos *media* e encontrou subsídios para se estabelecer de forma definitiva e determinante no país (NAPOLITANO, 2001).

Em contrapartida, teve início um perigoso processo de despolitização em virtude da aceitação do consumo como “categoria última para se medir a relevância dos produtos culturais”, de modo que, com a nova consolidação de um mercado de bens culturais, várias transformações foram sendo provocadas. A mais expressiva diz respeito à própria noção do *nacional* e *popular* (ORTIZ, 2001, p.164). Isso porque, o país estava envolto a uma cultura política fortemente balizada por uma ideologia “nacional-popular” enraizada no florescimento de uma cultura “intimista”, de uma espécie de “elitismo cultural” e por um desenvolvimento industrial de um governo que propunha políticas públicas extremamente repressoras em nome da promoção da “Segurança Nacional”, Nesse sentido, a indústria cultural adquire:

“[...] seu pleno desenvolvimento no Brasil, e se consolidam, em decorrência de dois fatores que atuam de forma interdependente: um de natureza política e outro de natureza econômica. O fator econômico é representado pelo ingresso do país na etapa monopolista do capitalismo; o político pela instauração do regime militar em 1964 e a conseqüente implementação de um projeto de desenvolvimento burocrático-autoritário fundamentado na Ideologia de Segurança Nacional (ISN)” (FONSECA, 2003, p, 314).

Por esse motivo, Renato Ortiz afirma que “a emergência da *indústria cultural* e de um mercado de bens simbólicos” passou a organizar o “quadro cultural em novas bases”, dando à noção de nacional-popular outra abrangência: tanto o “popular” quanto o “nacional”, se revestem a partir desse momento, de um novo significado e passam a se identificar apenas com o que é consumido no país. Desta forma, a correspondência “cultura nacional-popular” acaba substituída pela noção “cultura mercado-consumo” (ou cultura de mercado e de consumo). Essa transformação favoreceu diretamente o processo de consolidação do sistema de industrialização da cultura em todo país (ORTIZ, 2001, p. 165).

Quando analisamos portanto, as conseqüências da difusão da *indústria cultural* no Brasil, observamos que tal processo, somente se efetivou em decorrência da ação do Estado no sentido de favorecer o “ajustamento dos indivíduos às novas normas de organização da sociedade”, em especial, da sociedade de massas, o que implicou conseqüentemente numa redefinição dos parâmetros da própria discussão cultural no país, especificamente, a nacional-popular.

Assim, o Estado brasileiro, além de atuar como agente da modernização no Brasil também foi, em contrapartida, o grande “propulsor de uma nova ordem social” na medida em que sua racionalidade incorporava uma dimensão cada vez mais coercitiva (ORTIZ, 2001, p. 160).

“Com efeito, o Estado autoritário tem interesse em eliminar os setores que possam lhe oferecer alguma *resistência*; nesse sentido, a repressão aos partidos políticos, aos movimentos sociais, à liberdade de expressão, contribui para que [fossem] desmanteladas as formas críticas de expressão cultural. Quando se analisa o período relativo à ditadura militar, o que chama atenção no que diz respeito à repressão cultural não é tanto a existência da censura [...] mas sua extensão” (ORTIZ, 2001, p. 155; *grifo nosso*).

Desta forma, todo movimento de implantação de novas estratégias de promoção dos produtos e conglomerados empresariais possibilitaram o desenvolvimento dos *media*, que no seu conjunto, passaram a constituir um setor economicamente expressivo em termos do crescimento do mercado de bens de consumo culturais no país (DIAS, 2000). E a relação rádio e cultura nesse contexto tem sido visceral

“[...] desde a divulgação das primeiras músicas gravadas, como o samba Pelo Telefone, em 1916, passando pelos programas de auditório, de humor, radionovelas, pelas jornadas esportivas e reportagens. O rádio divulgou eventos e promoveu nomes de jornalistas, radialistas, artistas, músicos, esportistas. Fez grandes coberturas de momentos felizes e de grandes tragédias brasileiras. O veículo foi responsável, também, por impulsionar a *indústria cultural* no país através de vários elos desta corrente: a indústria fonográfica, as revistas especializadas, o cinema, os artistas, o esporte e a publicidade” (HAUSSEN, 2004, p. 57; *grifo nosso*).

Como vimos, ainda que de forma sucinta, a *indústria cultural* brasileira tem características próprias e desenvolveu-se de modo peculiar, na maior parte do seu processo de consolidação ligada ao Estado, que não só a incentivou, como a utilizou em seu favor, notadamente durante as ditaduras. Isso teve reflexos específicos em todos os setores da cultura, como o cinema, a televisão, o teatro e a literatura e o rádio abordado nesta seção.

O processo de difusão da *indústria cultural* no país, aqui exposto de forma resumida, ajudou a reestruturar toda a sociedade e a relação dos indivíduos entre a esfera de bens culturais. Tal sistema subordinou as produções artístico-culturais à lógica comercial descrita por Adorno e Horkheimer, que por sua vez, passou a interferir diretamente tanto na produção quanto na difusão de bens culturais no país.

Por esse motivo, o progresso da industrialização da cultura no Brasil ao mesmo tempo em que ampliou profundamente o mercado consumidor também criou condições concretas para a padronização de gostos, crenças e valores.

A segunda parte deste capítulo abordará as especificidades deste processo em relação ao campo musical, destacando suas influências sobre o universo da música popular, em especial a instrumental, demonstrando como este gênero dispõe de *brechas* por meio das quais se vislumbra uma possibilidade de questionar determinadas imposições estéticas da *indústria cultural*.



Em meio às fronteiras da MPB e da MPIB.

“A música brasileira forma um enorme e rico patrimônio histórico e cultural, uma das nossas grandes contribuições para a cultura da humanidade. Antes de inventarem a palavra ‘globalização’ nossa música já era globalizada. Antes de inventarem o termo ‘multiculturalismo’, nossas canções já falavam de todas as culturas [...] Além disso, nossa música sempre foi o território de encontro e fusões entre o local, o nacional e o cosmopolita; entre a diversão, apolítica e a arte; entre o batuque mais ancestral e a poesia mais culta. Por tudo isso, a música no Brasil é coisa pra ser levada a sério”.

(Marcos Napolitano).

Nosso objetivo nesta seção será destacar as conseqüências centrais da industrialização da cultura para a música popular brasileira, de maneira especial a popular instrumental, apontando os motivos que nos levaram a considerá-la como um elemento fundamental de criação de possibilidades concretas de autonomia artística e como um importante mecanismo de questionamento dos parâmetros estéticos definidos por esse sistema.

Para tanto, descreveremos os momentos mais emblemáticos que repercutiram diretamente nos fatos históricos e socioeconômicos do país e que guardam uma relação estrita com o contexto musical contemporâneo, em especial, com a trajetória artística do músico Hermeto Pascoal, traçada em meio a todo debate político-ideológico que envolveu a história da música popular no Brasil.

Como vimos na primeira parte desse capítulo, a preocupação do governo autoritário do Estado Novo com a minimização de suas ações de controle social por meio da indústria cultural, provocou um importante processo de re-significação dos conceitos de nacional e de popular, de modo que a política de controle estatal aplicada à esfera da cultura acabou alterando a própria concepção de música popular no país.

Isso porque, a expressão “música popular” no Brasil era interpretada como uma manifestação-cultural tipicamente folclórica, ligada diretamente a determinadas situações sociológicas, históricas e geográficas, a qual congregava em sua estrutura, uma série de elementos que a tornaram característica de uma época, de uma região e até mesmo de uma maneira de viver. De origem urbana, tinha suas raízes calcadas na própria imaginação popular, independentemente dos variados ritmos musicais e do segmento social de onde provinham os compositores, intérpretes e o público em geral (CHAUÍ, 1984).

A partir do processo de re-significação dos conceitos de nacional e popular e da política de controle sobre a esfera da cultura, a expressão Música Popular Brasileira passa a ser “substituída” pela sigla MPB, entendida agora como uma construção política que não mais designará a música produzida e/ ou consumida especificamente pelas classes populares no Brasil (CHAUÍ, 1989): a sigla MPB passa então a ser utilizada como uma instituição cultural forjada, simbolizando mais do que simplesmente um gênero musical: uma verdadeira instituição sociocultural (NAPOLITANO, 2001).

O processo de expansão da indústria cultural no país durante o regime militar cuja preocupação era controlar o espaço público, sempre atrás de uma lógica de desmobilização política da sociedade como garantia da "paz social", contribuiu para um controle ainda mais efetivo da própria esfera da cultura no país, tornando as manifestações artísticas centro das preocupações de vigilância estatal em prol da “Segurança Nacional”, de modo que, a partir desse momento, artistas e eventos ligados à música popular tornaram-se reféns de um governo que coibia qualquer tipo de

“[...] a) participação em eventos patrocinados pelo movimento estudantil; b) participação em eventos ligados a campanhas ou

entidades da oposição civil; c) participação no "movimento da MPB" e nos "festivais dos anos 60"; d) conteúdo das obras e declarações dos artistas à imprensa; e) ligação direta com algum "subversivo" notoriamente qualificado como tal pela "comunidade de informações"; f) citação do nome do artista em algum depoimento ou interrogatório de presos políticos" (NAPOLITANO, 2004, p. 289).

Neste contexto, a sigla MPB passa a ser utilizada como pólo aglutinador de questões sociais e culturais, tendo como base principalmente, o ideário de valorização do projeto nacional-popular que visava construir uma estética mais totalizante e que convergisse com a idéia de Estado-nação¹⁴, que representava um grande agente de fragmentação da realidade em identidades mediadas pelo mercado (NAPOLITANO, 2001).

Nesse período, a representação social das camadas populares - "povo" (categoria importante do projeto do nacional-popular) passa a ser substituída por imagens mais fragmentadas e associadas à cultura de massa. Com isso, o próprio fundamento nacional-popular das músicas feitas no Brasil, sobretudo entre 64 e 67 passa a abarcar ingredientes tanto da cultura local como elementos da cultura global. Desta forma, a expressão "Música Popular Brasileira" que antes cumpria a função de "defesa nacional", no final da década de 60, se transforma numa espécie de "sigla" ou quase uma "senha de identificação político-cultural" específica: a MPB (SANDRONI, 2004).

Ocorre que todo esse ciclo de redefinição da idéia de MPB, segundo Marcos Napolitano, esteve acompanhado por três processos sociais paralelos cruciais, quais sejam:

¹⁴ De acordo com Ortiz (2001), a construção da idéia de Estado-nação está diretamente vinculada a uma tentativa de unificação comunicativa e simbólica que proporcionasse uma integração social através de dimensões políticas econômicas e culturais.

“o fim da predominância das emissoras de televisão como o pólo de divulgação mais dinâmico da música popular; a consolidação das grandes gravadoras multinacionais como o vetor principal a influenciar os caminhos criativos da MPB; e o acirramento da repressão cultural e política, promovida após o AI-5” (NAPOLITANO, 2001, p. 289).

As conseqüências desse debate puderam ser observadas numa espécie de “choque ideológico” entre a Música Popular Brasileira e uma nova forma de articulação da *indústria cultural* em relação às criações artísticas no país:

“A instituição MPB foi o ponto de convergência de diversas vertentes: do ‘rigor técnico’ da bossa nova, das ‘utopias’ do nacional-popular [...] das vanguardas formalistas [...] da tradição musical marcada pelos gêneros de consumo popular [...] não só indicava um gênero musical específico, mas um conjunto de valores estéticos e ideológicos e uma hierarquia de apreciação e julgamento flexível” (NAPOLITANO, 2001, p. 337).

Além da censura, um tema bastante recorrente que envolvia a discussão intelectual em torno da música popular era sua íntima relação com a crescente indústria de massa.

“Tanto o nacional-desenvolvimentismo da era Juscelino Kubitschek (1956-1960), como o nacional-reformismo do governo de João Goulart (1961-1964) estão na base dessa clivagem. Na medida em que estas ideologias, pólos diferentes da cultura política nacional-popular penetravam no panorama musical, eram incorporadas nas obras que traziam em si as marcas das contradições inerentes ao processo social” (NAPOLITANO, 2001, p. 21).

Neste sentido, Marilena Chauí (1984) afirma que a *indústria cultural* implantada no Brasil, sempre esteve “muito pouco comprometida” com toda a diversidade e “complexidade cultural do país” como um todo. Daí a importância de salientar a pertinência de um tipo de análise sobre esse processo que considere não

apenas a “emergência de uma *indústria cultural* fortíssima”, mas suas influências avassaladoras, em especial sobre as criações musicais e sua desconsideração acerca da pluralidade e a polifonia de sons do país, que possibilitou o desenvolvimento de uma musicalidade híbrida e genuinamente brasileira (p.125).

Mediante a conturbada situação que envolvia o universo da música popular no Brasil, os profissionais neste campo viram-se frente a um impasse: contribuir para a “conscientização ideológica” de seu público e, ao mesmo tempo, para a elevação do “gosto médio” de seus ouvintes (NAPOLITANO, 2001, p. 40).

É interessante notar que justamente em função de tais objetivos, ocorreu uma expressiva ampliação dos materiais sonoros disponíveis, que contribuiu de maneira intensa para o desenvolvimento de uma musicalidade ainda mais peculiar no país.

Por esse motivo, ainda que “o espaço de criatividade na *indústria cultural*” esteja de certa forma “circunscrito a limites bem determinados”, isso não significa que “a criatividade não possa se expressar mais”; ou ainda que esta desapareça “diante da produtividade do sistema”. Mas é necessário chamar a atenção também para o fato de que “sua manifestação se torna cada vez mais difícil” e desta forma os “espaços” ou *brechas* para a manifestação dessa criatividade acabam reduzidos devido à sua subordinação “à lógica comercial” imposta por esse sistema (ORTIZ, 2001, p. 147-148).

De fato, a Música Popular Brasileira e a MPB passaram a exercer funções distintas uma das outras, dado que a primeira comportava uma definição extremamente ampla e difusa acerca do campo musical brasileiro, enquanto que a segunda era definida mais a partir de preceitos estéticos e ideológicos em virtude do debate político em torno da música ocorrido nos anos 60. E, junto com essa nova

concepção de MPB surgia também uma categoria inédita de compositores populares formada principalmente por jovens universitários politizados e imbuídos da concepção “nacional-popular” predominante, com uma forte influência de músicos e letristas de períodos anteriores. É o caso de Tom Jobim, Vinícius de Moraes e Carlos Lyra, por exemplo, que deram às canções da era dos festivais um *status* poético diferente junto à intelectualidade brasileira e ajudaram inclusive, a difundir uma nova face da música brasileira no cenário mundial a partir da incorporação da sofisticação harmônica do jazz norte-americano à alegria de ritmos brasileiros (NAPOLITANO, 2001).

Foi desta maneira que surgiu a Bossa Nova, a qual representava uma expressiva tentativa de oposição a tudo que fosse tido como superado, arcaico ou antigo na nossa música. Isso porque, a própria palavra “bossa” já estava vinculada a um termo da gíria carioca: “jeito”; “maneira”; “modo”. E, sempre que alguém fazia algo de diferente ou original, dizia-se que essa pessoa tinha “bossa”. Inclusive, essas tentativas de inovação parecem ser de fato, uma característica marcante no cenário da música popular no país. Sem dúvida, as inovações estéticas proporcionadas como o surgimento da bossa nova e dos grandes festivais de música veiculados pela televisão nos anos 50 e 60, representaram um marco, pois fizeram com que a expressão MPB aparecesse no mercado musical brasileiro não mais como algo completamente distinto da Música Popular Brasileira (embora também não representasse meramente a abreviação dessa última).

Neste contexto, a música popular brasileira passa a ter um público mais segmentado e identificado com a classe média intelectualizada, uma vez que as canções representavam um meio privilegiado para a “discussão” não apenas de temas culturais, mas principalmente de temas relacionados à política.

Desta forma, embora todo “acirramento da repressão política” e da vigência da censura prévia do AI-5 na década de 60 tenham transformado o universo das produções musicais no país, interferindo de maneira radical e decisiva não apenas na produção, mas no consumo da música no país ocasionando num primeiro momento, uma expressiva redução das experiências musicais em todo o país (NAPOLITANO, 2001, p.335); em contrapartida, ocorreram importantes tentativas, por parte dos artistas brasileiros, de vislumbrarem espaços (*brechas*) através das quais fosse possível escapar ou questionar as imposições estéticas decorrentes da difusão da *indústria cultural* no país.

Este parece ser, aliás, o grande diferencial da música popular no Brasil.

Pois como ressalta José Miguel Soares Wisnik,

“A música brasileira forma um sistema aberto que passa por verdadeiros saltos produtivos, verdadeiras sínteses críticas, verdadeiras reciclagens: são momentos em que alguns autores, isto é, alguns artistas, individualmente e em grupo, repensam a economia do sistema” (WISNIK, 1980, p. 15).

Um importante exemplo dessa tentativa de libertação das formas estéticas vigentes foi o *tropicalismo* que, em meio ao roteiro histórico que se delineava, surgia como resultado do processo de radicalização das questões colocadas pelas artes nos anos 60 e com uma relevante proposta vanguardista frente à indústria cultural brasileiras abrindo as portas da música para significativas experimentações.

Tal movimento representou uma fase bastante produtiva e culturalmente inovadora do processo histórico marcado pelos impasses do golpe militar de 1964 e também pela crise terminal do "nacional-popular" como eixo da cultura e da política. Sendo assim, a intervenção histórica operada pelo *tropicalismo* se consagrou como

ponto de clivagem e ruptura em diversos níveis: comportamental, político-ideológico e estético, numa espécie de “atualização” da arte voltada para as massas no Brasil:

“[...] seus eventos fundadores são localizados em 1967, embora o Tropicalismo, como movimento assim nomeado, tenha surgido no começo de 1968: na música através das inovadoras propostas de Caetano e Gil, no III Festival de Música Popular da TV Record de 1967. No teatro, com as experiências seminais do Grupo Oficina, ou seja, as montagens d' *O Rei da Vela* e de *Roda Viva*. No cinema, acompanhando a radicalização das teses do Cinema Novo, em torno do lançamento de *Terra em Transe*, de Glauber Rocha. Não poderíamos deixar de citar as experiências das artes plásticas, sobretudo as elaboradas por Hélio Oiticica, área menos reconhecida pelo grande público, apesar de ter sido o campo onde a palavra Tropicália ganhou significado inicial, adquirindo as feições gerais que mais tarde a consagrariam” (NAPOLITANO; VILLAÇA, 1998, p.02).

Mas, analisando toda a “euforia estética” tropicalista, Roberto Schwarz (1978) faz uma ressalva bastante pertinente. Segundo o autor, o *tropicalismo* estaria, apesar de suas inovações, vinculado a uma forte tradição do pensamento a-histórico brasileiro, considerado ideologicamente incoerente em relação às intenções revolucionárias a que se propunha. Ou seja, embora estivesse abrindo caminhos para inovações e experimentalismos estéticos, o *tropicalismo* deve ser considerado também um movimento impotente politicamente, principalmente quando considerados os inúmeros desafios históricos da época. Assim, segundo a análise deste autor, escondido por trás de toda sua agressividade simbólica, o *tropicalismo* teria ajudado a reforçar ainda mais a visão ideológica e conservadora de “brasis” praticamente irreconciliáveis.

Verifica-se, portanto, que algumas contradições “saltam aos olhos” quando a questão é a função e as influências das vanguardas no país. Uma ambigüidade presente inclusive nos estudos de Adorno (1998) sobre as vanguardas européias.

Em suas análises, Adorno afirma que esse tipo de “vanguardismo estético” caminha sempre de “mãos dadas” com a “lógica dominante e a mentalidade conservadora” da *indústria cultural* e, por esse motivo em muitos sentidos, o potencial inovador desses movimentos acabam “engolidos” pelas padronizações estéticas desse sistema. Mas, em contrapartida, ele afirma também que essa “tensão dialética” é considerada imprescindível para a compreensão “tanto do valor estético das obras de arte”, como das “estratégias de ação” desenvolvidas por alguns artistas na tentativa de burlar ou questionar a lógica difundida por essa indústria da cultura (p.147).

Sendo assim, embora a idéia de vanguarda no campo artístico esteja relacionada à noção de inovação, experimentalismos e rompimento com velhos modelos, ou seja, como “uma forma de *resistência* contra o avanço da cultura de massa” (FENERICK, 2007, p. 27), ainda assim, há uma espécie de ambigüidade no próprio conceito que problematiza sua aplicação em determinados contextos:

“[...] espírito de aventura e experimentação, mas também um caráter destrutivo [uma] vontade de transformação e progresso e ao mesmo tempo definição de um poder carismático e total; uma atitude crítica e revolucionária, mas ao mesmo tempo legitimador de um novo sistema globalizador de dominação” (FENERICK *apud* SUBIRATS, 1993, p. 24).

Entendemos que são justamente esses “contrapontos” que enfatizam a idéia de *resistência* trabalhada nesta pesquisa. Afinal, a dificuldade para definir satisfatória e objetivamente as influências de movimentos vanguardistas, principalmente em relação à cultura popular, assim como os próprios limites da cultura de massas no país, apenas reforçam a necessidade de haver uma *resistência* quase sempre integrada à lógica vigente, questionando de modo

bastante discreto, os limites estéticos difundidos pela *indústria cultura*, evitando assim sua própria cooptação.

É especificamente neste sentido, que entendemos que a música popular instrumental brasileira, ou a MPIB, representa um importante objeto de elucidação da idéia de *resistência* apresentada até o presente momento. Isso porque, em meio a conturbada situação político-cultural que envolvia o país, sobretudo na década de 60, e do movimento de censura que acabou “emudecendo” as canções, era esperado que as produções em torno da música popular instrumental brasileira, sem texto e teoricamente incensuráveis, registrassem um ciclo de ascensão natural e espontâneo, principalmente por volta do começo da década de 70 (BAHIANA, 1979-1980). Mas ao contrário do previsto, tal fato fez com que apenas uns primeiros murmúrios desse tipo de música se fizessem ouvir.

O que parecia estar em jogo neste momento era o fato de

“[...] a presença de letra [dar] à música uma condição de significado muito mais direta do que no caso da música instrumental: o significado [imediato assinalado pela letra] é um privilégio da MPB que a música instrumental parece afastar como se constituísse uma ameaça à sua pureza instrumental, cujo processo de significação seria necessariamente autônomo em relação ao verbal. Ou talvez porque havendo letra, instaura-se uma *gestalt* hierárquica que coloca os instrumentistas em segundo plano na condição de acompanhantes” (BASTOS, 2006, p. 932).

Assim, enquanto a MPB era difundida como objeto cultural e meio de conscientização social nos anos 60, tornando-se a partir dos anos 70 cada vez mais múltipla e fragmentada (BAHIANA, 1979-1980) a MPIB surge como um elemento inovador. Sendo um tipo de música executado exclusivamente por instrumentos sem o recurso do texto ou letra - como ocorre com as canções - a MPIB acabou permanecendo alijada das discussões político-ideológicas que envolveram a música

entre as décadas de 60 e 70. E, este aparente “esquecimento” da MPIB frente às discussões político-ideológicas que envolviam o cenário musical no país foi o responsável pela sua expansão e proliferação da MPIB no primeiro período da ditadura militar:

“[...] Como a censura estava focada principalmente nas letras das canções, as músicas instrumentais eram alvos bem menos evidentes. Dessa forma, a música instrumental foi tomada como uma alternativa significativa para os músicos continuarem no mercado de trabalho. Mesmo relativizando a relação entre a MPIB, as canções populares e a censura, [...] é notável o fato de que a música instrumental experimenta um crescimento considerável nesse mesmo período” (CIRINO *apud* CASTRO 1990, p. 23).

Foi, portanto, o processo de “não projeção” e/ou “não ascensão” no momento histórico mais “propício” que fez da MPIB uma *brecha*, atuando neste contexto, como um elemento de *resistência* em virtude de seu aparente “esquecimento” em meio ao debate político que envolvia a música popular no país.

Por apresentar uma ampla variedade em termos de uma rica estrutura sonora, a MPIB ficou reconhecida mundialmente como uma espécie de “salada musical”, na qual é possível abraçar os mais diversos ritmos, tanto nacionais quanto internacionais. É um complexo diálogo entre

“[...] ritmos do norte e nordeste, como o baião, o xote, o xaxado, o coco, o maracatu, entre outros, bem como da música rural do sudeste e centro-oeste com suas ‘violas caipiras’, a congada, o samba carioca e baiano, a guarânia do sul e muitas outras influências vindas de fora do Brasil, como o beguine (Martinica), o danzón (Santiago do Cuba), o tango (Argentina), a polca (Europa Central), o merengue (República Dominicana), o *ragtime* e *foxtrote* (norte-americano), sendo que estes dois últimos representam,

talvez, uma das influências mais relevantes na MPIB: o *jazz*¹⁵ (CIRINO, 2009, p. 18).

Como se não bastasse, ela ainda possibilita a utilização da voz, mas com uma característica muito peculiar, uma vez que esta (a voz) também pode ser utilizada como instrumento, desempenhando assim uma função completamente diferente do que na MPB, onde há uma distinção bem definida entre o cantor e o instrumentista.

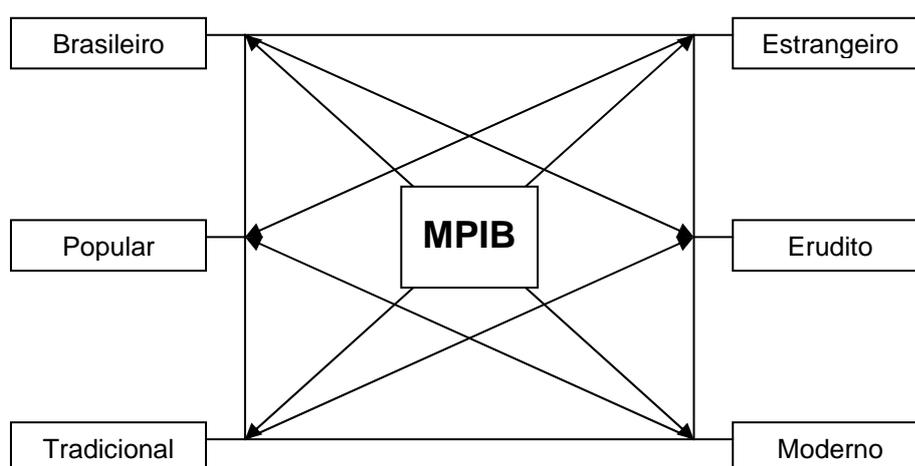
Na MPIB, o músico tem mais liberdade de experimentar sua execução como sendo de fato, “um fluxo unificado no qual as distinções entre ele próprio; o “instrumento que está executando e o meio em que se ‘locomove’ (a música) são muito sutis” (CIRINO, 2009, p. 16). Inclusive, este recurso da voz enquanto instrumento é bastante explorado nas produções de Hermeto Pascoal e pode ser observado em vários de seus CDs, como por exemplo, no CD *Mundo Verde Esperança* de 2002.

Neste sentido, a MPIB propicia uma relação muito peculiar entre as mais diferentes matrizes culturais, formando uma espécie de “rede” na qual o músico (instrumentista) é o verdadeiro “protagonista da recriação”. E justamente por propiciar essa maior liberdade de expressão, a MPIB coloca em “xeque” as fronteiras tradicionalmente difundidas como o brasileiro e o estrangeiro; o popular e o erudito; o tradicional e o moderno. Assim, mais do que simplesmente um gênero musical, a MPIB deve ser entendida como a expressão de algumas relações ainda não resolvidas da identidade musical nacional, pois representa um “espaço” na qual a diversidade e a liberdade parecem não encontrar limites:

¹⁵ De fato, é estreita a relação entre a música instrumental brasileira e o *jazz* norte-americano, tanto que muitas vezes o que é classificado pelo mercado fonográfico no Brasil como música instrumental é tratado e comercializado fora do país como *Brazilian Jazz* (CIRINO, 2009, p. 14).

“No início dos anos 70 várias transformações resultaram no aparecimento de um novo tipo de música instrumental no Brasil, que não derivava apenas do choro e da bossa nova, mas também de uma ampla gama de gêneros brasileiros e sons internacionais. Aliadas aos desenvolvimentos cosmopolitas da MPB [...] a mídia da música instrumental e sua presença cultural foram sendo construídas ao longo da década, estimuladas por eventos como o ressurgimento do choro, a renovada popularidade da gafieira, os festivais, tanto de choro quanto de *jazz*, além do crescente apoio do Estado e de instituições” (CAMPOS *apud* CONNELL, 2006, p. 14).

Neste contexto, a MPIB passa a representar um importante subgrupo ou subgênero da MPB, colaborando sobremaneira, para a criação de uma imagem musical positiva do país no cenário mundial, inclusive, para a recriação de suas audiências. Afinal, a MPIB problematiza, em virtude de uma ampla variedade de estilos e ritmos, as fronteiras do erudito/popular, brasileiro/estrangeiro, tradicional/moderno, formando uma espécie de “rede”, por meio da qual o instrumentista pode desfrutar com mais intensidade de sua liberdade estética, uma vez que a ela proporciona uma intersecção entre as fronteiras estabelecidas, como ilustra a representação abaixo:



In: CIRINO, 2009, p.42; 86.

Mas para compreendermos como a música popular instrumental brasileira possibilita tal problematização, faz-se necessário analisá-la a partir de dois eixos temáticos centrais: a improvisação e o arranjo musical. Isso porque, tanto o arranjo quanto o improviso são fundamentais para compreendê-la enquanto uma *brecha*, “na medida em que expõem aspectos que colocam em diálogo os processos de composição, interpretação, criação e recriação”, estabelecendo assim, uma tensão em relação a determinados preceitos estéticos, inaugurando caminhos alternativos para a reinvenção artístico-musical:

MÚSICA POPULAR	MÚSICA POPULAR INSTRUMENTAL BRASILEIRA		MÚSICA ERUDITA
Improvisação	Improvisação	Composição	Composição
Interpretação	Interpretação	Arranjo	Arranjo

In: CIRINO, 2009, p. 58.

A tabela mostra que na MPIB não há uma segmentação em relação à função de intérprete arranjador e compositor, uma vez que as três atividades coincidem. E, esta combinação na MPIB das características do compositor com o intérprete e o processo de improvisação, abre “janelas” ou “espaços” não apenas para “tocar o que não está escrito na partitura”, mas principalmente para aproximar o erudito do popular, possibilitando assim, a produção de uma “nova versão pessoal” por parte do músico, dando a este, uma “assinatura individual” e exclusiva em cada execução (CIRINO, 2009, p. 59).

Mas, para deixar sua assinatura estética, o músico deve ter um bom domínio da técnica para depois se aventurar em meio às possibilidades inventivas que a “trança sonora” da MPIB proporciona. Como afirma o próprio Hermeto Pascoal:

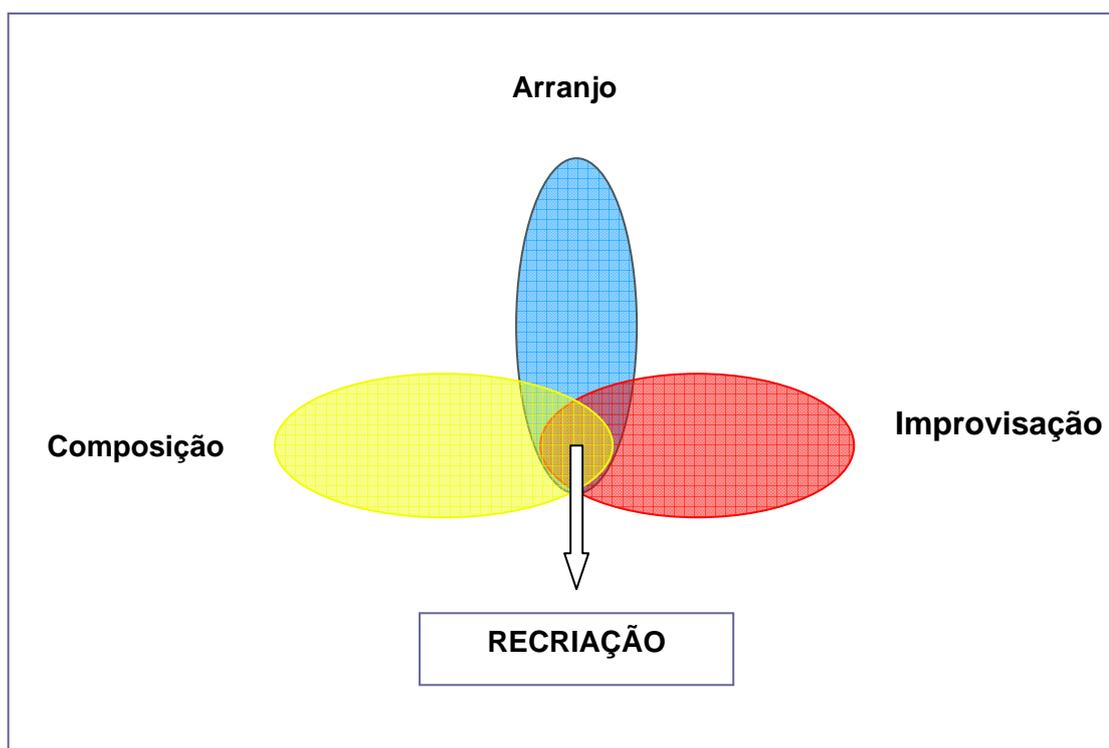
“Para improvisar você tem que ter confiança em si. É como quando você vai entrevistar alguém [...] Na hora do improviso depende da concepção de cada um [...] Quando você senta para improvisar com outra pessoa, não é nada a mais nada menos do que isso que eu estou fazendo com você. Você está me perguntando o que vem na sua cabeça. A improvisação é assim. Quem não pode não se sacode” (HERMETO *apud* GARCIA; ALMEIDA, 2003, p. 38).

Todavia, é necessário muita prudência neste tipo de análise para não incorrer no erro de afirmar que a MPIB dilui sistematicamente as fronteiras entre a música erudita e a popular, ou entre o nacional e o internacional, e o tradicional e moderno: afinal, ela apenas ajuda a problematizar tais limites, “borrando” divisões tão evidentes:

“Tudo isso contribui para certa fluidez e interpretação das linhas da MPIB, de um lado porque os músicos possuem muitas concepções e influências diferentes, e de outro porque trabalham em grupos diferentes e muitas vezes, ligados a outras linhas, fazendo com que os repertórios não possuam características monolíticas” (CIRINO, 2009, p. 71).

Neste sentido, a concepção de “trança sonora” auxilia na compreensão desse “diálogo” entre diferentes sonoridades da MPIB, a qual sugere um verdadeiro “trançado costurado” que alterna “elementos estéticos e de produção” dando mais liberdade ao músico durante o processo de criação e recriação musical (CIRINO, 2009, p. 52). O diagrama da atividade de recriação do músico instrumentista

elaborado por Cirino (2009) ilustra bem como se dá esse processo de *intersecção* entre arranjo, composição e improvisação exclusivos na MPIB:



In: CIRINO, 2009, p. 39.

De acordo com a representação, o músico popular, em especial o instrumentista na MPIB, “é um sujeito que combina em si características do compositor e do intérprete e, por meio desta combinação produz uma nova versão pessoal”, através de um processo de *recriação* que combina aspectos da música erudita e da popular simultaneamente reconstituindo novos estilos (CIRINO, 2009; p. 39). Neste sentido,

“Arranjo, improvisação, interpretação e composição atuam como a base que articula a atividade de ‘recriação’ do músico instrumentista na MPIB. Evidentemente tal tarefa requer dos instrumentistas determinadas qualificações técnicas, tanto no manejo de seu instrumento quanto na sua relação com os outros músicos, outros conjuntos musicais e o mercado de trabalho, seja fonográfico ou ao vivo” (CIRINO, 2009, p. 43).

A própria ausência de texto na música instrumental já amplia as possibilidades de *recriação*, pois amplia também a possibilidade do imprevisto e das instabilidades presentes na *performance* de cada músico. Pois,

[...] na medida em que a música apresenta os problemas sociais através de seus próprios materiais sonoros e de acordo com sua lei formal, é necessário atentar para a maneira como se constituem os materiais através da lógica interna das obras, pois a mediação não está no instrumento, no músico, na partitura, no palco ou nas gravações em discos; a mediação está na própria música: não há mediação entre arte e sociedade. Há mediação da sociedade na obra artística” (CIRINO *apud* ADORNO, 2009, p. 117).

Tais concepções ressoam diretamente na sonoridade desenvolvida por Hermeto Pascoal, uma vez que sua proposta parece ser justamente a de “diluição de determinadas fronteiras terminológicas e conceituais da música”, as quais apenas restringem a capacidade inventiva do artista, no sentido de proporcionar uma inovação sonora através de “uma experiência musical integradora”, a partir de uma “escuta ampla e irrestrita”, que emana da uma mistura experimental dentro do “tacho de sons” que é a própria MPIB (CAMPOS, 2006, p. 05).

Neste sentido, Acácio T. Piedade (1997) chegou a afirmar que a MPIB, que representa uma “linha mais brasileira” da música instrumental tem atualmente como expoente máximo no Brasil atualmente o multi-instrumentista Hermeto Pascoal, uma

vez que sua música não se encaixa em meio às dicotomias conceituais existentes ¹⁶. Pois, para Hermeto, à medida que o músico se reorganiza, por meio de composições literalmente improvisadas e livres, ocorre uma incorporação e sobreposição de pulsações rítmicas, conquistadas a partir da fusão entre estilos tradicionais, modernos, eruditos, populares, nacionais e estrangeiros.

Como vimos, portanto, todo o processo de recriação que a MPIB proporciona ocorre em virtude de uma relação muito próxima entre o músico e seu instrumento, numa conexão profunda, a tal ponto que o instrumentista também é “tocado” no momento da execução num fluxo musical quase que transcendente:

“Eu não faço muita coisa premeditada. Às vezes, as pessoas dão o instrumento, instrumentos ótimos, mas são fabricados, são instrumentos prontos, e eu não gosto das coisas prontas porque eu já toco flauta, saxofone, esses instrumentos convencionais. Prefiro, por exemplo, chegar na sua casa e você tem uma panela, você pega a panela e quer fazer um som com esta panela. Aí, você pega uma pasta comum de botar livro e digo: ‘Você quer fazer um som com esta pasta?’ Pego essa pasta e faço som, sem bolar, sem nada e vai acontecendo na hora. Faço um som sozinho, sem instrumento nenhum. *O instrumento sou eu mesmo*. Estou preparado para tudo. Você quer fazer um som dentro da água ou quer fazer um som com areia... é uma infinidade, tanta coisa que não dá para contar” (Hermeto Pascoal em entrevista concedida à Evanize Sydow. Disponível em: <http://www.paginadamusica.com.br/edanteriores/julho02/hermetopascoal.htm>. Acesso em 18/07/2009; *grifo nosso*).

Verifica-se, portanto, que quanto mais se tenta cercar o universo da MPIB, mais seus limites se apresentam como flexíveis e, tais flexões se relacionam

¹⁶ A MPIB, segundo Piedade (1997), compreende três segmentos principais: “(1) linha mais brazuca: que norteia em ritmos nacionais como baião, frevo, maracatu, samba, ou fazendo referência ao chorinho, e articulando o discurso jazzístico em diálogo com elementos expressivos destes ritmos; (2) linha mais fusion: onde predomina a mescla entre samba e funk; (3) linha experimental: uma linha jazzística, mais meditativa; além do rock, funk e fusion, explora sonoridades bastante diversificadas, passando pela world music, pelo jazz experimental e pela música tradicional europeia e brasileira” (CIRINO *apud* PIEDADE, 2009, p. 48; 101).

diretamente às concepções estéticas, escolhas estilísticas e ao domínio técnico de cada músico.

A partir de tais proposições, o capítulo seguinte apresenta uma breve análise da concepção musical de Hermeto Pascoal procurando identificar essas flexões das fronteiras ocasionadas pela MPIB e seu complexo processo de recriação musical. Afinal, na medida em que Hermeto conjuga sua capacidade de improvisação, arranjo e composição frente os materiais estéticos disponíveis, ele passa a polemizar não apenas os limites estéticos como a própria “brasilidade” da nossa música, proporcionando assim, a universalização de linguagens musicais distintas e o entrelaçamento entre matrizes culturais diferenciadas.



Capítulo IV

Caleidoscópio estético: um som universal

O hibridismo e a trança sonora do “mago dos sons”.



“Minha música não tem fronteiras [...] É uma música que nasce no Brasil, mas inspirada no Universo. Ou seja, é um trabalho universal, porque eu não faço ‘um estilo’ de música, uma coisa só!”.

*(Hermeto Pascoal) **

No capítulo anterior, vimos como a conjuntura política na época da ditadura, culminou entre outras coisas, no processo dialético de “esgotamento das fórmulas vigentes – nacionalismo engajado e experimentação formalista” (NAPOLITANO, 2001, p. 290). Dialético porque foi esse esgotamento que praticamente obrigou os criadores musicais a redefinirem os rumos de suas produções e carreiras, o que acabou provocando uma ampliação dos materiais sonoros, concedendo ainda mais

* Em entrevista publicada no artigo A criatividade de Hermeto Pascoal, universal bem brasileiro de *Aramis Millarch* em 01 de junho de 1986. A foto ao lado mostra o músico harmonizando sons de um celular como se fosse uma gaita. Disponível em: <http://hermetobootlegs.wordpress.com/page/2/>. Acesso em 28/08/2009.

liberdade estética aos artistas neste campo, sobretudo, os que se encontravam inseridos no universo da música popular instrumental brasileira.

Vimos também, que um dos principais fatores que possibilitam tal transgressão ou a *resistência* na sonoridade desenvolvida por Hermeto Pascoal relaciona-se a sua inserção no universo da música instrumental popular brasileira, que por si só já possibilita certos rompimentos em virtude de uma abertura mais expressiva em termos da própria estrutura que dialoga com os mais diferentes estilos. Por esse motivo, a MPIB, assim como a “música universal” de Hermeto são interpretadas metaforicamente como uma “trança, formada por diversas linhas”, as quais “vão se sobrepondo” umas às outras, de modo que “quando uma linha submerge, outras retomam seu papel e dão continuidade à trança” (CIRINO, 2009, p. 49).

De fato, a sonoridade desenvolvida por Hermeto Pascoal é interpretada neste trabalho como símbolo dessa antítese do modelo disseminado pela indústria da música no Brasil, em virtude de todo o questionamento em relação aos limites estéticos que ele provoca através de sua inovação tanto em relação às suas músicas, quanto à maneira de divulgar suas obras. Afinal, sem ser sequer alfabetizado, Hermeto escreveu letras e livros sobre música com todo rigor estético de um especialista. Sem enxergar direito por conta do albinismo, estudou música e compôs para os mais diversos estilos que podem ser interpretados. Mas foi através do jargão “tudo é música”, que Hermeto provoca uma espécie de questionamento em relação aos limites estéticos difundidos pela *indústria cultural*, vislumbrado assim *brechas* em seu interior, a tal ponto que suas músicas são interpretadas como um “código aberto” em meio às fronteiras de gênero e estilos atuais:

“Eu sou um pregador da música na Terra e o meu trabalho na música brasileira ainda não está ao alcance das pessoas. O meu trabalho é para o futuro. Vai demorar muitas gerações para que as pessoas achem coisas legais do Hermeto” (Hermeto Pascoal em entrevista concedida à Décio Vioto em 22/06/2002. Disponível em: <http://www.samba-choro.com.br/s-c/tribuna/samba-choro.0206/0778.html>. Acesso em 18/07/2009).

Ou seja, a dificuldade de encaixar algumas de suas músicas em um estilo ou gênero musical específico é um sinal deste questionamento que lhe permite expressar sua autonomia artística. Por conta disso inclusive, a indústria do disco manifesta atualmente, o mínimo ou quase nenhum interesse por Hermeto Pascoal. Mas isso não deve ser interpretado como um fator negativo. Ao contrário, assim como ocorreu com a música instrumental no Brasil na época da ditadura, é justamente esse “esquecimento” causado por seu elaborado raciocínio musical e pelas formas de divulgação nada convencionais de suas criações que possibilita o desenvolvimento de uma sonoridade inovadora.

O sentimento de “não aceitação” da sonoridade ou da “nova música” proposta por Hermeto, utilizando uma expressão adorniana, tem propiciado uma fuga frente aos padrões artísticos tradicionalmente disseminados por essa indústria da cultura.

Neste sentido, buscaremos analisar neste capítulo a sonoridade deste músico a partir de dois pontos fundamentalmente: o primeiro se refere à concepção de “música universal” desenvolvida por Hermeto, entendo que a própria definição de música adotada pelo alagoano, nos possibilita compreender o caráter inovador de suas obras. O segundo ponto de análise, diz respeito à exposição de algumas estratégias desenvolvidas pelo músico, que nos permitem elucidar como essa sua

“estranha” concepção musical proporciona um escape aos padrões estéticos da *indústria cultural*.

A própria idéia de música para Hermeto já representa um desses aspectos. Isso porque para ele, a música deve ser entendida como uma linguagem universal, um idioma do espírito, ou uma forma encantadora de apresentar outras versões da realidade: é como uma “colcha de crochê, na qual os silêncios separam e unem as notas uma na outra como os vazios ladeados de fio. A música é como o ar, o vento, a luz. É uma coisa que fica voando”. Tal concepção nos ajuda a entender a resposta despreocupada de Hermeto, quando Miles Davis foi acusado de ter “roubado” duas de suas criações em uma de suas passagens pelos EUA na década de 70: "Está tudo bem. Ele achou bonitinho e *pegou!*". Afinal, “a música está no ar”, quem souber reconhecê-la que “pegue” ((Hermeto Pascoal em entrevista à Lucas Pretti para o jornal *O estado de São Paulo* de 30 de março de 2009).

Em virtude dessa concepção de “música livre”, Hermeto no último dia 09 de abril de 2009 abriu mão oficialmente das licenças pela Internet e liberou para uso público, todas as composições registradas em seu nome. Com este gesto, o músico disponibilizou gratuitamente 248 músicas de sua autoria para *download*, além das 366 partituras que constam no livro *Calendário do Som*, conforme pode ser visto no documento em anexo.

Um ano antes de formalizar sua decisão, Hermeto já havia divulgado informalmente essa liberação. E é interessante notar como na própria estrutura desse registro está claramente exposta a concepção de liberdade estética desse músico e que se transformou inclusive, em sua marca registrada:

Eu Hermeto Pascoal declaro
que a partir desta data
libero, para os Músicos
do Brasil, e do mundo,
as gravações em CD
de todas as Minhas Músicas
que constam na discografia
deste Site:

Hermeto Pascoal
Curitiba

17 de 11 de 2009

testemunha:
Aline Morona

Essa proposta de “música livre” de Hermeto Pascoal evoluiu a tal ponto, que hoje ele a define como “música universal”. Mas essa universalidade para Hermeto, em nada se assemelha com a concepção de “*world music*”, cujo termo foi concebido por Robert E. Brown na década de 60 e que se refere originalmente à música tradicional ou folclórica de uma determinada cultura. Isso porque, ainda que tal concepção significasse, num primeiro momento, uma junção de artes cênicas elaboradas de modo a promover a harmonia e o entendimento entre culturas diversas, num segundo momento, é possível interpretá-la, de acordo com as proposições adornianas já expostas nesta pesquisa, como uma tentativa das culturas dominantes globais de aceitarem todos os tipos de regionalismos, inclusive o brasileiro, com o intuito de expandir seu mercado consumidor ampliando ainda mais a cobertura dessa indústria do entretenimento, através da falsa idéia de diversidade que ela ajuda a disseminar.

Não que a “música universal” de Hermeto esteja completamente na contramão desse intuito, mas analisando as concepções acerca de estilo e gêneros musicais do alagoano, podemos dizer que sua proposta está muito mais relacionada à uma tentativa de “destrancar os sentidos” tanto dos ouvintes quanto dos instrumentistas, sempre com o objetivo de ampliar a percepção das pessoas ensinando “novas possibilidades sonoras” frente ao engessado e padronizado modelo estético difundido pela *indústria cultural*:

“Como todas as músicas de todos os países têm influências, não adianta nenhum país querer ter sua música só. Pode ter a música com seus ‘costumes’, mas as influências não, porque ninguém tem um saquinho cheio de vento guardadinho para dizer que é só dele, não. O vento não pára, as nuvens não param, a água, a luz, não param [...] a música também paira pelo mundo afora, e é isso que eu digo” (Hermeto Pascoal em entrevista concedida à Marta Fonterrada para a Rádio Cultura no programa “Ouvido Absoluto” de 20/09/2002. In: CIRINO, 2009, p. 85).

Mas, para entender melhor essa proposta, é fundamental ressaltar que a própria idéia de “costumes” defendida por Hermeto não se refere à concepção original do termo, mas está relacionada aos fatores determinantes no momento em que o músico está resolvendo seus problemas de execução tanto instrumental quanto composicional. Por esse motivo, ele afirma que “a música existe em todos os lugares”, mas em cada país ela apresentará seus “costumes” específicos.

Desta forma, Hermeto está relativizando não apenas sua noção de música como também a própria noção de brasilidade da música popular instrumental produzida no país. Esta relativização ajuda a colocar a própria MPIB na contramão da *indústria cultural* voltada para as massas, uma vez que com isso ele propõe uma universalização das linguagens e uma ruptura com rótulos tradicionalmente difundidos, como por exemplo, erudito/popular; brasileiro/estrangeiro:

“Deus não botou nada igual, é tudo umas coisas diferentes das outras [...] Vamos juntar a música porque a música é universal. Não tem um estilo só que fique só naquilo [que] com o tempo vai ficando cansativo [...] então porque não misturar as coisas? É bonito misturar e universalizar as coisas, principalmente no Brasil” (Hermeto Pascoal em entrevista concedida à Marta Fonterrada para a Rádio Cultura no programa “Ouvido Absoluto” de 20/09/2002. In: CIRINO, 2009, p. 87).

O músico Itiberê Zwarg, do grupo Itiberê Orquestra Família, adepto desta concepção musical resume em poucas palavras como deve ser entendida essa nova proposta de Hermeto sobre sua “música universal”:

“Música Universal foi o termo encontrado por Hermeto para descrever a qualidade avançada de fazer música, poli-harmônica, poli-ritmica e rica em combinações timbrísticas que sem preconceitos engloba todos os estilos, valoriza elementos da tradição musical popular brasileira e, ao mesmo tempo, ultrapassa a barreira entre a música erudita e a popular justapondo traços da música regional de todo o mundo, refletindo com isso sua universalidade [...] O termo traduz a variedade de cores e estilos que

tem por característica propiciar novas riquezas harmônicas, rítmicas e melódicas” (Depoimento de Itiberê Zwarg. Disponível em: <http://www.itibereorquestrafamilia.com.br/arquivos/producao/Oficinas%20de%20Pratica%20da%20Musica%20Universal.pdf>. Acesso em 15/04/2009).

Todavia para Hermeto, as possibilidades de invenção e recriação da “música universal”, tidas como essenciais na autonomia artística, acabaram esquecidas ou superadas em decorrência das influências estéticas do processo de industrialização da cultura apresentado anteriormente.

Outro elemento interessante da sonoridade desenvolvida por Hermeto diz respeito à sonorização feita através de palavras para compor suas “canções universais”. Isso porque, embora haja a presença do canto em algumas de suas músicas, ele não utiliza nenhum idioma conhecido durante o processo de composição. Ao contrário, ele mesmo, em conjunto com sua atual esposa Aline Morena, elabora “letras” compostas por palavras inventadas sob uma lógica própria que não possui necessariamente, significados definidos, pois é uma busca constante por novos sons e fonemas cujo objetivo é provocar as sensações mais peculiares e proporcionar assim, uma liberdade de interpretação por parte de cada ouvinte. Por esse motivo, ele afirma que suas composições só terminam no momento em que ressoam nos tímpanos de cada ouvinte. (Disponível em: www.hermetopascoal.com.br. Acesso em 23/01/2009).

Outra vertente explicativa fundamental para compreender a concepção de “música universal” de Hermeto é a noção de “trança” sonora desenvolvida por Giovanni Cirino e apresentada no capítulo III, e o conceito de *hibridismo*, considerado essencial no estudo sobre o campo das artes.

A idéia de *hidridismo* é interpretada atualmente, como uma valiosa “mistura de técnicas, materiais e gêneros díspares” que intencionalmente ajudam a contestar

as normas estabelecidas pelas culturas hegemônicas, se constituindo assim numa importante “estratégica ambivalente” e numa “agência contestadora”; ou ainda em uma *brecha* ou o “espaço intervalar frente às regras do embate” e o processo acentuadamente globalizante da cultura mundial. O próprio significado do termo em sua origem grega *hybris*, remete à idéia de “mistura”, cuja finalidade se resume numa espécie de “violação das regras”, possibilitando desta maneira, que sejam ultrapassadas as fronteiras tradicionalmente estabelecidas pela *indústria cultural* (KERN, 2005, p. 63):

“[...] a presença do *hibridismo* ocorre a partir de uma predisposição de abertura de pensamentos, de ruptura de tradicionalismos cerrados e da geração de novas sociabilidades. Esses elementos fazem brotar proximidades que renovam propostas culturais superadas e até mesmo inadequadas para a visão de novos tempos [...] em que predominam a relatividade e a novidade, a *experimentação* e a *composição infinitas*” (MARKMAN, 2007, p. 56; *grifo nosso*).

A partir de misturas sonoras experimentais e inovadoras, Hermeto tem provocado um questionamento do modelo tradicional de composição fazendo com que seu pioneirismo, em contraste com a estética formal, *resista* aos padrões de composição tradicionais. Considerada em muitos sentidos como grotesca e anárquica, a “música universal” de Hermeto, representa a “*resistência* que pressupõe a diferença: história interna específica; ritmo próprio; modo peculiar de existir em tempo histórico e tempo subjetivo” (BOSI, 1999, p. 10; *grifo nosso*).

Conforme ele compõe, sua música vai sendo executada quase que simultaneamente à criação, num trabalho que possibilita o desenvolvimento de habilidades especiais em relação à sua percepção rítmica, melódica e harmônica, as

quais aguçam ainda mais sua própria memória musical e possibilita um aperfeiçoamento constante do conjunto de técnicas utilizadas durante sua execução.

Por esse motivo, Itiberê Zwarg que ministra oficinas sobre a música universal de Hermeto Pascoal, afirma que o músico que se arriscar a mergulhar nesse universo sonoro experimental amadurecerá mais rapidamente sua interpretação e também aprenderá a escutar os instrumentos de uma forma diferenciada, presenciando e participando ativamente do processo de criação como um todo.

Como ressalta Regiane Markmam em seu estudo sobre o Mangubeat, esse experimentalismo é resultado da “apropriação de conteúdos” que ajudam a “revelar criatividade e personalidade”, as quais permitem “assimilar o novo e este, por sua vez, se adapta aos valores tradicionais, renovando-os”. Tal “incorporação pode reafirmar ou realçar a autenticidade e a originalidade” e “não apenas sua subordinação” (MARKMAN, 2007, p. 50).

Os princípios básicos desta concepção de “música universal” de Hermeto Pascoal foram registrados por Aline Morena, a qual tem contribuído sobremaneira para a divulgação do material sonoro e biográfico do músico em vários *sites*, uma vez que ele próprio afirma não ter nenhum interesse por esse veículo de comunicação.

Mas, ainda que não seja um registro feito pelo próprio Hermeto, é possível notar as mesmas características de sua assinatura estética, como o colorido e a personalidade da letra escrita à mão:

Princípios da Música Universal criada por Hermeto Pascoal

Pela minha experiência há quase 7 anos fazendo Música Universal e há 6 anos convivendo com o seu criador, meu lindo amor e mestre Hermeto Pascoal, estou aprendendo e percebo cada vez mais que:

- * A Harmonia é a mãe da Música, o ritmo é o pai e a melodia ou o tema é o filho;
- * Música Universal é misturar sem preconceitos, mas com bom gosto;
- * Bom Gosto não se aprende na escola;
- * Tudo é Som;
- * Ser Música Universal é amar, criar, imaginar e se inspirar nos sons da Natureza;
- * Natureza é tudo o que existe. São todos os Mundos. É a vida;
- * O Música Universal não compara, não generaliza, só busca encontrar-se;
- * Cada um tem muito a contribuir para a Música;
- * O único rótulo que aceitamos para música que fazemos é Música Universal;
- * A Música Universal é a confraternização e o amor entre os povos;
- * A essência já está em cada um, naturalmente;
- * Ser Música Universal é estar aberto às influências naturais, sem premeditação;
- * Música Universal é todo aquele que sente a Música Universal;
- * É a prática quem manda;
- * É preciso saber usar a teoria a favor da Música;
- * A Música Universal é alimento para a alma;
- * Na Música Universal eu me encontro.

Curitiba, 30 de setembro de 2008. Alina Morena.

Essa proposta de universalidade da música de Hermeto Pascoal nos ajuda a compreender, como se dá a transgressão das fronteiras conceituais e estilísticas em suas músicas, problematizando-as na medida em que ele proporciona uma espécie de abertura para as mais diversas influências sonoras de várias regiões não apenas no país, mas em todo mundo (NETO, 2008-2009).

Por outro lado, é interessante observar que esta mesma denominação utilizada por Hermeto para definir sua sonoridade é ironicamente, ou talvez propositalmente, o nome de uma das maiores gravadoras a *major Universal Music Corporation*, o que revela uma contradição bastante ilustrativa em torno do próprio conceito de universalidade que o músico utiliza para tentar explicar seu trabalho:

“A posição de Hermeto Pascoal no cenário da *indústria cultural* contemporânea ilustra, de maneira dramática, a oposição deflagrada entre, de um lado, “arte” e “qualidade” - categorias relacionadas ao campo musical de produção restrita, onde, dentre outros gêneros, a *Música universal* de Hermeto está incluída - e, de outro lado, “dinheiro” e “quantidade” - categorias relacionadas, por sua vez, ao campo musical da grande produção, onde a *major Universal Music* ocupa a liderança” (NETO, 2008, p. 14).

Toda essa desassociação de Hermeto com o instrumental tradicional e sua preocupação de “provar” que tudo é música gera certo desconforto, em virtude da extremidade dos contrastes harmônicos, rítmicos e melódicos de suas produções. Mas este foi o caminho ou a *brecha* encontrada pelo alagoano para criar e recriar uma linguagem que, ao mesmo tempo, dialoga e questiona a lógica da *indústria cultural*. Por esse motivo, sua sonoridade é denominada por muitos como “*estilo pascoal*”, que representa a tentativa de recuperar a “aura” artística da música, que se reduziu em mercadoria:

“Em sua utopia, Hermeto recusa o ‘mundo real’, “profano” e luta para manter intacta a autenticidade singular de sua *música universal*, “sagrada”, mesmo na arena comercial da *indústria cultural* contemporânea, onde a música perde sua “aura” artística para tornar-se mercadoria. Disputando um espaço no cenário da música instrumental popular, que inclui ainda o choro, o frevo e o *jazz*, e afastado da tradição nacional-popular construída ao redor do samba, da bossa nova e da MPB, bem como da vanguarda tropicalista, o compositor arranjador e multi-instrumentista experimental Hermeto Pascoal, não ocupa um lugar-comum na música popular no Brasil. [...] driblando as gravadoras transnacionais e as *majors* através de uma surpreendente estratégia de *resistência* cultural, o *bruxo* foi incorporado pela pós-modernidade [e] atravessou o ritual de renovação e reencontrou seu público num ‘outro mundo’, no espaço virtual da Internet” (NETO, 2008, p. 14).

Analisando a miscelânea.

“A minha mente é como uma nascente, ela não guarda. É por isso que eu crio muito [...] Se quiser fazer coisa ruim achando que vai para o esquecimento, não vai, não. Está tudo guardadinho”.

(Hermeto Pascoal).

A segunda parte deste capítulo apresentará uma análise de algumas criações de Hermeto Pascoal, no sentido de demonstrar como as proposições teóricas expostas até o presente momento estão em consonância com a hipótese trabalhada nesta pesquisa, qual seja: a de que determinadas especificidades na concepção e na divulgação de sua música, proporcionam um questionamento da lógica de padronização estética difundida através do processo de industrialização da cultura.

Vale ressaltar que como se trata de um estudo sociológico, optamos por uma análise mais voltada para a própria apresentação e divulgação de seu trabalho, a fim de não incorreremos numa análise de cunho estritamente musicológico, dado que este não é propriamente nosso objetivo, muito embora a utilização de tais fontes tenha sido essencial para a compreensão da sonoridade desenvolvida por este músico.

O intuito é demonstrar a maneira como Hermeto manifesta sua autonomia artística e encontra espaço para problematizar as fronteiras mais tradicionais da música como fora exposto ao longo de toda a pesquisa.

Para tanto, selecionamos duas produções específicas do músico: o livro *Calendário do Som* de 1996 e o disco *Festa dos Deuses* de 1992. Pois entendemos que essas duas obras abordam questões centrais do processo de criação e recriação sonora deste músico. O livro *Calendário do Som* retrata a ampla

capacidade de composição e de abstração musical de Hermeto, num projeto de composição ininterrupta ao longo de um ano. Já o disco *Festa dos Deuses*, aborda a concepção de “música da aura”, que se tornou um dos fatores de composição mais reveladores da assinatura estética deste músico.

A) Sobre o livro *Calendário do Som*.

Este livro constitui um valioso documento de análise a respeito da personalidade estética de Hermeto, pois tanto o texto quanto o contexto musical se relacionam de modo complementar, possibilitando ressonâncias simbólicas importantes sobre sua música, carreira e vida pessoal.



Capa do livro

A gramática musical de Hermeto tem como modelo experimental precoce os sons inarmônicos dos objetos sonoros não convencionais de sua infância, além da musicalidade da fala e dos sons de animais. Em sua maturidade, ele fez desta alteridade seu “paradigma sonoro”, afirmando que a natureza é o cotidiano e, portanto, “o atonal é a coisa mais natural que existe” como vimos no início desta pesquisa.

Alguns elementos fundamentais da musicalidade não convencional das peças que compõem este livro foram analisados por Luiz Costa Lima Neto no ensaio intitulado *Duas perspectivas do processo de criação de Hermeto Pascoal* o qual contribuiu imensamente para a compreensão da inovação proposta pelo músico neste livro.

Segundo Neto, tais aspectos revelaram que, mesmo quando Hermeto compõe algo tonal ou modal de acordo com as estruturas tradicionalmente difundidas para a composição musical, ele consegue de maneira surpreendente, “modular e modificar o compasso, o ritmo, o estilo ou a harmonia, chegando a sobrepor tonalidades e modos e abandonar as cifras tradicionais para escrever *duas* cifras superpostas”:

“Esta é uma maneira particular de grafia musical criada pelo alagoano, na qual a parte de baixo da cifra indica a nota mais grave do acorde e algum outro intervalo agregado a serem tocados pela mão esquerda, enquanto que a parte de cima da cifra indica outro acorde superposto, maior, menor, aumentado ou diminuto, contendo, ainda, dissonâncias e tensões a serem tocadas pela mão direita. Essa escrita de dupla cifragem possibilita agregados harmônicos bastante dissonantes como poliacordes [...] chegando até a atonalidade” (NETO, 2008-2009, p.29).

Outra característica relevante, como ressalta Neto, é que a maioria das partituras não apresenta indicações de andamento, dinâmica, articulação ou caráter.

E este “espaço”, ou como chamamos neste trabalho, esta *brecha* é uma característica muito reveladora da assinatura estética de Hermeto. Isso porque, ao “deixar em aberto alguns parâmetros musicais”, ele possibilita uma espécie diálogo com seus intérpretes, oferecendo “aberturas” para a criação e escolha em sua *performance*, tornando desta forma os músicos que as executam, co-autores de suas composições. Este é o caso, por exemplo, de Itiberê Zwarg que representa atualmente uma referência quando o assunto é a “música universal” de Hermeto Pascoal.

Além disso, o *Calendário do Som* demonstra o repertório variado de estilos folclóricos, populares e eruditos presentes no sistema musical de Hermeto:

[...] calango (música no. 68, p. 90), choro (músicas no. 125, p. 147, e no. 222, p. 244), “música de carnaval” (músicas no. 232, p. 254, e no. 234, p. 256), canção (música no. 259, p. 281), serenata (músicas no. 75, p. 98, e no. 204, p. 226), valsa (músicas no. 212, p. 234, e no. 295, p. 317), maxixe (música no. 51, p. 73), aboio (música no. 221, p. 243), mambo (música no. 68, p. 90), forró (músicas no. 356, p. 378, e no. 273, p. 295), samba (música no. 293, p. 315), *blues* (música no. 290, p. 312), música erudita (música 189, p. 211), frevo (música no. 269, p. 291) e, finalmente, marchas e dobrados (músicas no. 245, p. 267, no. 258, p. 280, no. 266, p. 288 e no. 319, p. 341). Em outras peças do *Calendário do Som*, os gêneros musicais acima mencionados aparecem misturados hibridamente, como é o caso, por exemplo, do “forró-erudito” (música no. 251, p. 273), do “regional-moderno” (música no. 321, p. 343) ou do “choro-jazz.” (música no. 282, p. 304) (NETO, 2008-2009, p. 28).

Além de todos os fatores relacionados aos estilos e estruturas musicais, as partituras também se apresentam como verdadeiras obras de arte, com detalhes que ilustram bem a concepção artística dialética desse músico.

Embora sejam composições curtas, “miniaturas com aproximadamente 20 a 25 compassos cada”, há sempre uma preocupação em preencher toda a folha de partitura. Por isso, apesar do tamanho relativamente pequeno de cada composição,

consideradas em conjunto, o volume da obra realmente impressiona (NETO, 2008-2009, p. 27).

No cabeçalho de cada partitura, há uma indicação do número da música, assim como o dia e local de sua composição e escrita. Já no rodapé e nas laterais Hermeto escreveu comentários sobre sua família, músicos, locais e datas importantes de sua carreira, além de outras anotações e ilustrações misturando os símbolos musicais com motivos surreais e abstratos.

Tais características revelam uma constante preocupação do músico em transparecer a veracidade do projeto, tornando-o quase que um diário particular; com uma característica única: as anotações a respeito de sua vida e sentimentos foram expressas na forma de sons. Além disso, na grande maioria das peças ele utiliza uma espécie de “refrão” que revela uma visão otimista de mundo, apesar de todas as dificuldades sofridas ao longo de sua história. Esse refrão é a frase “Tudo de bom sempre!” como podemos constatar nas partituras a seguir:

③ MUSICA MAMAE DIVINA Flute Solo
 Rio de Janeiro 25 de Junho de 1996 terça feira B. Zichron

Handwritten musical score for flute solo. The score consists of six staves. The first five staves contain the main melody with various chords and a double bar line. The sixth staff has a few notes and the text "tudo da base sempre just".

Rio de Janeiro 8 Junho.
 Fui visitar, MAMÃO DIVINA na
 casa de meu irmão Manoel
 e ~~meu~~ exercei esta melodia
 logo em seguida com certeza
 inspirado nela e também.
 No dia 25 de Junho de 1996.
 terminei à 0 HORA 05 MINUTOS

7) *Flute Solo* (Rio de Janeiro 29 de Junho
 SÁBADO 22.39 *Sifiso Coral 7996*)

Nave o bom sempre.

terminar às 22.39m
 tudo de bom sempre.
 Junho Sábado.

Musica Rio de Janeiro 30 de Junho de 1996 João Paulo
 Flute Solo terminei às 0: HORAS E 33m Domingo

8

Vina o bom tempo

ritardando

rit. fino

terminei a 0:39 tudo de bom sempre Flute Solo

Além desses elementos, é possível acompanhar através dos comentários nas partituras, toda a trajetória artística de Hermeto, que inclusive explorada por Lucia Pompeu de Freitas Campos e sua dissertação “*Tudo isso junto de uma vez só: o choro, o forró e as bandas de pífanos na música de Hermeto Pascoal*”, na qual a autora faz um apanhado dos comentários que melhor expressam os principais elementos que influenciaram o processo de concepção musical de Hermeto:

- A relação de Hermeto com as brincadeiras populares de sua infância:

“Esta música me lembra muito as festas de cavalhadas em minha cidade, Lagoa da Canoa [...] Me lembrei muito de Lagoa da Canoa e da banda de música Arapiraca tocando nas praças e nas festas de fim de ano. [...] Compondo essa música me lembrei do carnaval de Lagoa da Canoa, a mamãe me fantasiava de Catarina para brincar, com os meus oito anos” (PASCOAL, 2000, p. 354, 288, 322).

- As influências dos sons da natureza, dos animais e o trabalho na roça:

“Esta música tem muito a ver com burro, jumento, galo, galinha, porco e todos os animais da terra. Viva as boiadas e seus boiadeiros. [...] Escrevendo esta composição me lembrei muito de quando eu andava pelas matas à cata de som, sempre encontrava. [...] Compus essa música pensando muito nos aboios dos vaqueiros tangendo o gado pela estrada e às vezes até tendo que atravessar rios e riachos, até chegar lá. Tenho tudo isso gravado em minha mente. Viva o som, as idéias, as nuvens e as estrelas coloridas” (PASCOAL, 2000, p.344, 407, 400).

- A relação com o pai e o irmão, quando tocava em festas de casamento e forrós em Alagoas:

“Viva a música sempre! Me lembrei muito dos arrasta-pés que eu tocava em minha terra Lagoa da Canoa; começava a tocar na sexta-feira e só terminava na segunda à tardinha. [...] Esta música lembra

muito as festas de casamento que eu tocava três dias sem parar, até o sol nascer” (PASCOAL, 2000, p. 398, 411).

- Sobre sua parceria com Sivuca e seu irmão, José Neto, quando Hermeto passou a ter contato com as orquestras de rádio e com as festas populares da cidade:

“Esta música é muito parecida com aquele povo lindo de Recife; me lembro quando cheguei lá com os meus 14 anos, sempre como observador na boa música. Aprendi muito escutando os ensaios com os grandes maestros Clóvis Pereira, Guerra-Peixe, maestro Duda e muitos outros. [...] Esta música lembra-me muito as cirandinhas de Recife e os frevos das ruas, e compositores como Capiba, Nelson Ferreira e cantores como Claudionor Germano, Expedito Baracho, Paulo Tito e tantos outros. (PASCOAL, 2000, p.403, 411).

- Quando ele passa a estudar teoria musical por conta própria:

“Agora a minha memória foi parar em Caruaru, na Rádio Difusora onde eu fiquei mais de três anos. Foi lá que aprendi a tocar sanfona junto com os grandes músicos hoje grandes maestros, compositores e instrumentistas. Caruaru é José Gomes, o grande Omildo Almeida, compositor daquela música linda que se chama “Feira de Caruaru”, também do maestro Joaquim Augusto [...] a todos um grande som” (PASCOAL, 2000, p. 408).

- Sobre sua experiência nas rádios:

“Compondo esta música me lembrei muito de quando tocava em conjunto regional em Recife e João Pessoa [...] Isso lembra-me muito os encontros dos músicos antes de começar os ensaios do regional com os cantores e instrumentistas nas rádios (PASCOAL, 2000, p. 369, 412).

- Sobre sua marcante participação no grupo Quarteto Novo:

“Esta música lembra-me muito o Quarteto Novo, quando estava compondo parecia tocando com ele. Foi a partir do Quarteto Novo que me descobri mais como compositor e arranjador. Viva o som sempre!” (PASCOAL, 2000, p.406).

- Sobre sua participação nos Festivais da canção:

“Compus esta música pensando muito nas coisas do carnaval: confete, serpentina, apitos e o povo dançando nas ruas com o Edu Lobo cantando com seu violão diferente. É estilo pessoal. Viva Edu Lobo!” (PASCOAL, 2000, p, 403).

B) Sobre o disco Festa dos Deuses.

Embora todos os discos de Hermeto constituam um rico material de pesquisa, privilegiamos o disco *Festa dos Deuses* de 1992, primeiro porque este disco traz composições bastante elucidativas a respeito da concepção de “música da aura” desenvolvida pelo alagoano. Segundo, porque revela não apenas essa tentativa de fuga das imposições estéticas da indústria cultural, como também uma espécie de auto-afirmação do músico em relação à sua capacidade inventiva e uma postura de auto-reconhecimento que pode sinalizar tanto a confirmação de sua liberdade e assinatura estética, quanto uma tentativa de se impor como um diferencial frente a um mercado extremamente padronizador como o fonográfico.

O próprio título do disco pode ser tomado como elucidativo de tais questões uma vez que o músico se coloca como um verdadeiro “deus” no sentido de se auto-apresentar como um expoente frente ao universo musical.



Capa do disco.

Outro elemento interessante de análise é a idéia de “música da aura” desenvolvida por Hermeto, segundo a qual ele extrai melodia das falas das pessoas:

“Aos 7 anos de idade descobri que a nossa fala é o nosso canto. O mais natural de todos, pois cada fala é uma melodia. Eu costumava dizer para minha mãe que ela e suas amigas estavam cantando quando conversavam, mas ela dizia: ‘Deixe disso, menino! Você está ficando louco?’” (Depoimento de Hermeto Pascoal concedido à Aline Morena em 04/03/2009. Disponível em: <http://www.hermetopascoal.com.br/musicas.asp>. Acesso em 03/07/09).

Desta forma, o que chamamos de fala para Hermeto é canto, como o canto dos pássaros, por exemplo. Não que os sons sejam apenas decalcados das falas. Mas é como se, por conta de algum sortilégio do músico, uma melopéia¹⁷ natural se

¹⁷ Melopéia é a arte de fazer acompanhamentos musicais: na sua origem grega, a arte de musicar a poesia. Tem como função remeter o ouvinte para o mundo criativo dos sons no texto poético.

desprendesse das vozes, como algo sutil revelando significados e intenções latentes. Assim, desde criança Hermeto interpreta a fala das pessoas como canto verdadeiramente e, a partir de uma audição muito peculiar, ele toca o que escuta.

A idéia de aura defendida por Hermeto refere-se a algo mais do que simplesmente um elemento imaterial que emana e envolve seres e objetos:

“A ‘música da aura’ revela como Hermeto, com seu ouvido absoluto, recebe os fenômenos sonoros cotidianos. O familiar é tornado exótico e vice-versa, num jogo que é fonte constante de criação e deleite estético. A ‘música da aura’ é outro exemplo de transição de som inarmônico para harmônico, pois se baseia na noção de que quando falamos, estamos na verdade cantando de forma não convencional” (NETO, 1999, p. 198).

A música da aura seria a proposta de transcendência sonora para Hermeto através da captação e transformação da “aura” em notação musical. Neste sentido, o bandolinista Hamilton de Holanda afirmou que “Hermeto consegue atingir uma linguagem transcendental”, no sentido de que sua música ultrapassa as barreiras e limites estabelecidos (CIRINO, 2009, p. 87).

Tal concepção aparece em algumas faixas deste disco, como na faixa nove, intitulada *Três Coisas*, na qual Hermeto toca o som que escuta na declamação do poema *Três coisas* de Mário Lago:

“Três coisas pra mim no mundo
Valem bem mais do que o resto
Pra defender qualquer delas
Eu mostro o quanto que presto
É o gesto, é o grito, é o passo
É o grito, é o passo, é o gesto
O gesto é a voz do proibido
Escrita sem deixar traço
Chama, ordena, empurra, assusta
Vai longe com pouco espaço
É o passo, é o gesto, é o grito
É o gesto, é o grito, é o passo

O passo começa o vôo
Que vai do chão pro infinito
Pra mim que amo estrada aberta
Quem prende o passo é maldito
É o grito, é o passo, é o gesto
É o passo, é o gesto, é o grito
O grito explode o protesto
Se a boca já não dá espaço
Que guarde o que há pra ser dito
É o grito, é o passo, é o gesto
É o gesto, é o grito, é o passo
É o passo, é o gesto, é o grito”.

(Mário Lago)

Durante a declamação, Hermeto sobrepõe “às alturas da voz falada, melodias modais nordestinas”, com a utilização de instrumentos como a zabumba e o triângulo, utilizados na harmonização do poema. Instrumentos típicos do forró encontram-se “somados ao harmônio para seguir a métrica do poema, alternando os diferentes andamentos que o poeta utiliza em sua interpretação” (NETO, 1999, p.191).

Já na faixa oito intitulada “Aula de natação”, Hermeto harmoniza uma aula de natação de sua filha Fabíola Pascoal, transpondo “as diferentes durações e alturas da voz falada em prosa para o piano, resultando uma melodia totalmente atonal e de ritmo assimétrico”:

“Durante a música, ouvimos inicialmente a aula de natação com a voz da professora, das crianças e o som de água na piscina. Depois, o mesmo trecho é repetido com o piano tocando cada nota falada e o harmônio harmonizando-as. O resultado é completamente atonal, e assimétrico ritmicamente. "Aula de natação" é bastante diferente do poema "Três coisas", declamado por Mário Lago no mesmo cd e também auralizado por Hermeto. O fato do resultado sonoro de "Aula de natação" diferir de "Três coisas" ocorre porque se o poema de Mário Lago obedece certa métrica rimada e as alturas permanecem num âmbito restrito [já] em "Aula de natação" a fala é coloquial, e por isso, os ritmos não são passíveis de metrificação, além das alturas variarem de forma muito mais irregular que num poema. Dessa maneira, Hermeto mais uma vez demonstra como sua linguagem

musical incorpora elementos não convencionais extraídos do cotidiano e da natureza” (NETO, 1999, p. 197).

Esta “auralização” do som pode ser ouvida também na faixa cinco, intitulada “Pensamento positivo”, na qual Hermeto toca o “som da aura” a partir do discurso do ex-presidente Fernando Collor de Mello:

"Exatamente isso, minha gente. Pensamento negativo atrai pensamento negativo. Pensamento positivo é o que os ingleses chamam 'wishful thinking'. Pensar positivo, querer pensar positivo, atrai bons fluidos. Eu sei exatamente os instrumentos de que nós precisamos dispor para atingir esse objetivo; e eu tenho sobretudo dentro de mim uma fé enorme em Deus, e um ideal. Eu tenho um ideal. Eu sou uma pessoa idealista." (Disponível em <http://forum.cifraclub.terra.com.br/forum/9/92473/>. Acesso em 29/05/2009).

Vale ressaltar que esta mesma capacidade de extrair melodia e harmonia das falas das pessoas não aparece apenas em *Festa dos Deuses*, mas está presente em outras produções do músico, como por exemplo, no disco *Lagoa da Canoa, município de Arapiraca*, de 1984, na faixa intitulada “Tiruliluli”, onde Hermeto faz música a partir da locução esportiva de Osmar Santos.

A concepção de som da aura está, para Hermeto, intimamente relacionada à questão da atonalidade:

“O que chamam de música atonal [...] porque eles dão uns nomes que só funcionam na palavra, mas não funcionam na prática. A música chamada de atonal chega a ser quase a música que eu chamo de som da aura. Mas a música atonal, na minha maneira de ver, nenhum instrumento convencional está capacitado para tocar, eles falam, mas está errado” (Hermero Pascoal em entrevista concedida à Luiz Costa Lima Neto. In: NETO, 1999, p. 214).

O importante é perceber que estes elementos inovadores da proposta musical de Hermeto são indicativos de que o músico busca desenvolver uma linguagem original em vários sentidos:

“O uso de material modal, polimodal, tonal e atonal, freqüentemente combinando mais de um desses idiomas numa mesma música, somado à rítmica variada, à exploração de fontes sonoras não convencionais e exploração não convencional de instrumentos convencionais, fazem de Hermeto um compositor com estilo próprio. O fato de o músico ser multi-instrumentista e dos elementos do grupo passarem a tocar mais de um instrumento ao longo dos anos, garantiu combinações instrumentais diversificadas às [suas] músicas. A desenvoltura técnica e a interpretação virtuosística de Hermeto [...] se conjugam aos fatores mencionados e, desta forma, composição, improvisação e interpretação, se equiparam entre si, garantindo um resultado que consideramos único na música instrumental brasileira deste século” (NETO, 1999, p. 204).

A faixa dezesseis deste mesmo disco pode ser entendida como uma síntese da concepção musical desenvolvida por Hermeto. Isso porque, além de tocar o som da própria aura na música intitulada “Chapéu de Baeta”, Hermeto procura expor alguns aspectos mais relevantes da sua trajetória artísticas, como por exemplo, a sua relação com a natureza, a sua concepção de música universal; a importância de fazer as pessoas entenderem a música como algo que é para ser sentido e não apenas ouvido; e a importância de se libertar das fronteiras estéticas em busca de mais liberdade e autonomia

“Logo que eu saí de casa, peguei meu chapéu
Aquele chapéu de baeta, de baeta pura
Saí pela estrada afora
Procurando um destino.
Um destino que me fizesse feliz
E que destino maravilhoso,
Que destino lindo eu ia correndo pra encontrar.
Acontece que, como se diz: “quem procura encontra”
E quem encontra, se encontra
É por isso que eu falo do caxangá da folha miúda
O caxangá da folha miúda quer dizer

Uma coisa que pode se transformar num 'canicanto'
Num amáfole, num 'mavumpesupesô', rico valoso, amáfolo
Claro! **Essas palavras não são pra ser entendidas**
São pra ser sentidas
Como o som percussivo, o som percussivo da vida!
Ah, se as pessoas se ligassem no som percussivo da vida
O que é, o que quer se dizer, o que pode se chamar
De som percussivo da vida?
É o som que embala a alma
O som que embala a alma
É o som percussivo da vida!
É o som da água, é o som do mar, é o som das flores
Das folhas, da terra, da pedra
De todos os instrumentos musicais
Sabe?
É aquela coisa que a gente não premedita
Não 'vamo' premeditar nada!
Porcaria nenhuma
Não 'vamo' premeditar nada!
Por quê?
Quem premedita não procura e jamais encontra
Você tem que sair com fé, coragem!
Com muita meditação, com muita
Aquela vontade pura, somente sua
Que sai da sua alma
E aí a gente se embala
Se embala com aquele som,
Com aquela força, com aquela
Até a dor, a dor embala a gente
Aquele jardim verdinho
Que o Hermeto sempre falou
Que todo mundo tinha se esquecido
E só tinha se lembrado desse jardim agora
Vão fazer até uma reunião
Como se o Brasil fosse burro
E não entendesse de flores, de jardim e de matas
Um país que tem a maior mata do mundo
Não tem nada que prestar contas pra ninguém
O mundo tem que vir aqui, tem que prestar conta pra nós
Viva o Brasil!
O Brasil de todos os sonhos,
O Brasil de todos os 'suls', todos os 'nortes'
Todos os 'nordestes', 'lestes', 'sudestes'
Todos os 'cabras da peste' do Brasil
Esse é o nosso país,
O nosso país Brasil universo!
Eu digo mais, eu digo mais e não converso
Eu prefiro fazer um verso:
'Brasil brasileiro, Brasil mundo inteiro'
E assim eu vou terminar essa história
Por enquanto, isso é o começo dela
E as pessoas vão se acordar pra música universal
Música sem preconceito
É música de direito, música de direito

É música como a criança
A música como uma criança,
Vai uma criança vem outra
Vai outra vem outra
Vai um velho vem uma velha
E os velhos ficam se juntando, se abraçando, se amando
Viva o Brasil!
Viva o nosso povo!

E agora eu vou misturar as palavras:

A carreta, a carreta, a carreta segura o boi
Segura o boi, boi o carro correu, o carro correu
Ali não, não, não
Traz o caminhão oh seu mané
Traz o caminhão, traz
Traz o carro de boi pra puxar
Puxa meu caminhão se atolou aqui

Eu to aqui em Lagoa da Canoa, 'bicho'

Pertinho de Arapiraca

Eu quero dizer pro Brasil e pro mundo
Viva o povo brasileiro!
Viva todo mundo que gosta de viver, de ser feliz!
Porque assim Deus quer
E Deus quis, porque Deus me deixou aqui
Entregou essa terra pra nós
Essa terra é de nós todos
Ah mundo querido!

Vou misturar as palavras novamente:

Vendo povo; abafa, abafa, abafa, abafa, abafa
Toma banho
Não, não aqui não
Cuidado pra não pegar a cólera, a cólera, a cólera
Na minha terra não
Na minha terra a cólera, a cólera é um treme, treme da peste
Isso, o cara ta com cólera?
Toma azeite doce
Azeite doce pra cólera
Azeite doce pra dor de dente pô!
Ih, dá azeite pra dor de dente
Corra, corra, corra, corra
Vem cá, fala pro padre lá na igreja trazer a chave
Pra me benzer que a cobra me mordeu
Eu vou segurar a chave, vou segurar a chave
A cobra me mordeu, mas não vai mais
Jamais ela vai sair assim”



Considerações finais

“Estudar a música é em última instância, aceitar o desafio de explorar essa área nebulosa em que as linguagens não são totalmente ‘naturais’, nem totalmente ‘artificiais’ e necessitam estas duas esferas de atuação para construir o sentido”.

(Luiz Tatit)

A trajetória analítica percorrida neste trabalho, embora introdutória, como é possível em uma dissertação de mestrado, procurou compreender parte do processo de industrialização da cultura no Brasil, por meio de uma abordagem do universo musical de Hermeto Pascoal. As profundas transformações sofridas pelas sociedades contemporâneas, inclusive no Brasil, especificamente no que se refere ao campo cultural, no qual destacamos a música, tiveram como coadjuvante um acelerado desenvolvimento tecnológico, que também reestruturou as formas de produzir e usufruir cultura, com base em parâmetros ligados, sobretudo, à sua mercantilização. Desse modo, surgiram novos desafios para o sujeito contemporâneo, hoje imerso num mar de estímulos culturais em que esse aspecto mercantil, carregado de ideologia, como vimos, é o mais evidente e poderoso. Nesse contexto, ressaltou-se a necessidade de considerar as atitudes de *resistência*, diante do processo de regulação e naturalização da lógica da dominação assim instaurada.

Isso porque entendemos também que em qualquer processo possível de emancipação cultural ou política - perspectiva na qual este trabalho se coloca -, a cultura deve sempre resistir a si mesma, principalmente em relação aos aspectos conservadores e conformadores de estruturas opressivas que estão na base de sua formação ou na forma de sua permanência.

Por conseguinte, a argumentação aqui desenvolvida apontou para a compreensão de uma concepção dialética entre a “tradição” e a “modernidade” cultural brasileira, especialmente no que tange à possibilidade de revitalização de uma cultura de *resistência*, cuja legitimidade buscamos esclarecer, por meio da sonoridade desenvolvida pelo músico Hermeto Pascoal.

A utilização, por esse artista, de uma linguagem musical que mescla de forma pouco convencional os sons de origens culturais diferentes, faz com que algumas de suas músicas não se encaixem em nenhum modelo estético disponível, como é o caso das que trabalham a idéia de “som da aura”, inaugurando assim, uma sonoridade ímpar que soa como demasiado estranha para parte de seus ouvintes, acostumada à repetição e ao estereótipo da música industrializada.

As formas inéditas de atuação de Hermeto tanto em relação ao processo de concepção quanto de divulgação de suas composições, está em perfeita consonância com a noção de *resistência* apresentada neste trabalho, uma vez que pelo estranhamento decorrente de uma sonoridade “grotesca” e “irreconhecível”, o músico possibilita uma subversão da ordem imposta pela *indústria cultural*.

Uma das características mais marcantes, portanto, da música de Hermeto Pascoal é a simultaneidade e a sobreposição de sons diversos, por meio de um *hibridismo*, cuja coexistência de sons, instrumentos, vozes, objetos e animais, numa intenção sempre criativa de misturar e experimentar novas combinações, transformando e inovando os processos de composição disponíveis, ajudam a revelar uma escuta musical bastante apurada e uma habilidade técnica muito peculiar, que lhe permitem transpor os limites estéticos tradicionalmente estabelecidos para a música instrumental estandardizada.

A aproximação da linguagem musical por ele desenvolvida partiu da curiosidade de compreender como uma sonoridade desse tipo pode, ao mesmo tempo, ser muito cativante para determinado público e tão insuportavelmente irritante para outro.

A complexidade e o experimentalismo de Hermeto, causando dificuldade de audição e estranhamento em boa parte de seus ouvintes, foram entendidos neste trabalho como antíteses do modelo estético disseminado pela *indústria cultural*, que segundo Adorno e Horkheimer, apóia-se na diversão e no entretenimento como verdadeiros mecanismos de sedução, cujo objetivo é transformar o público em mero consumidor.

Pode-se mesmo dizer que o estranhamento provocado pela música de Hermeto assemelha-se à proposta de Bertold Brecht que, em seus estudos sobre o teatro, defendia a aplicação de alguns efeitos e mecanismo estético-expressivos que causassem um choque no público, durante a representação, funcionando como verdadeiros instrumentos de instigação crítica, a fim de desenvolver uma “atitude negativa” e mais politizada. Esse “choque” ajudaria o público a questionar o caráter de diversão da *indústria cultural*, problematizando assim a própria recepção, transformando-a em mecanismo de aprendizagem e de conscientização política. Deste modo, o espectador passaria da condição de ouvinte para a de participante, transformando o teatro num momento de “deleite instrutivo”. Afinal,

“De que serve um teatro construtivista, se não é socialmente construtivo? De que servem os magníficos dispositivos de luz, se iluminam imagens distorcidas e pueris do mundo? De que serve uma arte dramática sugestiva se só contribui para que vejamos X onde havia um U?” (TEIXEIRA *apud* BRECHT, 2003, p. 65).

Por outro lado, faz-se necessário considerar que até mesmo esse estranhamento, resultado da tentativa de causar um impacto estético, corre o risco de ser absorvido pelo *status quo*, uma vez que a publicidade pode utilizá-lo enquanto uma técnica em prol do próprio sistema e para fins nada transformadores. Aliás, é exatamente isso que acontece quando a indústria do entretenimento e o próprio Hermeto exploram sua apresentação caricata e sua *performance* de palco em suas apresentações.

Por esse motivo, concluímos que há uma necessidade de estar constantemente atento para as diversas possibilidades de utilização desses efeitos inovadores, a fim de interpretá-los sob duas perspectivas distintas: a de contravenção frente à lógica padronizadora desse sistema, ou seja, como *resistência* a ele, e, ao mesmo tempo, como verdadeiros “aliados da lógica selvagem que se ancora na oferta e no consumo”, servindo apenas para reafirmar sua existência e poder, ao invés de modificá-la efetivamente (TEIXEIRA *apud* SCHWARZ, 2003, p. 16).

O intrigante em Hermeto Pascoal, porém, é a capacidade que sua música oferece de abrir a escuta para sons e experiências musicais diversas, ensinando que para a música acontecer o importante é saber escutá-la, uma vez que ela pode estar em qualquer lugar. Para ele, não há que se falar em regras, mas em jogos e brincadeiras que fazem da experiência musical algo de fato libertador.

Por esse motivo, permanece como ponto de discussão um paradoxo, que envolve este “produto sem fronteira” e ao mesmo tempo sem mercado que é a sonoridade de Hermeto Pascoal: “o que há de tão importante no que Hermeto faz que lhe dá projeção mundial e o que ele faz de errado, no caso de não ter uma

venda de CDs ou músicas de modo mais expressivo, aqui no Brasil?” (CIRINO, 2009, p. 153).

Entendemos nesta pesquisa que tal paradoxo se deve justamente à capacidade de *resistência integrada* de uma proposta artística dialética, a qual, ao mesmo tempo em que a utiliza, também questiona a lógica da *indústria cultural*, mantendo assim certa autonomia e liberdade frente a esse sistema que se apresenta, ainda hoje, a despeito de todas as tentativas de interpretação, em muitos sentidos, como hermético.



Referências Bibliográficas

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas. In: **Dialética do esclarecimento**. São Paulo: Zahar, 1985.

_____. O fetichismo na música e a regressão da audição. In: **Benjamin, Habermas, Horkheimer e Adorno**. São Paulo: Abril, 1983. Os pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 1980. (A).

_____. Idéias para a sociologia da música. In: **Benjamin, Habermas, Horkheimer e Adorno**. São Paulo: Abril, 1983. Os pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 1980. (B).

_____. **Prismas: crítica cultural e sociedade**. São Paulo: Ática, 1998.

_____. **Filosofia da nova música**. 2ª edição. São Paulo: Perspectiva, 1989.

_____. O artista como representante. In: **Notas de literatura I / Theodor W. Adorno**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

AGGIO, Alberto. **Política e Sociedade no Brasil (1930-1964)**. São Paulo: Annablume, 2002.

BAHIANA, Ana Maria. **Nada será como antes: MPB nos anos 70**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

_____. Música instrumental – o caminho do improviso à brasileira. In: **Anos 70: música popular**. Rio de Janeiro: Ed. Europa, 1979-1980.

BASTOS, Marina Beraldo; PIEDADE, Acácio Tadeu de Camargo. O desenvolvimento histórico da música instrumental: o jazz brasileiro. In: **XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música (ANPPOM)**. Brasília, 2006. P. 931-937.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: **Obras escolhidas**. Vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BOSI, Alfredo. **Cultura brasileira**. Temas e situações. São Paulo: Ática, 2003.

CABRAL, Sérgio. Hermeto Pascoal, um caso à parte. In: **Calendário do som**. São Paulo: Senac, 2000.

CALLADO, Carlos. **O Jazz como espetáculo**. São Paulo: Perspectiva, 1990.

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**. UFMG: dissertação de mestrado. Belo Horizonte, 2006.

_____. O choro contemporâneo de Hermeto Pascoal. In: **XV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música (ANPPOM)**. Rio de Janeiro, 2005. P. 720-730.

CASÉ, Rafael. **Programa Casé: o rádio começou aqui**. Rio de Janeiro: Mauad, 1995.

CHAUÍ, Marilena. **Conformismo e resistência**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____. **Seminários: o nacional e o popular na cultura brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

CIRINO, Giovanni. **Narrativas Musicais: performance e experiência na música popular instrumental brasileira**. 1. ed. São Paulo: Annablume / FAPESP, 2009.

CONH, Gabriel (Org.). **Theodor W. Adorno**. São Paulo: Ática, 1986. (Coleção Grandes Cientistas Sociais, nº 54).

DANTAS, Adálio. Mavum vavum pefôco...ou, o som de Hermeto: Do grunhido de um porco à nota tirada de um Stradiva – ruins: para Hermeto Paschoal, tudo é som. E do bom. In: **Revista realidade**. Vol. 11, n.23. São Paulo, 1978.

DIAS, Márcia Tosta. **Os donos da voz. Indústria fonográfica brasileira e a mundialização da cultura**. São Paulo: Boitempo, 2000.

DUARTE, Rodrigo. **Teoria crítica da indústria cultural**. Belo Horizonte. Editora UFMG, 2003.

EUGÊNIO, Felipe. Entrevista com Hermeto Paschoal. In: **Alô música**. Disponível em: <http://www.alomusica.com.br/modules.php?name=News&file=article&sid=27>. Acesso em 19/09/2004.

FENERICK, José Adriano. **Nem do morro, nem da cidade. As transformações do samba e a indústria cultural. 1920-1945**. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2005.

_____. **Façanhas às próprias custas. A produção musical da Vanguarda Paulista. 1979-2000**. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2007.

FONSECA, Virginia P. S. Indústria culturais e capitalismo no Brasil. In: Em Questão. Porto Alegre. Vol. 1, nº 2. p. 309-326. jul/dez. 2003.

FRANCO, Renato Bueno. O artista como eremita que sabe o horário de partida do próximo trem. In: **Livro 2: Literatura, cultura e política em W. Benjamin e T. Adorno**. FCLAr-UNESP: tese de Livre docência. Araraquara, 2003.

FREE JAZZ. In: **E jazz: o site do jazz e da música instrumental brasileira**. Disponível em: <http://www.ejazz.com.br/detalhes-estilos.asp?cd=57>. Acesso em 06/03/2005.

HAUSSEN, Doris Fagundes. Rádio brasileiro: uma história de cultura, política e integração. In: **Rádio – sintonia do futuro**. São Paulo: Paulinas, 2004, p. 51-62.

Hermeto Pascoal. In: **All Music**, <http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&sql=Bai7zefik7gf4>. Acesso em 6/03/2005.

Hermeto Pascoal: mestre brasileiro do jazz. In: **Fala Brasil**. <http://brasil-brasil.com/index.php?option=content&task=view&id=219>. Acesso em 06/03/2005.

Hermeto pascoal: o mago da música. In: **Music express**. <http://www.musicexpress.com.br/artista.asp?artista=72>. Acesso em 19/07/2004.

Hermeto, arte, uma pequena viagem. In: **Revista Veja**; Julho/2006. Disponível em <http://veja.abril.com.br/blogs/reinaldo/2006/07/hermeto-arte-uma-pequena-viagem.html>. Acesso em 28/03/2009.

IVANOV, Ricardo. Hermeto Pascoal cobra nova vida da MPB. In: **Música**. <http://www.terra.com.br/musica/2002/09/16/000.htm>. Acesso em 19/07/2004.

JARDIM, Fernando. *Hermeto Pascoal*. In: **E jazz: o site do jazz e da música instrumental brasileira**. <http://www.ejazz.com.br/detalhes-artistas.asp?cd=182>. Acesso em 06/03/2005.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia**. Bauru, São Paulo: Edusc, 2001.

KERN, Daniela. O conceito de hibridismo ontem e hoje: ruptura e contato. In: **Revista métris: história e cultura**. UCS, vol. 3, no. 6. Rio Grande do Sul: EDUCS, 2005.

MACHADO, Luiz Alberto. Hermeto Pascoal: a insólita e agradável bruxaria musical do nordeste brasileiro. In: **Coluna literária**. São Paulo: Usina das Letras, 10/01/2004. Disponível em:

<http://www.usinadeletras.com.br/exibelotextoautor.phtml?user=lualbmac>. Acesso em 15/02/2009.

MOURA, José Geraldo Vinci. História e música: canção popular e conhecimento histórico. In: **Revista brasileira de história**. Vol. 20, n. 39. São Paulo, 2000.

MOURAES, Alexandre Lara. **Sobre a anulação da individualidade e a possibilidade de resistência em Adorno e Horkheimer**. UNICAMP: dissertação de mestrado. Campinas, 2004.

NAPOLITANO, Marcos. **Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)**. São Paulo: Annablume, 2001.

_____ Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira. In: **Revista brasileira de história**. Vol. 20, n.39. São Paulo, 2000.

_____ A MPB sob suspeita: a censura musical vista pela ótica dos serviços de vigilância política (1968-1981). In: **Revista Brasileira História**. São Paulo, v. 24, n. 47, 2004. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882004000100005&lng=pt&nrm=iso. Acesso em 14/06/2009.

_____ VILLAÇA, Mariana Martins. Tropicalismo: As Relíquias do Brasil em Debate. In: **Revista Brasileira História**. São Paulo, v. 18, n. 35, 1998. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01881998000100003&lng=en&nrm=iso. Acesso em 14/06/2009.

NETO, Luiz Costa Lima. **A música experimental de Hermeto Pascoal e grupo (1981-1993): concepção e linguagem**. UNI-RIO: dissertação de mestrado. Rio de Janeiro, 1999.

_____ **Duas perspectivas sobre o processo de criação e a obra de Hermeto Pascoal.** Ensaio elaborado para o projeto Músicos do Brasil: uma enciclopédia. 2008-2009. P. 1-33. Disponível em: <http://musicosdobrasil.com.br>. Acesso em 20/05/2009.

_____ The experimental music of Hermeto Paschoal e Grupo (1981-93): a musical system in the making. In: **British journal of ethnomusicology**. Vol. 9/i. Inglaterra, 2000. P.119-142.

_____ Da casa de Tia Ciata à casa da Família Hermeto Pascoal no bairro do Jabour: tradição e pós-modernidade na vida e na música de um compositor popular experimental no Brasil. In: **Música & Cultura. Revista On Line de Etnomusicologia**. Nº. 03, 2008. P. 14-16. Disponível em: http://www.musicaecultura.ufba.br/artigo_costa-lima_14.htm. Acesso em 25/07/2009).

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. Seja moderno, seja conservador. In: **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro. Vol. 1, nº 2, 1988. P. 310-316.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1999.

PASCOAL, Hermeto. **Calendário do som**. São Paulo: SENAC-Itaú Central, 2000.

PETERS, Ana Paula. O regional, o rádio e os programas de auditório: nas ondas sonoras do Choro. In: **Revista eletrônica de musicologia**. Vol. III. Dez/2004.

Revista E (Sesc), 2009. Disponível em: http://www.sescsp.net/sesc/revistas/revistas_link.cfm?Edicao_Id=128&Artigo_ID=1681&IDCategoria=1762&reftype=2. Acesso em 16/06/2009).

SCHWARZ, Roberto. Cultura e política: 1964-1969. In: **O pai de família e outros estudos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

SANDRONI, Carlos. Adeus à MPB. In: Heloísa Starling; Berenice Cavalcanti; José Iasenbergl. (Org.) In: **Decantando a República**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004. Vol. 1.

SANGUINETI, Edoardo. Sociologia da Vanguarda. In: **Teoria da cultura de massa**. São Paulo: Paz e terra, 2000.

SANTOS, Fábio Saito. **Estamos aí; um estudo das influências do jazz na bossa-nova**. UNICAMP: dissertação de mestrado, 2006.

TATIT, Luiz. **O século da canção**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

TEIXEIRA, Francimara Nogueira. **Prazer e crítica: o conceito de diversão no teatro de Bertold Brecht**. São Paulo: Annablume, 2003.

TINHORÃO, José Ramos. **Pequena historia da música popular**, Petrópolis de Janeiro: Vozes, 1975.

TOLEDO, Heloísa Maria dos Santos. **Produção independente de música (1979–2001)**. FCLAr/ UNESP: dissertação de Mestrado. Araraquara, 2005.

TRABA, Marta. **Duas décadas vulneráveis nas artes plásticas latino-americanas 1950 -1970**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura**, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

WISNIK, José Miguel. O minuto e o milênio ou Por favor, professor, uma década de cada vez. In: **Anos 70: música popular**, Rio de Janeiro: Ed. Europa, 1980.

ZAN, José Roberto. **Do fundo de quintal à vanguarda**. 1996. Tese de Doutorado FAFICH, Unicamp, Campinas, 1996.



Sites Consultados

<http://www.hermetopascoal.com.br>

<http://www.miscelaneavanguardiosa.blogspot.com>

<http://br.youtube.com/watch?v=pnHs057-aqQ>

<http://br.youtube.com/watch?v=2GWO1hW8Clc&feature=related>

http://br.youtube.com/watch?v=NQ_BiscK9ZE&feature=related

<http://br.youtube.com/watch?v=SrgveUpwCnM&feature=related>

<http://br.youtube.com/watch?v=lqKMEdCPons&feature=related>

<http://br.youtube.com/watch?v=Y10Ewgqck8&feature=related>

http://br.youtube.com/watch?v=W821bgUU_mY&feature=related

<http://br.youtube.com/watch?v=EPEea11HtTg&feature=related>

<http://br.youtube.com/watch?v=islUdaxrbdM&feature=related>

<http://br.youtube.com/watch?v=lWixiKYWv1A>

<http://br.youtube.com/watch?v=Le-4C2TqP6k&feature=related>

<http://br.youtube.com/watch?v=8p8C0AfFSQ0&feature=related>

<http://www.camara.gov.br/internet/TVcamara/default.asp?selecao=MAT&velocidade=100k&Materia=48715>

<http://www.camara.gov.br/internet/TVcamara/default.asp?selecao=MAT&velocidade=100k&Materia=48949>

<http://www.camara.gov.br/internet/TVcamara/default.asp?selecao=MAT&velocidade=100k&Materia=48950>

<http://www.orkut.com/CommMsgs.aspx?cmm=10980&tid=2489510022838154349&kw=entrevista>

<http://alltribes.blogspot.com/search/label/HERMETO%20PASCOAL>

<http://www.allmusic.com>

<http://www.memoriamusical.com.br>

www.abracadabra-br.blogspot.com

<http://www.dicionariompb.com.br>

<http://www.museuvillalobos.org.br/villalob/biografi/villaeua/index.htm>

<http://www.modernsound.com.br/default2.asp>

<http://www.frevo.pe.gov.br/arranjadores.htm>

http://cliquemusic.uol.com.br/br/Acontecendo/Acontecendo.asp?Nu_materia=1149

<http://www.paginadamusica.com.br/edanteriores/julho02/hermetopascoal.htm>

http://morphinnne.multiply.com/journal/Hermeto_Pascoal



Referências discográficas

Quarteto Novo. CD EMI, EMIBR 827 497-2, [1967].

Hermeto Paschoal: Brazilian Adventure. CD. Muse Records [Cobblestone/Buddah Records], MCD 6006, [1971 ou 1972].

A música livre de Hermeto Paschoal. LP PolyGram, PLG BR 8246211, 1973.

Slaves Mass. Warner Bros. CD 73752-2, 1977 [2004].

Zabumbê-bum-á. CD WEA Brasil, 1978.

Hermeto Paschoal ao vivo em Montreux CD. WEA Brasil, 092741435-2, [1979]

Cérebro magnético. WEA 092741434-2, [1980].

Hermeto Paschoal e Grupo. CD. Som da Gente. SDG 010/92, 1982

Lagoa da Canoa – Município de Arapiraca. CD. Som da Gente, SDG 011/92, 1984

Brasil Universo. CD. Som da Gente, SDG 012/93, 1985.

Só não toca quem não quer. CD. Som da Gente. SDG 001/87, 1987.

Por diferentes caminhos. Som da Gente, 1989.

Mundo Verde Esperança. Não lançado, 1989.

Festa dos Deuses. CD. PolyGram, PLGBR 510 407-2, 1992.

Eu e eles. CD. Selo Rádio MEC, 1999.

Mundo Verde Esperança. CD. Selo Rádio MEC, 2002.

Chimarrão com rapadura. CD independente, 2006.



Anexos

1

AUTORIZAÇÃO PARA GRAVAÇÃO EM CD

Eu, Hermeto Pascoal, sob RG 10.767.949-9 (PR) e CPF 189.038.608-10, músico e único compositor ^{das} músicas instrumentais abaixo listadas, autorizo os músicos do mundo todo a gravarem exclusivamente em cd quaisquer delas, na quantidade por eles desejada, sem qualquer cobrança de ônus para mim, por já terem sido gravadas ou editadas. São as 614 composições instrumentais a seguir:

1. Abel;
2. À Capela;
3. Água Limpa;
4. A Grande Tourmê;
5. Agreste;
6. Ailin;
7. Airan;
8. Alicate;
9. Aluxan;
10. Aline Frevando;
11. Amigo Sion;
12. Amor, Paz e Esperança;
13. Andei;
14. Apresentação;
15. Aquela Coisa;
16. Aquela Valsa;
17. Arrastapé Alagoano;
18. Arugancho;
19. Arapuá;
20. As Marianas;
21. A Sua Benção, Brasil!;
22. A Taça;
23. A Terra de Deus é Nossa;
24. Auriana;
25. Balaio;
26. Balanço no 1;
27. Balanço no 2;
28. Banda Encarnação;
29. Batucando nas Matas;
30. Bebê;
31. Bem Te Vi;
32. Bem Vinda;
33. Black Wind;
34. Blusão de Seda;
35. Boa Viagem;
36. Bocateando;
37. Boiada;
38. Briguinha de Músicos Malucos no Coreto;
39. Caboclinho;
40. Caio;
41. Calma De Repente;
42. Caminho do Sol;

HP
A
A

1º Tabelionato de Notas de Erechim
Daniela Mara Poncio - Tabeliã
At. Presidente Vargas, 174 - Centro - Erechim - RS - Fone: (51) 3572.1271 - e-mail: tabelionato@erechim.rs.gov.br

Reconheço por SEMELHANÇA a firma de Hermeto Pascoal, indicada com a seta deste Tabelionato, e a qual confere com a ficha padrão aqui depositada, a pedido da parte interessada, 25198-212456
Erechim, 5 de junho de 2009

Selo: 0182.01.0900001.17433 EM TESTEMUNHO DA VERDADE
Maira Biazzi Seliwon Escrevente Autorizada Emol: R\$ 2,50 + R\$ 0,20

VALIDO SOMENTE SEM EMENDAS OU RASURAS

1º Tabelionato de Notas de Erechim - RS
Hermeto Pascoal

Hermeto Pascoal

- 43. Camila;
- 44. Campinas;
- 45. Capivara;
- 46. Canção da Tarde;
- 47. Canção no Paiol em Curitiba;
- 48. Candango;
- 49. Cannon;
- 50. Canto Geral;
- 51. Capelinha & Lembranças;
- 52. Capivara;
- 53. Cari;
- 54. Celso;
- 55. Chapéu de Baeta;
- 56. Chayé;
- 57. Cheleleu;
- 58. Chorinho Mec;
- 59. Chorinho pra Ele;
- 60. Choro Árabe;
- 61. Coalhada;
- 62. Convento;
- 63. Conversation;
- 64. Cores;
- 65. Correu Tanto que Sumiu;
- 66. Crianças;
- 67. Dança da Selva na Cidade Grande;
- 68. Dança Sanfonada;
- 69. De Bandeja e Tudo;
- 70. Dedicated to Bruce;
- 71. Depois do Baile;
- 72. De Sábado pra Dominginhos;
- 73. Desencontro Certo;
- 74. Diálogo;
- 75. Divina na Milonga;
- 76. E Adeus;
- 77. Eita Mundo Bom!
- 78. Encounter;
- 79. E Nem pra Dizer;
- 80. Era Pra Ser e Não Foi;
- 81. Escuta Meu Piano;
- 82. Esqueça;
- 83. Essa Foi Demais;
- 84. Eu te Tudo;
- 85. Eu Vim de Cuba Lanchando;
- 86. Fabiula ;
- 87. Fale mais um Pouquinho;
- 88. Família;
- 89. Fátima;
- 90. Fauna Universal;
- 91. Fazenda Nova;
- 92. Feirante;

Handwritten signature

Handwritten mark

1º Tabelionato
Erechim - RS

Handwritten signature: Hermeto Pascoal

1º Tabelionato de Notas de Erechim
Daniela Mara Ponce - Tabeliã
R. Presidente Vargas, 174 - Centro - Erechim - RS - Fone: (54) 3322-1121 - gma@tabelionato@erchim.com.br

Reconheço por SEMELHANÇA a firma de Hermeto Pascoal, indicada com a seta deste Tabelionato, e a qual confere com a ficha padrão aqui depositada, a pedido da parte interessada. 25198-212456
Erechim, 5 de junho de 2009

Selo: 0182.01.0900001.17432 EM TESTEMUNHO DA VERDADE
Maira Biazi Selivon-Escrevente Autorizada Exp. R\$ 2,50 + 0,20

VÁLIDO SOMENTE SEM EMENDAS OU RABURAS

Handwritten signature: Hermeto Pascoal

- 93. Festa na Lua;
- 94. Flávia;
- 95. Floresta;
- 96. Fofoca;
- 97. Forró Brasil;
- 98. Forró da Gota;
- 99. Frevo;
- 100. Frevo em Maceió;
- 101. Fuzarca;
- 102. Galope;
- 103. Garrote;
- 104. Geléia de Cereja;
- 105. Ginga Carioca;
- 106. Guizos;
- 107. Haja Coração;
- 108. Hermeto;
- 109. Hino da Paz Universal;
- 110. Igrejinha;
- 111. Ilha das Gaivotas;
- 112. Ilza;
- 113. Ilza Mentalizando a Feira;
- 114. Ilza na Feijoada;
- 115. Ilzinha;
- 116. Intocável;
- 117. Irmãos Latinos;
- 118. Jegue;
- 119. Joyce;
- 120. Juntos;
- 121. Juvenal no Grumari;
- 122. Gambá;
- 123. Lagoa da Canoa;
- 124. Lá na Casa da Madame Eu Vi;
- 125. Latinas;
- 126. Lembrança Eterna;
- 127. Linguagens & Costumes;
- 128. Macia;
- 129. Mãe Cambina;
- 130. Magimani Sagei;
- 131. Mata Verde;
- 132. Maturi;
- 133. Menina Ilza;
- 134. Mentalizando a Cruz;
- 135. Mente Clara;
- 136. Mercosom;
- 137. Mestre Mara;
- 138. Mestre Radamés;
- 139. Miscelânea Vanguardiosa;
- 140. Missa dos Escravos;
- 141. Mistura do Brasil Moderno;
- 142. Monte Santo;

A
A
Hate

Hermeto Pascoal

1º Tabelionato
Erechim - RS

1º Tabelionato de Notas de Erechim
Daniela Mara Poncio - Tabeliã

Reconheço por SEMELHANÇA a firma de Hermeto Pascoal, indicada com a seta deste Tabelionato, e a qual confere com a ficha padrão aqui depositada, a pedido da parte interessada. 25198-212456
Erechim, 5 de junho de 2009

Selo: 0182.01.0900001.17431 - EM TESTEMUNHO DA VERDADE
Maira Biazi Selivon-Escritora Autorizada Encl: R\$ 2,50 + R\$ 0,20

VÁLIDO SOMENTE SEM EMENDAS OU ASSINATURAS

Hermeto Pascoal

- 143. Montreux;
- 144. Mudança;
- 145. Mundo Novo;
- 146. Mundo Verde Esperança;
- 147. Música das Nuvens e do-Chão;
- 148. Nascente;
- 149. Nas Quebradas;
- 150. Na Zacumbira;
- 151. Nenê;
- 152. Nenhum Talvez;
- 153. Nós;
- 154. Nossa Festa;
- 155. Novena;
- 156. O Cão Subindo a Serra;
- 157. O Farol que nos Guia;
- 158. O Galo do Airan;
- 159. O Ovo;
- 160. O Som do Sol;
- 161. O Tocador Quer Beber;
- 162. O Trem e a Flexa;
- 163. O Túnel;
- 164. Papagaio Alegre;
- 165. Papo Furado;
- 166. Para Eliane Elias;
- 167. Para Miles;
- 168. Parquinho do Passado, Presente e Futuro;
- 169. Peixinho;
- 170. Peneirando a Água;
- 171. Pimenteira;
- 172. Pintando o Sete;
- 173. Pipoca;
- 174. Pixitotinha;
- 175. Plin;
- 176. Porco na Festa;
- 177. Por Diferentes Caminhos;
- 178. Poré Poré;
- 179. Pra Ilza;
- 180. Quando as Aves se Encontram, Nasce o Som;
- 181. Quebrando Tudo;
- 182. Quiabo;
- 183. Quinze Socos;
- 184. Rainha da Pedra Azul;
- 185. Rainha do Mar/ Alumiou;
- 186. Rancho das Sogras;
- 187. Rebuliço;
- 188. Recunguê;
- 189. Rede;
- 190. Recencontrando os Amigos;
- 191. Religiosidade;
- 192. Remelexo;

R
A
Juste

1º Tabelionato de Notas de Erechim
 Daniela Mara Poncio - Tabelião
 Av. Presidente Vargas, 174 - Centro - Erechim - RS - Fone: (51) 3572.1771 - erchimnotas@erchim.com.br

Reconheço por SEMELHANÇA a firma de Hermeto Pascoal, indicada com a seta deste Tabelionato, e à qual confere com a ficha padrão aqui depositada, a pedido da parte interessada. 25198-212456
 Erechim, 5 de junho de 2009

Selo: 0182.01.0900001.17430 - EM TESTEMUNHO DA VERDADE
 Maira Biazi Selivon-Escritora Autorizada Selo: R\$ 2,50 + R\$ 0,20

[Handwritten Signature]

VALIDO SOMENTE SEM MENDAS OU FALSURAS

Hermeto Pascoal

Hermeto Pascoal

- 193. Renan;
- 194. Rhodosando;
- 195. Robertinho no Passo;
- 196. Salada à Brasileira;
- 197. Salve, Copinha!;
- 198. Samba do Belaqua;
- 199. Santa Catarina;
- 200. Santo Antônio;
- 201. São Jorge;
- 202. Saudade do Tietê;
- 203. Sax e Aplausos;
- 204. Sempre Feliz;
- 205. Sentido;
- 206. Sete Contos;
- 207. Sereiarei;
- 208. Serenata;
- 209. Série de Arco;
- 210. Sintetizando de Verdade;
- 211. Sorrindo;
- 212. Spock na Escada;
- 213. Subindo a Seba;
- 214. Suite Mundo Grande;
- 215. Suite Norte, Sul, Leste, Oeste;
- 216. Suite Paulistana;
- 217. Surpresa;
- 218. Susto;
- 219. Tacho;
- 220. Taiane;
- 221. Taynara;
- 222. Terra Verde;
- 223. Terror;
- 224. Torda;
- 225. Tupizando;
- 226. Uina;
- 227. Uri;
- 228. Uriama;
- 229. Úrsula;
- 230. Vai um Chimarrão, Tchê?;
- 231. Vale da Ribeira;
- 232. Valsa HSG;
- 233. Valsa Nova 2004;
- 234. Velório;
- 235. Viagem;
- 236. Viajando pelo Brasil;
- 237. Victor Assis Brasil;
- 238. Viva Jackson do Pandeiro;
- 239. Viva o Gil Evans;
- 240. Viva o Rio de Janeiro;
- 241. Voa, Ilza!
- 242. Voltando ao Palco;

1º Tabelionato de Notas de Erechim
 Danielo Mara Poncio - Tabelião
 Av. Presidente Vargas, 174 - Centro - Erechim - RS - Fone: (51) 3572-1271 - gma@1ºtabelionato.com.br

Reconheço por SEMELHANÇA a firma de Hernesto Pascoal, indicada com a seta deste Tabelionato, e a qual confere com a ficha padrão aqui depositada, a pedido da parte interessada. 25198-212456
 Erechim, 5 de Junho de 2009.

Selo: 0182.01.0900001.17429 EM TESTEMUNHO DA VERDADE
 Maira Biazzi Selixon-Escritora Autorizada Emol: R\$ 2,50 + R\$ 0,20

VÁLIDO SOMENTE SEMEINHOS OULRASINHAS

H

H

A



Hernesto Pascoal

Hernesto Pascoal

- 243. Vou Esperar;
- 244. Vou Pra Lá e Pra Cá;
- 245. Voz e Vento;
- 246. Xote Cavaco;
- 247. Yogurte;
- 248. Zurich.

Além dessas, as 366 músicas do meu livro de partituras "Calendário do Som", cujos títulos são as próprias datas compreendidas entre "23 de junho de 1996 e 23 de junho de 1997", inclusive essas, sendo que as partituras encontram-se gratuitamente disponíveis em meu site www.hermetopascoal.com.br, onde também disponho a presente autorização, para reforçar a declaração anterior que lá já consta, bem como facilitar para os músicos a documentação necessária para a prensagem dos seus CDs com composições minhas.
Sem mais, subscrevo.

Curitiba, 09 de abril de 2009.

 *Hermeto Pascoal*
Hermeto Pascoal
Hermeto Pascoal

 *Aline P. Nilson*
Aline P. Nilson
1. Testemunha

1º Tabelionato de Notas de Erechim
Daniela Mara Poncio - Tabela
Av. Presidente Vargas, 174 - Centro - Erechim - RS - Fone: (51) 3522.1271 - adm@tabelionatoerechim.com.br

Reconheço por **SEMELHANÇA** a firma de Hermeto Pascoal, indicada com a seta deste Tabelionato, e a qual confere com a ficha padrão aqui depositada, a pedido da parte interessada. 25198-212456
Erechim, 5 de junho de 2009
Selo: 0182.01.0900001.17428 **EM TESTEMUNHO DA VERDADE**
Maira Biazi Selivon-Escrevente Autorizada Emol: R\$ 2,50 + R\$ 0,20

CARTÓRIO PONCIO

Maira Biazi Selivon

VÁLIDO SOMENTE SEM EMENDAS OU RASURAS

1º Tabelionato de Notas de Erechim
Daniela Mara Poncio - Tabela
Av. Presidente Vargas, 174 - Centro - Erechim - RS - Fone: (51) 3522.1271 - adm@tabelionatoerechim.com.br

Reconheço **AUTENTICA** a firma de Aline Paula Nilson, indicada com a seta de uso deste Tabelionato. 24760-212458
Erechim, 5 de junho de 2009
0182.01.0900001.17454 **EM TESTEMUNHO DA VERDADE**
Maira Biazi Selivon-Escrevente Autorizada Emol: R\$ 2,50 + R\$ 0,20

CARTÓRIO PONCIO

Maira Biazi Selivon

VÁLIDO SOMENTE SEM EMENDAS OU RASURAS