

---

## O cantar natural de Hermeto Pascoal: compartilhando vozes e escutas por meio das gravações em disco – Parte II

*Luiz Costa-Lima Neto (Escola Técnica de Teatro Martins Penna)*

**Resumo:** Este artigo investiga as técnicas vocais e instrumentais-vocais utilizadas por Hermeto Pascoal em dezenas de músicas por ele gravadas nos álbuns lançados entre 1972 e 2002, quer cantando e tocando em instrumentos convencionais e não convencionais, explorando as palavras por seu som e não pelo valor semântico, improvisando narrativas e letras, imitando sons de animais ou conversando com "espíritos". A análise inclui a música como som e também a esfera social, econômica e religiosa da produção musical, revelando a importância da voz na obra e na vida de Hermeto Pascoal.

**Palavras-chave:** Etnomusicologia. Hermeto Pascoal. Música popular. Voz. Música instrumental.

### **The natural song of Hermeto Pascoal : sharing vioces and his sense of hearing by means of sound recordings – Part II**

**Abstract:** In this article I deal with the vocal and vocal-instrumental techniques employed by Hermeto Pascoal in dozens of musical compositions recorded in his records, whether singing or playing conventional and non-conventional instruments, exploring the purely sonorous value of the words, improvising narrations and lyrics, imitating animal sounds or dialoging with “spirits”. The analyses consider the music as sound and examine the socio-economic and religious sphere of the musical production, revealing the importance of the voice in the work and the life of Hermeto Pascoal.

**Keywords :** Ethnomusicology. Hermeto Pascoal. Popular music. Voice. Instrumental music.

### **O cantor Hermeto Pascoal**

A discussão sobre o « Som da Aura », realizada na primeira parte deste artigo, sugere que a voz falada fornece materiais melódicos, rítmicos, tímbricos e formais importantes para a obra musical de Hermeto Pascoal. Essa importância é evidenciada ao percebermos que o próprio compositor alagoano utiliza sua voz em 47 músicas gravadas em seus discos, quantidade expressiva que equivale a quase um terço do total de 152 músicas gravadas. Na segunda parte do artigo abordarei as técnicas vocais e vocais-instrumentais empregadas nas músicas listadas.

Data de lançamento dos LPs e CDs	Título das músicas
1972	<i>Guizos; Velório.</i>
1973	<i>Gaio da Roseira; Sereiarei.</i>
1977	<i>Mixing Pot; Slaves Mass; Cannon; Escuta meu Piano.</i>
1979a	<i>Remelexo; Sax e Aplausos; Quebrando Tudo; Montreux.</i>
1979b	<i>São Jorge; Alexandre, Marcelo e Pablo; Mestre Mará.</i>
1980	<i>Voz e Vento; Música das Nuvens e do Chão; Dança da Selva na Cidade Grande; Festa na Lua; Auriana.</i>
1982	<i>Magimani Sagei; Lá na Casa da Madame Eu Vi; De Bandeja e Tudo; Série de Arco; Novena; Briguinha de Músicos Malucos no Coreto.</i>
1984	<i>Santa Catarina; Aquela Coisa.</i>
1985	<i>Mentalizando a Cruz; Crianças, Cuida de Lá; Arapuá; Calma de Repente; Era pra Ser e Não Foi; O Tocador Quer Beber.</i>
1987	<i>Zurich; Rebuliço.</i>
1992	<i>Chapéu de Baeta.</i>
1999	<i>Caminho do sol; A sua Bênção Brasil; Fauna Universal; Miscelânea Vanguardiosa; Linguagens e Costumes; Capelinha; Parquinho do Presente, Passado e Futuro.</i>
2002	<i>Ursula; Ailin; Renan.</i>

Tabela 1 – Lista de músicas nas quais Hermeto Pascoal utiliza a sua voz nos discos autorais lançados entre 1972 e 2002

## **1. Técnicas vocais e vocais-instrumentais empregadas por Hermeto Pascoal**

### **1.1 Solo vocal improvisado + instrumentos convencionais de sopro ou teclados**

Voz + flauta (*Velório; Guizos; Gaio da Roseira; Mixing Pot; Cannon; Voz e Vento; Dança da Selva na Cidade Grande; Alexandre, Marcelo e Pablo; Magimani Sagei; Aquela Coisa; De Bandeja e Tudo; A sua Bênção Brasil*); voz + escaleta (*Remelexo [início]*); voz +

sax (*Sax e Aplausos*); voz + piano (*Mixing Pot*; *Escuta meu Piano*); voz + piano preparado (*Miscelânea Vanguardiosa*); voz + clavinete, Piano Fender Rhodes (*Quebrando Tudo*; *Alexandre, Marcelo e Pablo*; *Rebuliço*).

Comentários – Nas músicas acima ocorrem solos vocais-instrumentais improvisados, com a criação de melodias novas em cima de uma harmonia fixa, como no *jazz*, sendo os padrões rítmicos e escalares principais derivados da música nordestina (embolada, coco, repente, baião, forró, xaxado, terno de pífanos, reisado, maracatu).

“Eu busco sempre o [timbre] inexistente”, afirma Hermeto (PASCOAL, 1985). As quase 20 músicas vocais-instrumentais acima parecem comprovar essa declaração. Ora é o instrumento que parece emprestar uma qualidade sonora mais “cristalina” ao timbre vocal naturalmente “rouco” de Hermeto Pascoal, ora é a voz do músico – com seu grão tímbrico, suas variações microtonais e sua flexibilidade rítmica – que parece predominar na mistura (que eventualmente pode incluir ainda sons de animais, da natureza, de “espíritos” e de instrumentos não convencionais). Para criar “timbres inexistentes” o compositor combina diversos procedimentos vocais-instrumentais:

a) *Voz + flauta – Humming*, ou seja, vocalizações feitas no bocal da flauta (cf. *Mixing Pot* [05:48-06:26]); recursos multifônicos, isto é, cantar e tocar notas diferentes, além de timbres ruidosos e frulatos (cf. *Magimani Sagei*; *A sua Bênção Brasil*); *glissandi*, harmônicos, percussão, fala (cf. *Cannon*<sup>1</sup>);

b) *Voz + piano e teclados eletrônicos* – os sons vocais são transpostos ou sobrepostos aos sons do piano e dos teclados. Surgem *clusters* simulando gargalhadas e gritos (cf. *Alexandre, Marcelo e Pablo* [02:19-03:48]; *Quebrando Tudo*); escalas e motivos atonais e cromatismos, geralmente em andamento muito rápido (cf. *Rebuliço* [01:03-01:55]); ruídos e trinados produzidos simultaneamente pelas pregas vocais e pela língua (cf. *Escuta meu piano* [05:42-06:10]); além de melodias improvisadas nas quais Hermeto Pascoal parece fazer o “Som da Aura” de sua própria voz (*Miscelânea Vanguardiosa* [00:42-01:16]).

Note-se a quantidade relativamente maior de músicas nas quais Hermeto Pascoal utiliza a voz ao mesmo tempo em que toca a flauta transversa. A combinação entre voz e flauta remonta à infância de Hermeto, em Olho d’Água da Canoa, nos anos de 1936 a 1946. Lembro ao leitor que, aos 7 anos, o músico começou a escutar a fala como se esta fosse uma melodia cantada, ao mesmo tempo em que começara a brincar de construir flautas artesanais de talo de mamona. Com essas flautas o garoto albino

<sup>1</sup> Cf. BORÉM; GARCIA, 2010, p.63-79.

tocava em duo com os pássaros, imitando os índios Xucuru-Kariri e Kariri-Xocó, que utilizavam flautas, trombetas e chocalhos em seus rituais e festejos. Há, assim, um conjunto no qual estão imbricadas a flauta, a voz, os animais, a natureza, os índios e a religiosidade, abrangendo não apenas a música como som, mas também a esfera social da produção musical.

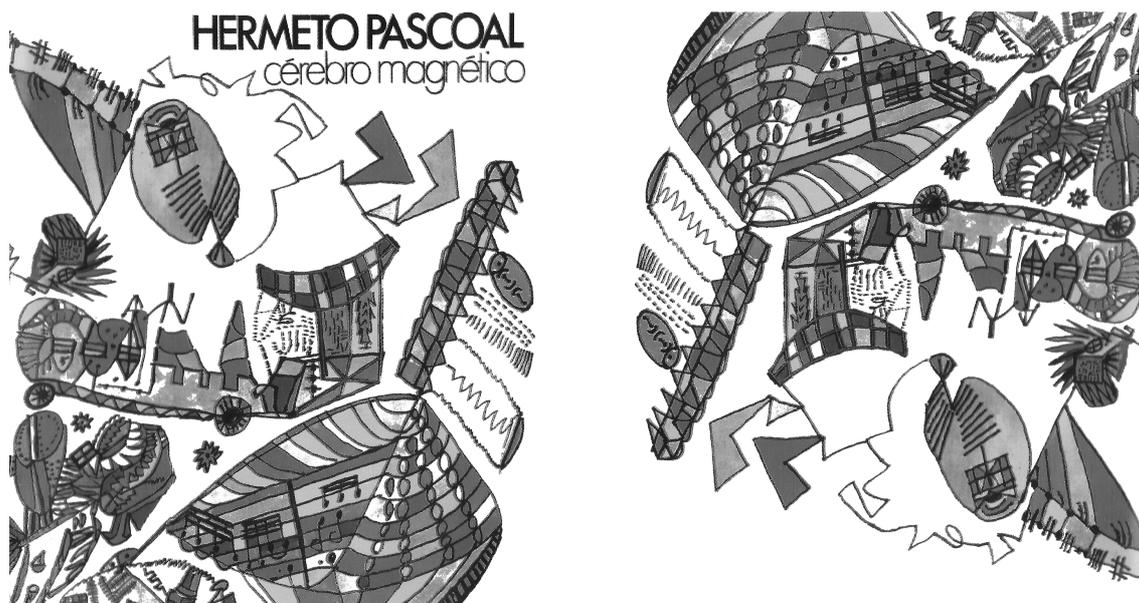
O LP *Cérebro Magnético*, lançado em 1980 (gravadora Warner), exemplifica essa inter-relação sociomusical. Nesse disco está gravada a música *Dança da Selva na Cidade Grande*, uma das peças mais ruidosas, dissonantes e experimentais de todo o repertório de Hermeto Pascoal. Nessa música, enquanto o músico improvisa, tocando pífanos, flauta transversa e cantando multifonicamente ou imitando sons de pássaros e tocando chocalhos, os músicos de seu Grupo utilizam a voz “tribalmente”, misturando a fala, o grito e o canto para interpretar o texto escrito pelo músico: “Lá no paiol, não vou caçar passarinho, nem coisa alguma! Porque não quero dar trabalho a eles!” A gravadora Warner, comandada por André Midani, talvez o maior executivo da indústria fonográfica brasileira nos anos de 1980, não fez objeções ao repertório experimental gravado por Hermeto Pascoal em seu disco, afinal, o músico e seu Grupo estavam em alta, pois um ano antes haviam brilhado no conceituado *Festival de Jazz de Montreux*, na Suíça<sup>2</sup>. O departamento de marketing da Warner resolveu, contudo, usar outra estratégia para tornar mais “comercial” o LP. Hermeto Pascoal havia criado um desenho abstrato para ser utilizado como capa do disco, no qual tentava “fotografar sua própria mente”<sup>3</sup> – note-se a semelhança com a metáfora do músico da aura como um “fotógrafo do som”, como vimos na primeira parte deste artigo. A gravadora estranhou ou não entendeu bem o desenho e resolveu imprimi-lo de cabeça para baixo na capa do LP, assim transformando o cérebro abstrato desenhado pelo músico em um inofensivo parquinho de diversões<sup>4</sup>.

---

<sup>2</sup> Cf. o LP gravado ao vivo no referido festival (1979, Warner).

<sup>3</sup> Cf. o texto escrito por Hermeto Pascoal na contracapa do LP de 1980.

<sup>4</sup> Segundo informação de Hermeto Pascoal em entrevista concedida ao Programa Todamúsica. Disponível em: <http://www.culturabrasil.com.br/programas/todamusica/arquivo-12/hermeto-e-aline-em-bodas-3>, aos 42':00''. Acesso em 23/04/2011.



Figuras 1 e 2 – Capa do LP *Cérebro Magnético* e, à direita, o desenho original de Hermeto Pascoal

O LP foi o último gravado por Hermeto Pascoal na Warner. Logo após sair dessa gravadora, quem resolveu virar tudo de cabeça para baixo foi o músico, o qual, num gesto de rebeldia diante da indústria fonográfica, passou a gravar seus discos autorais na gravadora independente Som da Gente, entre os anos de 1982 a 1990. Neste período Hermeto retomou a “dança da selva na cidade grande” e a tradição de fazer música em família, opondo ao anonimato da mão de obra empregada pela indústria a formação de uma comunidade “semitribal” constituída através de laços de vizinhança e parentesco com os músicos do Grupo que o acompanhou de 1981 a 1993 (TRAVASSOS, 1999; COSTA-LIMA NETO 1999). Nesse contexto familiar Hermeto gravou, em 1984, *Tiruliruli*, talvez sem se dar conta do golpe que, potencialmente, o “Som da Aura” desferia na indústria fonográfica: *ninguém pode ser dono da voz, exceto a pessoa que fala, ou melhor, canta.*

## 1.2 Solo vocal improvisado + instrumentos/objetos não convencionais

Voz + chaleira (*Parquinho do Presente, Passado e Futuro; Capelinha*); voz + copo d’água (*Fauna Universal*); voz “com cerveja” (*Era pra Ser e Não Foi*); voz + berrante tocado com bocal de bombardino dentro do balde com água (*Arapuá*); voz + berrante (*Renan*); voz + prato com água e “voz satírica” (*Zurich*).

Comentários – Ao invés de utilizar simultaneamente a voz e os instrumentos convencionais, nessas músicas Hermeto canta o tema ou improvisa enquanto modifica seu timbre vocal com o auxílio de objetos não convencionais. É interessante notar sua

predileção por “timbres líquidos” (voz cantando num copo d’água; num prato com água; num copo com cerveja ; berrante tocado dentro de um balde d’água). Essa escolha parece representar um retorno à paisagem sonora (SCHAFER, 2001) de sua infância em Olho d’Água da Canoa, localidade próxima a uma nascente de água natural, onde Hermeto viveu com seus pais e irmãos até os 10 anos<sup>5</sup>. No fim da canção lenta, *Fauna Universal* (1999), o timbre vocal “líquido”, “borbulhante” e “intimista” da voz cantando no copo é gradualmente metamorfoseado em ruídos vocais fortes, simulando relinchos e trotar de cavalos, além de grunhidos e guinchos de porcos (02:38-03:34). Ao mesmo tempo a harmonia alterna acordes dissonantes, cromatismos e reminiscências modais nordestinas (nota pedal – bordão e escala mixolídia).



Figura 3 – Morador chegando à nascente em Olho d’Água da Canoa (foto: Luiz Costa-Lima Neto, 2008)

A fusão sonora da voz com os sons de animais ocorre também na música atonal intitulada *Arapuá* (1985), originalmente um estudo para sax barítono, instrumento cuja sonoridade aparece associada, na música referida, à abelha “arapuá”, de zumbido grave. Na parte central desta composição (03:04-04:08) Hermeto Pascoal realiza um solo vocal-instrumental cantando, multifonicamente, no berrante com bocal de bombardino (dentro do

---

<sup>5</sup> Estive no local em novembro de 2008. A nascente está localizada à beira da estrada de terra e continua sendo utilizada para abastecer de água os moradores da região.

balde com água)<sup>6</sup>. Na música intitulada *Zurich* (1987), por sua vez, após os instrumentos da base “quebrarem tudo” numa *levada* sincopada, politonal e polirrítmica (sobrepondo os compassos 10/8 e 4/4 (06:01-07:07)), tocada em andamento rápido e volume forte, Hermeto Pascoal passa a cantar improvisadamente num prato cheio d’água (07:10-08:14). O músico oitava, no teclado, as notas cantadas, explorando toda a extensão de sua voz de tenor, desde a região grave até as notas agudas extremas (Sol#3), e emprega arpejos, saltos ascendentes, cromatismos e portamentos. Após o improviso vocal e tendo ainda como base o ostinato grave em 10/8, em Dó maior, Hermeto Pascoal utiliza o que denomina de “voz satírica”<sup>7</sup> (08:15-09:27) para parodiar a língua alemã falada em *Zurich*, cidade cujo nome serviu de título à música. Cantando em duo com a cantora Silvana Malta, Hermeto utiliza fonemas guturais ou de sonoridade áspera (como nas palavras *über*, *grossen* ou *achtung*), enquanto canta com vibrato, impostando a voz para, de maneira cômica, simular o *bel canto*. Segundo Santos Neto a gravação foi interrompida várias vezes porque Hermeto e Silvana acabavam em gargalhadas a cada *take*<sup>8</sup>.

### 1.3 Solo vocal improvisado

*Voz e vento* (vários canais); *Festa na Lua*; *Música das Nuvens e do Chão*; *Remelexo*.

Comentário – Após três décadas assistindo aos shows de Hermeto Pascoal<sup>9</sup> pude constatar que quase sempre o músico realiza números vocais improvisados de pergunta-resposta com a plateia, o que, aliás, não é comum tratando-se de um músico dito “instrumental”. A música intitulada *Remelexo* (00:53-03:46), gravada ao vivo no *Festival de Jazz de Montreux* (1979a), não é exatamente um jogo vocal de pergunta-resposta, pois nem a plateia sabia falar português, nem Hermeto Pascoal se expressava fluentemente em inglês ou outro idioma estrangeiro. Essa dificuldade não impediu, contudo, que Hermeto estabelecesse uma comunicação musical com o público: “remelexo cá, remelexo lá, remelexo em qualquer lugar, remelexo pra vocês, remelexo sim sinhô, remelexo todo mundo”. Misturando a fala e o canto em ritmo de samba, baião e embolada, nesse solo Hermeto Pascoal utiliza a voz principalmente nos registros médio e agudo. Com um timbre aberto e volume forte, combina notas repetidas em *staccato*, com efeito rítmico irresistível (“re-me-me-me-me-me-melexo”),

<sup>6</sup> Cf. a análise de *Arapuá* em COSTA-LIMA NETO, 1999, p.161-173.

<sup>7</sup> Ver o encarte do CD lançado em 1987.

<sup>8</sup> *Zurich* foi dedicada a Luzia, esposa do pianista e compositor Jovino Santos Neto, nascida na Suíça. Agradeço a Jovino pela informação gentilmente transmitida por e-mail, em 23/04/2011.

<sup>9</sup> Desde 1980, no *Rio Jazz Monterey Festival*, no Maracanãzinho (RJ), até 2010, no Copacabana Palace (RJ).

alternando-as com frases ascendentes e descendentes em *legato*, em graus conjuntos, com melismas e portamentos (“uai, uai, uai, uai”). O sotaque nordestino é uma característica que Hermeto Pascoal parece querer acentuar durante o solo, como que enfatizando sua identidade cultural regional, especialmente quando “abre” certas vogais pronunciando “ré-mé-ré-mé-ré” ao mesmo tempo em que realiza um jogo de palavras com o nome das notas musicais Ré e Mi – que, aliás, são as mesmas notas que ele está cantando, ou melhor, solfejando, auxiliado por seu ouvido absoluto – conforme discutido na primeira parte deste artigo.

Na parte central do improviso (02:52) há um *breque* (interrupção) da base instrumental constituída de bateria, percussão, baixo e piano elétrico. À capela, Hermeto Pascoal passa a falar em velocidade muito rápida, numa verdadeira algaravia de sons vocais sem valor semântico (lembrando a embolada nordestina), além de utilizar preces (*Pai Nosso*), notas alternando registros extremos e frases quase incompreensíveis que parecem, por vezes, se dirigir à plateia. Suponho que este tipo de procedimento vocal incomum tenha raízes na infância de Hermeto Pascoal. A partir dos 10 anos, o garoto e seus pais passaram a morar próximos à igreja de Lagoa da Canoa, onde Hermeto Pascoal foi batizado.



Figura 4 – Igreja de Nossa Senhora da Conceição, em Lagoa da Canoa (foto: Luiz Costa-Lima Neto, 2008)

A improvisação vocal, na qual Hermeto Pascoal “embola as palavras” e reza, parece levá-lo a um estado de transe semirreligioso, como se o músico “incorporasse” a figura de um padre ou pastor pregando a “palavra” aos fiéis. Após Hermeto Pascoal chegar ao clímax da “exaltação” (semelhante ao “gol!” de *Tiruliruli*) – ao qual a plateia responde com gritos e aplausos (03:30) –, a base instrumental tocada pelo Grupo volta mais rapidamente que antes, enquanto Hermeto finaliza seu improviso. O Grupo, contudo, continua a tocar no mesmo tom, assim estabelecendo um contínuo com a música seguinte, a composição instrumental intitulada *Bem Vinda*. A passagem quase imperceptível da agitada *Remelexo* para a calma *Bem Vinda* demonstra como a voz e os instrumentos, ou seja, o “natural” e o “convencional”, conforme discutido na primeira parte deste artigo, dialogam na *Música Universal* de Hermeto Pascoal.

#### 1.4 Técnicas vocais não convencionais

Voz em rotação acelerada (*Cannon*); gritos (*Magimani Sagei*; *Ailin*); “balas mastigadas dentro do copo” (*Ursula*); naípe de assovios (*Caminho do Sol*); assovios solo (*Galho da Roseira*; *Mentalizando a Cruz*; *Festa na Lua*; *Lá na Casa da Madame Eu Vi*); sussurros, tosse, ataques glotais, gritos, glissandos, estalos de língua (*Mestre Mará*); sussurros (*Galho da Roseira*); trinados com a língua e efeitos com os lábios (*Festa na Lua*); sons em “r” (*Série de Arco*); voz gutural (*Missa dos Escravos*; *De Bandeja e Tudo*; *Mentalizando a Cruz*; *Mestre Mará*).

Comentários – As músicas intituladas *Cannon*, *Missa dos Escravos*, *Magimani Sagei*, *Mestre Mará* e *Mentalizando a Cruz* têm temática espiritual. Se em *Fauna Universal* e em *Arapuá* a voz de Hermeto Pascoal simula sons de animais e da natureza, nas cinco músicas acima citadas a voz do músico parece se dirigir ao invisível, ao mundo dos espíritos. As melodias são entoadas em registros vocais extremos: na região sobreaguda, em *Cannon* (com rotação acelerada) e em *Mentalizando a Cruz* (com assovios) ou, pelo contrário, na região grave, em *Missa dos Escravos* e em *Mentalizando a Cruz* (quando a voz gutural dobra o tema instrumental – aos 5:48). A utilização das regiões extremas provoca a distorção do som natural da voz, causando certo estranhamento – que, por vezes, pode se revestir de um caráter gracioso, como no naípe de assovios de *Caminho do Sol – Tributo ao Papagaio Floriano* (1999). Em *Mestre Mará* (1979a), a impressão de estranhamento é reforçada por outras características. Inicialmente (0:04-1:36) Hermeto Pascoal canta lentamente, em tempo rubato, prolongando algumas vogais em crescendo,

parecendo simular a voz de um *outro*, como se estivesse incorporado por um espírito. Na letra cantada confluem a sinestesia e a religiosidade: “Ô Mestre, recebi sua mensagem, foi com muita alegria que musiquei sua imagem”<sup>10</sup>. A voz “incorporada” de Hermeto dialoga com um coro (gravado em outro canal de gravação) que utiliza um andamento mais rápido, sugerindo a presença simultânea dos planos espiritual e material. O coro, no qual Hermeto também participa, emprega o que aparece denominado no encarte do LP como “percussão vocal”, incluindo uma gama ampla de recursos vocais não convencionais: sussurros, tosse, ataques glotais, gritos, glissando, estalos de língua, entre outros. O mesmo tipo de emissão vocal lenta, com intensidade fraca, no registro grave e com caráter introspectivo ocorre na voz falada de *Cannon* (1977), simulando uma sessão espírita na qual Hermeto Pascoal tenta se comunicar com o espírito do jazzista Cannonball Adderley, morto em 1975<sup>11</sup>. É interessante notar como a tecnologia possibilitou, neste e em outros exemplos, um diálogo imaginário entre diversas vozes, “encarnadas e desencarnadas”, sobrepostas em canais de gravação diferentes. A tecnologia aparece aqui não apenas como mídia, mas como médium. Na música *Festa na Lua* (1980), finalmente, o “coro” é constituído unicamente pela voz de Hermeto Pascoal, o qual utiliza os canais de gravação para dialogar consigo mesmo polifonicamente, cantando guturalmente, assobiando, inventando palavras e fazendo trinados com a língua (1’25”-3’28”). O próprio músico toca violão, cavaquinho e caxixi, fazendo a música acelerar como numa festa sacro-profana cujo crescendo poderia ser metaforicamente comparado a uma “subida para o espaço”.

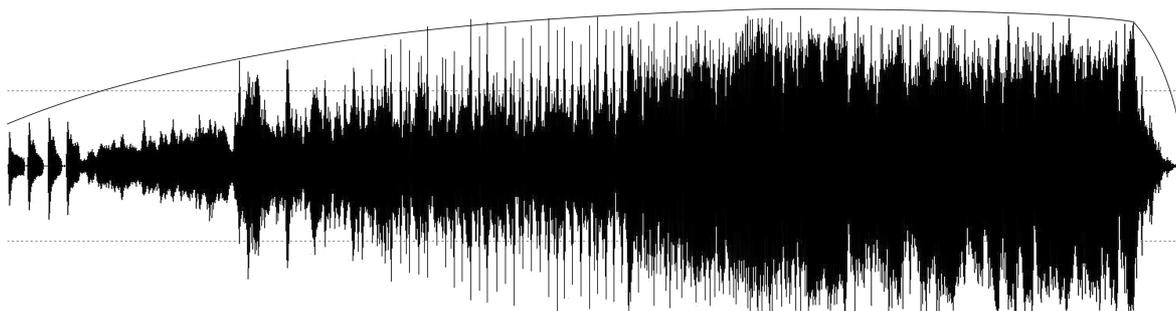


Figura 5 – *Festa na Lua* / Envelope dinâmico

Assim como no Toré cantado, tocado e dançado dos índios Xucuru-Xariri e Kariri-Xocó na infância de Hermeto Pascoal em Olho d’Água da Canoa, o ritual musical de *Festa na Lua* encontra no canto e nos instrumentos potências espirituais. É interessante observar

---

<sup>10</sup> Para mais sobre a espiritualidade na obra e na vida de Hermeto Pascoal cf. COSTA-LIMA NETO, 2008.

<sup>11</sup> Cf. BORÉM; GARCIA, op. cit.

que há um crescendo semelhante em *Missa dos Escravos* e em *Dança da Selva na Cidade Grande*, sugerindo uma analogia entre os índios e os escravos negros no imaginário de Hermeto Pascoal. Essa relação encontra respaldo histórico, pois, como assinalado por Dantas (1992, p.448), os índios e os escravos fugidos dos engenhos de cana-de-açúcar por vezes participaram lado a lado em movimentos rebeldes em Alagoas e no restante do Nordeste.

As técnicas vocais não convencionais exploradas por Hermeto Pascoal nas músicas referidas metaforizam sonoramente a ideia de “outra dimensão”: espiritual (*Cannon*; *Magimani Sagei*; *Mestre Mará* e *Mentalizando a Cruz*); espacial (*Festa na Lua*) ou natural (*Gaio da Roseira*; *Caminho do sol – Tributo ao Papagaio Floriano*). Neste caso, o “natural” e o “convencional” correspondem, respectivamente, aos domínios do “sagrado” e do “profano”, unidos simbolicamente pela música de Hermeto Pascoal, misto de padre, xamã, médium – e “fotógrafo do som da aura”.

### **1.5 Letras, textos, rezas, improvisos falados, narrações e trechos curtos de fala, entrevistas:**

#### **a) Voz cantada com letra**

*Galho da Roseira*; *Sereiarei*; *Mestre Mará*; *Calma de Repente*; *Slaves Mass*.

#### **b) Reza**

*Velório*; *Cannon*; *Remelexo*; *Santa Catarina*.

#### **c) “Improviso de palavras”**

*Galho da Roseira (final)*; *Festa na Lua*; *Remelexo*; *Chapéu de Baeta*; *Miscelânea Vanguardiosa*.

#### **d) Narração e trechos falados curtos**

*Santa Catarina*; *Miscelânea Vanguardiosa*; *Chapéu de Baeta*; *São Jorge*; *Montreux*; *O Tocador Quer Beber*.

#### **e) Entrevista**

*Santo Antônio* (Hermeto Pascoal, com Dona Divina Eulália de Oliveira, sua mãe); *Crianças*, *Cuida de Lá* (Hermeto Pascoal, com as crianças da Escola Fralda Molhada).

Comentários – Estas músicas contêm informações valiosas sobre a biografia, a personalidade e o processo poético de Hermeto Pascoal, além de ilustrar aspectos técnicos vocais, assim complementando as informações antes apresentadas. A música *São Jorge* constitui um caso à parte, pois nela o narrador é Pascoal José da Costa, pai de Hermeto.

Pascoal José faz a “improvisação de palavras” (ver o encarte do CD) enquanto seu filho canta, dobrando em uníssono o tema tocado pela flauta transversa. O resfolegar do cavalo é imitado pelas vozes de Hermeto Pascoal e da percussionista e cantora Zabelê, e há o aproveitamento musical da “tangida” do saudoso cavalo “Fáisca”. Diversas técnicas sonoras se combinam para compor um discurso afetivo, no qual as vozes têm papel central<sup>12</sup>.

No trecho inicial da narração de *Chapéu de Baeta* (1992), por sua vez, uma espécie de rapsódia autobiográfica experimental, Hermeto Pascoal fala, com seu timbre vocal e sotaque característicos: “Logo que 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.” O relato biográfico do músico albino dá lugar, em seguida, a uma narrativa poética que diz muito sobre seu processo criativo e sua cosmologia musical:

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 *quilicanto*, num *amáfono*, num *mavu mavu pefoco*, *ricovaroso*, *amáfano*... Claro, estas palavras não são pra serem entendidas, são pra serem sentidas. Ah, se as pessoas se ligassem no som percussivo da vida. (...) 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. (gritando – ouvem-se, em outro canal de gravação, gargalhadas do próprio Hermeto Pascoal) Não vamos premeditar nada! Porcaria nenhuma! Não vamos premeditar nada! Por quê? Quem premedita não procura e jamais encontra. Você tem que sair com fé, coragem! Com muita meditação, aquela vontade somente sua, que sai da sua alma.

Neste trecho, Hermeto Pascoal inventa palavras – o que ele denominou recentemente de “idioma ou língua universal”<sup>13</sup> – para recriar, vocalmente, “o som percussivo da vida”: “*quilicanto*, *amáfono*, *mavum mavum pefoco*, *ricovaroso*, *amáfono*”. Esse “som percussivo”, afirma o compositor durante a narração, está presente na natureza e em todos os instrumentos musicais, incluindo a voz. Outros exemplos nos ajudarão a compreender melhor como a voz auxilia o músico a estruturar seu som “universal”. No trecho falado que antecede a música *Montreux* (1979a), por exemplo, o alagoano passa da narração a

---

<sup>12</sup> Devo aos pareceristas anônimos da *Revista Claves* esta observação importante, aos quais eu agradeço.

<sup>13</sup> Cf. “Hermeto e Aline em bodas”, entrevista com Hermeto Pascoal e Aline Morena, disponível em: <http://www.culturabrasil.com.br/programas/todamusica/arquivo-12/hermeto-e-aline-em-bodas-3>. Acesso em 20/04/2010.

aliteração, como na embolada, gênero que o músico conheceu quando garoto, ouvindo os cantadores em Porto Real do Colégio (AL), às margens do Rio São Francisco.

Eu vou tentar ler, (A)

Se eu não ler, eu não leio, (B)

Se eu não leio, leio, (C)

Se eu leio, leio, (D)

Se eu não leio, não leio, (B')

Se eu não leio, leio, (C)

Se eu leio, se eu leio, (D')

Se eu não leio, não leio. (B')

Percebe-se pelas letras colocadas ao lado dos “versos” acima que a improvisação oral feita por Hermeto Pascoal criou uma forma espontânea, que não dependeu da leitura ou da escrita. Na música *Miscelânea Vanguardiosa* (1999), por sua vez, a narração inicial é sucedida pelo jogo sonoro da aliteração, passa pela invenção de palavras, chegando, por fim, ao solo vocal-instrumental. Assim como na narração de *Montreux* e nas músicas *Tiruliruli*, *Cores* e *Festa na Lua*, também se verifica em *Miscelânea Vanguardiosa* a tendência de aceleração rítmica e crescendo de intensidade. A saturação sonora progressiva acompanha as ações do narrador, que inicia seu percurso imaginário andando e, após pular, voar, cair e nadar termina correndo e se metamorfoseando em automóvel, quando, então, a figura do narrador “desaparece” no jogo puramente sonoro das palavras inventadas e no solo vocal-instrumental improvisado:

Agora eu vou, eu vou pela montanha, eu vou pela montanha e chego lá em cima, no topo da montanha, eu dou um pulo, eu dou um pulo, mas um pulo de gato, gato que voa e cai em pé, ih!, gato que voa e cai em pé e não cai dentro d’água, nadando, correndo, e de repente, imaginando carro, imaginando um automóvel, descendo pela estrada,” [palavras inventadas e, em seguida, solo vocal-instrumental]. (PASCOAL, narração da música *Miscelânea Vanguardiosa*, (0:00-0:41) - minha inserção entre colchetes).

Como assinaldo na primeira parte deste artigo, através da análise do “Som da Aura” *Tiruliruli*, o “natural” e o “convencional” não são entendidos por Hermeto Pascoal como entidades opostas, mas sim como polos de um mesmo contínuo que tem, numa ponta, os

fonemas sem valor semântico, as frequências microtonais e os ruídos e, na outra, a voz falada, as palavras, as notas, os instrumentos convencionais e o canto. A *Música Universal* de Hermeto Pascoal transita livremente entre os dois polos, percorrendo etapas sucessivas para encadear, sobrepor e fundir contrastes, numa saturação progressiva em direção ao clímax. No fim do processo, Hermeto faz surgir uma unidade paradoxal, a *voz-instrumento*, através da qual a fala canta e o instrumento fala.

Encerrando a narração de *Chapéu de Baeta*, o compositor desloca a natureza do domínio físico para o psicológico, ou seja, para a natureza (espiritual) das pessoas: “O som percussivo da vida é aquela coisa que a gente não premedita. (...) Você tem que sair com fé, coragem! Com muita meditação, aquela vontade somente sua, que sai da sua alma.”

### **Conclusão**

A música instrumental é, por definição, aquela sem texto ou letra, mesmo que isso não signifique a ausência da voz, que geralmente aparece fazendo contracantos ou dobrando a melodia, como outro instrumento (BASTOS; PIEDADE, 2006, p.932). Entretanto, as dezenas de músicas cantadas por Hermeto Pascoal – um dos artistas mais importantes da assim chamada música instrumental brasileira – parecem problematizar essa definição. É verdade que é proporcionalmente pequeno o número de composições com letra, cantadas por Hermeto Pascoal (*Galho da Roseira; Sereiarei; Mestre Mará; Calma de Repente*). Por outro lado, essa quantidade reduzida não impediu o emprego amplo da palavra: rezada, falada, inventada, lida, improvisada, na forma de narrações, comentários, entrevistas etc.

Na maioria das músicas listadas neste artigo, Hermeto Pascoal vocaliza e, ao mesmo tempo, toca instrumentos convencionais e não convencionais. Isso não significa, contudo, que a voz figure como mera “coadjuvante” dos instrumentos, desempenhando a função algo decorativa de “executar contracantos ou dobramentos melódicos” (embora, eventualmente, isso também possa ocorrer – cf. *Mentalizando a Cruz; Música das Nuvens e do Chão; Santa Catarina; São Jorge*). Ao misturar a voz e os instrumentos, Hermeto Pascoal parece criar uma assinatura sonora pessoal por meio de um “timbre inexistente” (PASCOAL, 1985), que não é vocal nem instrumental, mas vocal-instrumental, inseparavelmente. De maneira paradoxal é através deste “timbre inexistente” que Hermeto Pascoal recusa o anonimato da mão de obra contratada pela indústria e, assim, passa a

*existir*, escancarando o sotaque nordestino e o grão ruidoso de sua voz – misturada aos sons dos (demais) instrumentos, objetos sonoros não convencionais e animais.

Além das músicas nas quais Hermeto Pascoal simultaneamente vocaliza e toca, há aquelas nas quais ele canta solo (*Voz e Vento; Festa na Lua; Música das Nuvens e do Chão; Remelexo*), as narrações (*Santa Catarina; Miscelânea Vanguardiosa; Chapéu de Baeta*), entrevistas (*Santo Antônio; Crianças, Cuida de Lá*) e trechos curtos falados (*Montreux; O Tocador Quer Beber*). O emprego inventivo da voz na música do artista não se restringe tampouco àquele ocorrido no *jazz*, no qual os cantores e as cantoras tentam simular o som de instrumentos de sopro (*scat singing*). Pelo contrário, como demonstram os exemplos de *Tiruliruli; Alexandre, Marcelo e Pablo; Rebuliço; Escuta Meu Piano; Miscelânea Vanguardiosa* e *Quebrando Tudo*, na obra musical de Hermeto Pascoal são os instrumentos convencionais que, por vezes, parecem imitar a voz.

É a voz o instrumento por meio do qual a escuta sinestésica e ampliada de Hermeto se metamorfoseia numa máquina imaginária, que parece invadir o plano imaterial para “fotografar” o invisível (a aura em volta do corpo humano e o mundo dos “espíritos”), trazendo de volta à Terra e aos seres humanos as “imagens sonoras” capturadas no “além” (*Tiruliruli; Mestre Mará; Cannon; Mentalizando a Cruz; Magimani Sagei; Festa na Lua*). O “além”, nesse caso, é encontrado no cotidiano e naquilo que é mais prosaico: a voz falada, o rádio de pilha, o locutor esportivo e a torcida – o futebol como religião popular.

Foi o próprio Hermeto Pascoal quem criou a metáfora do músico da aura como um fotógrafo que revela a “imagem do som”. Essa *revelação*, como vimos, é de natureza musical e espiritual e, além disso, possui desdobramentos socioeconômicos importantes. Por meio do “Som da Aura” Hermeto Pascoal reinventa as tradições populares do Nordeste, baseadas nas unidades familiares e nas atividades autônomas dos artesãos (TRAVASSOS, 1999). Ao inserir estas práticas comunitárias na modernidade industrial (DE CERTEAU, 2007, p.82-83) o músico acaba invertendo os princípios que regem o sistema capitalista. No limite – isto é, se as pessoas passassem a escutar a própria fala como uma melodia cantada – o processo de criação musical passaria a independe das figuras do compositor e do intérprete especializados e a música perderia seu *status* de mercadoria, pois poderia ser criada e trocada gratuitamente por qualquer pessoa que falasse, ou melhor, cantasse. Os consumidores passariam à condição de produtores, libertos do controle da indústria. Não é coincidência que *Tiruliruli* culmine com uma manifestação que ninguém segura: o grito de gol. Neste sentido, todo “Som da Aura” é uma canção de protesto.

O cantar natural de Hermeto Pascoal aproxima, em seu percurso simbólico, Lagoa da Canoa, em Alagoas, e o Lago Zurich, na Suíça (referido na música homônima), atravessando o modalismo, a tonalidade, a atonalidade e o ruidismo para reintroduzir o particular no universal: a música (“convencional”) no som (“natural”). Ao preservar o ouvido absoluto e microtonal e a percepção aural e sinestésica do som, que se manifestaram primeiramente em sua infância no nordeste rural brasileiro, o músico reteve também o ludismo infantil, bem como a noção de música como uma prática social comunitária, na qual as figuras do artista popular e da plateia por vezes estão embaralhadas (*Remelexo*). Não por acaso, no final de vários shows de Hermeto Pascoal & Grupo os músicos saem do palco “carregando” a plateia teatro afora, enquanto tocam gêneros musicais típicos das bandas de música: marchas, dobrados, frevos, valsas etc.

Apesar da inventividade das letras de *O Ovo* (1967), *Sereiarei* (1973) e *Rede* (1979) e da criatividade improvisada de *Calma de Repente* (1985), Hermeto Pascoal não parece ter demonstrado maior interesse em ser um letrista convencional. Exímio improvisador, o músico preferiu criar um estilo vocal singular, que, de um lado, escapa aos limites da música instrumental brasileira e, de outro, ultrapassa os estilos vocais praticados pelos cantores e cantoras populares e eruditos. “A natureza é o cotidiano”, afirma o músico na epígrafe deste artigo. Para transformar a “natureza” em “cotidiano” Hermeto Pascoal faz a passagem do aural para o oral – isto é, do ouvido para a boca –, apropriando-se da fala (“natural”) como matéria-prima para o canto (“convencional”). Dessa maneira, o músico cria o seu próprio “cantar natural”, expressão híbrida de um *sentimento de sociabilidade* (ZUMTHOR, 2000, p.101) que partilha vozes e escutas por meio das gravações em disco. Listarei na tabela a seguir suas principais características:

Timbre	Grunhidos; ruídos em “r”; voz gutural, rouca ou “satírica” (paródia do <i>bel canto</i> , em “língua alemã”); distorção vocal; assovios; sussurros; tosse; ataques glotais; estalos e trinado com a língua; sons produzidos pelos lábios; gargalhadas; imitação de sons de animais e da natureza; modificação do timbre da voz com o auxílio de objetos não convencionais ou instrumentos convencionais.
Duração	Subdivisões simples e compostas justapostas; ritmos regionais e outros (baião, forró, embolada, samba etc.); rítmicas assimétricas; polirritmia; notas repetidas em <i>staccato</i> com efeito percussivo; variações agógicas (ritardandos, acelerandos, rubatos e mudanças ou sobreposição de andamentos); tensionamento rítmico gradativo (contínuo).
Altura	Fala como melodia; sotaque cantado; glissandos, portamentos e melismas microtonais; registros vocais extremos; cromatismos misturados com escalas modais.
Dinâmica/intensidade	Voz introspectiva com volume fraco (“incorporação espiritual”); crescendo rumo ao transe extático e ao “grito de gol” (clímax) seguido ou não de relaxamento/diminuendo.
Recursos orais fônicos, rítmicos e semânticos	Fala coloquial; invenção e improviso de palavras e versos; aliteração; onomatopeias; rezas; narrações.

Tabela 2 – Lista de técnicas vocais, procedimentos musicais e recursos utilizados por Hermeto Pascoal

Este artigo sugere que a voz ocupa um lugar central na vida e obra de Hermeto Pascoal, interligando aspectos estéticos, socioeconômicos, histórico-culturais, psicofisiológicos e religiosos. Ainda há, contudo, muito a ser pesquisado sobre este tema complexo, praticamente inexplorado pelos estudos acadêmicos.

### Referências Bibliográficas

BASTOS, Mariana Beraldo; PIEDADE, Acácio Tadeu de Camargo. “O desenvolvimento histórico da ‘música instrumental’, o jazz brasileiro.” XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, (ANPPOM), Brasília, 2006. Disponível em:

<[http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso\\_anppom\\_2006/CDROM/POSTERES/09\\_Pos\\_Etno/09POS\\_Etno\\_02-223.pdf](http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2006/CDROM/POSTERES/09_Pos_Etno/09POS_Etno_02-223.pdf)>. Acesso em 26/11/2010>.

BORÉM, Fausto; GARCIA, Maurício Freire. “Cannon de Hermeto Pascoal: aspectos musicais e religiosos em uma obra-prima para flauta.” Belo Horizonte: *PER MUSI – Revista Acadêmica de Música*. 2010, p. 63-79. Disponível em: <[http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/22/num22\\_cap\\_04.pdf](http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/22/num22_cap_04.pdf)>. Acesso em 23/04/2011.

COSTA-LIMA NETO, Luiz. A música experimental de Hermeto Pascoal e Grupo: concepção e linguagem (1981-1993). Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro: UNIRIO, 1999. Disponível em: <<http://teses.musicodobrasil.com.br/a-musica-experimental-de-hermeto-pascoal-e-grupo.pdf>>. Acesso em 26/11/2010.

\_\_\_\_\_. “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”. *Revista Música e Cultura*, no. 3, p.1-33, 2008, ABET – Associação Brasileira de Etnomusicologia.

Em: <[http://www.musicaecultura.ufba.br/Costa-Lima-Hermeto\\_Pascoal.pdf](http://www.musicaecultura.ufba.br/Costa-Lima-Hermeto_Pascoal.pdf)>. Acesso em 23/11/2010.

DANTAS, Beatriz *et alii*. “Os povos indígenas no nordeste brasileiro.” *In*: Manuela Carneiro da Cunha (org.). *História dos índios no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

DE CERTEAU, Michel. *A Invenção do cotidiano: artes do fazer*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 16ª. edição, 2007.

PASCOAL, Hermeto. Contracapa e encarte do LP *Cérebro Magnético*. Gravadora Warner, 1980.

\_\_\_\_\_. Encarte do LP *Brasil Universo*. Gravadora Som da Gente, 1985.

SANTOS NETO, Jovino. E-mail ao autor. 23/04/2011.

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

TRAVASSOS, Elizabeth. Texto escrito para o autor, por ocasião de sua defesa de dissertação de mestrado no PPGM/UNIRIO, 1999.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: EDUC, 2000.

---

## Entrevistas

PASCOAL, Hermeto. “Hermeto e Aline em bodas”. Programa *TodaMúsica*. Disponível em: <<http://www.culturabrasil.com.br/programas/todamusica/arquivo-12/hermeto-e-aline-em-bodas-3>>. Acesso em 21/04/2011.

Endereços eletrônicos

Site de Hermeto Pascoal. Disponível em:

<<http://www.hermetopascoal.com.br/musicas.asp>>. Acesso em 21/04/2011.

Discografia

*Quarteto Novo*. EMI. 1967.

*Natural Feelings*. Airto e Flora Purim. EUA. Buddah Records. 1970.

*Seeds on the Ground*. Airto e Flora Purim. EUA. One Way Records. 1971.

*Live Evil*. Miles Davis. EUA. Sony. 1970; *Miles Davis, The complete Jack Johnson Sessions*. Sony. 2003.

*Hermeto Pascoal: Brazilian Adventure*. EUA. Buddah Records. 1972.

*A música livre de Hermeto Paschoal*. Brasil. PolyGram. 1973.

*Slaves Mass*. EUA. Warner Bros. 1977.

*Hermeto Pascoal ao vivo em Montreux*. WEA Brasil. 1979a.

*Zabumbê-bum-á*. WEA Brasil. 1979b.

*Cérebro magnético*. WEA Brasil. 1980.

*Hermeto Pascoal e Grupo*. Som da Gente. 1982.

*Lagoa da Canoa – Município de Arapiraca*. Som da Gente. 1984.

*Brasil Universo*. Som da Gente. 1985.

*Só não toca quem não quer*. Som da Gente. 1987.

*Festa dos Deuses*. Polygram. 1992.

*Eu e eles*. Selo Rádio MEC, 1999.

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

**Luiz Costa-Lima Neto** é bacharel em Composição Musical, licenciado em Educação Musical, mestre e doutor em Musicologia pela UNIRIO. Professor de música na Escola Técnica de Teatro Martins Penna e na Pós-Graduação em Arteterapia da Clínica Pomar. Participou como compositor em Panoramas e Bienais de música contemporânea, foi guitarrista da Banda Tao e Qual na década de 1980 e ganhou prêmios de melhor trilha sonora original e sonoplastia em festivais nacionais de teatro. Sua dissertação de mestrado *The Experimental Music of Hermeto Pascoal and Group (1981 - 1993): Conception and Language* foi publicada em 2015, nos EUA, pela Editora Pendragon Press.