

O cantar natural de Hermeto Pascoal: compartilhando vozes e escutas por meio das gravações em disco - Parte I

Luiz Costa-Lima Neto (UNIRIO)

Resumo: Artigo sobre a importância da voz na obra musical de Hermeto Pascoal. Demonstro como se deu a gênese e o desenvolvimento do “Som da Aura”, denominação criada por Hermeto Pascoal para designar composições musicais baseadas na noção de que a voz falada é uma melodia não convencional. Verificando como Hermeto Pascoal utiliza a voz falada para fazer música, analiso um dos primeiros “Sons da Aura” gravados, a peça “Tiruliruli” (1984), originalmente uma narração futebolística feita pelo locutor esportivo Osmar Santos.

Palavras-chaves: Etnomusicologia. Hermeto Pascoal. Música popular. Voz. Música instrumental.

The natural singing of Hermeto Pascoal

Abstract: Article about the importance of the voice in the musical work of Hermeto Pascoal. I demonstrate how was the genesis and development of “Sound of the Aura”, a term coined by Hermeto Pascoal to designate musical compositions based on the notion that speech is a non-conventional melody. I analyze one of the first “Sons da Aura” recorded, “Tiruliruli” (1984), originally a live soccer narration made by Osmar Santos, verifying how Hermeto Pascoal uses speech to make music.

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

Para mim, a natureza é tudo que você vê na sua frente. É o cotidiano.
(PASCOAL, entrevista com Gonçalves, 1998, p. 48)

Introdução

Apesar de ser identificado principalmente como compositor, arranjador e multi-instrumentista, Hermeto Pascoal (nascido em Olho d'Água da Canoa, Alagoas, em 22 de junho de 1936), em 13 discos autorais gravados entre 1972 e 2002 utilizou a sua própria voz em 47 gravações de diferentes composições suas, quantidade expressiva que equivale a quase um terço do total de 152 músicas gravadas¹. Seja cantando e, simultaneamente, tocando instrumentos convencionais e não convencionais, seja explorando o valor puramente sonoro das palavras, improvisando narrações e letras, imitando sons de animais ou dialogando com espíritos, desde o início da carreira solo de Hermeto a voz sempre esteve presente. Para ele não se verifica a separação entre voz e instrumento, pois, como esclarece a citação a seguir, não só a voz é um instrumento, como seria o instrumento mais “rico” que existe:

O canto da gente não é essa coisa convencional que a gente faz. (...) Por que a voz é o instrumento mais rico que tem? Porque ela tem todas as tonalidades, ela é toda natural mesmo. Você pode fazer uma coisa em qualquer tom que você queira fazer, até entre

¹ De um total de 152 músicas gravadas nos 13 discos autorais lançados entre 1972 e 2002, a voz (do próprio Hermeto Pascoal e de outros intérpretes) se faz presente em cerca de 90 composições, correspondendo a aproximadamente 60% do total. Na realidade, a voz de Hermeto Pascoal aparece em gravações comerciais desde antes de seu primeiro disco autoral (1972), como, por exemplo, no LP *Live Evil*, de Miles Davis (gravado em 1970 e lançado em 1972, Sony), e nos LPs *Natural Feelings e Seeds on the ground*, de Airto e Flora Purim (1970, 1971, Buddah Records). Menciono ainda a composição intitulada “O Ovo”, gravada no LP do *Quarteto Novo* (1967, WEA), para a qual o músico faria uma letra, anos após a gravação do disco. Cf. COSTA-LIMA NETO, 2010b.

um tom e outro você pode fazer um negócio. Quer dizer, quando você toca muita gente ainda tem aquele tradicionalismo, aquelas coisas de dizer que tem que ser assim. Aquilo que a gente chama de fala, nós estamos a cantar. (PASCOAL em “Hermeto e o som da aura das ceguinhas cantoras da Paraíba.” Meus grifos.)

Transparece no trecho acima a dicotomia entre o “natural” e o “convencional”, duas categorias que o artista utiliza para estruturar sua obra musical². Para ele, a voz é o instrumento mais “natural”: “ela tem todas as tonalidades”. O tocar é associado por Hermeto Pascoal ao “tradicionalismo, àquelas coisas de dizer que tem que ser assim”, enquanto a voz, pelo contrário, escapa à convenção e ao tradicional, pois é um instrumento capaz de entoar notas e *frequências* entre as notas do sistema temperado: “Você pode fazer uma coisa em qualquer tom que você queira fazer, até entre um tom e outro”.

O trecho citado está relacionado ainda ao “Som da Aura”, denominação criada por Hermeto baseada na noção de que a fala é uma melodia não convencional, constituindo o “cantar natural”³ das pessoas. Segundo Jovino Santos Neto (comunicação pessoal⁴), o músico da aura deve ser capaz de “ouvir em profundidade, captando nuances musicais mínimas” a fim de perceber as alturas, durações, intensidades e timbres da voz falada (a “melodia”). Como sugere a denominação – “Som da Aura” – o aspecto sonoro e musical aparece aqui relacionado a uma dimensão mística ou religiosa. Segundo informação publicada no site de Hermeto Pascoal⁵: “Som da Aura é a vibração sonora da alma de cada um, refletida pela sua fala, que faz a ligação entre mente e corpo. É possível fazer o som da aura também dos animais e dos objetos. No caso dos objetos, eles refletem a nossa energia”. Talvez devido à deficiência visual causada pelo albinismo, Hermeto Pascoal utiliza uma metáfora sinestésica⁶ para definir o músico da aura: ele é como um *fotógrafo do som*,⁷ que captura o momento sonoro através da gravação, revela o negativo do som capturado – decodificando a melodia da fala – e modifica a imagem revelada imprimindo sua própria imaginação na gravação em disco, ao acrescentar arranjos, harmonias e improvisos.

Desde sua infância em Lagoa da Canoa (no município de Arapiraca, Alagoas), onde vivia cercado pelos índios Kariri-Xocó e Xucuru-Kariri⁸ e pela natureza, Hermeto Pascoal faz música com os sons da natureza e de animais, de objetos domésticos cotidianos e da fala

² Cf. COSTA-LIMA NETO, 2000, p.119-42.

³ A denominação “cantar natural” é análoga a “Som da Aura”; ambas foram criadas por Hermeto Pascoal para referir-se às melodias da fala, que as pessoas interpretam e compõem sem perceber. Cf. o site de Hermeto Pascoal e a entrevista com Hermeto Pascoal feita por Alê Primo, disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=pHf0KenpG8E>. Acesso em 21/04/2011. Outros exemplos de “Som da Aura” gravados nos LPs e CDs de Hermeto Pascoal são: “Vai mais, garotinho” (1984); “Pensamento positivo”, “Três coisas”, “Aula de natação” e “Quando as aves se encontram nasce o som” (1992). Conferir, no YouTube, Hermeto Pascoal fazendo o som da aura das Ceguinhas cantoras da Paraíba, do ator francês Yves Montand e de um vendedor de feira japonês (em “Feira de Asakusa”). Ver referências.

⁴ Transmitida por e-mail ao autor em 6 de outubro de 2009.

⁵ Cf. o site de Hermeto Pascoal em: <http://www.hermetopascoal.com.br/musicas.asp>. Acesso em 25/01/2011.

⁶ Sinestesia é uma condição na qual um estímulo de um sentido provoca automaticamente uma percepção correspondente em outro. Como, por exemplo, ocorre quando alguém ouve o som de um instrumento e imediatamente vê uma cor. Cf. BARON-COHEN, 1997.

⁷ Em entrevista com o autor em 10/11/1997.

⁸ Os Kariri-Xocó vivem na região do baixo São Francisco, no município alagoano de Porto Real do Colégio, em frente à cidade sergipana de Propriá. Os Xucuru-Kariri, por sua vez, habitam a Terra Indígena próxima à cidade alagoana de Palmeira dos Índios, vizinha de Lagoa da Canoa e de Olho d’Água da Canoa, onde Hermeto Pascoal nasceu. Segundo informação do Instituto Socioambiental, disponível em: <http://www.socioambiental.org/>. Acesso em 20/04/2011.

humana, tornando exótico o familiar. Sua concepção de atonalidade é oposta ao senso comum:

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 (...). Tem muita gente que acha que Dó, Mi, Sol, Dó é natural, mas não, é apenas o convencional. Porque o atonal é a coisa mais natural que existe. (...) Eu sou o inverso de muitas escolas, a maioria das coisas que eles chamam tonal, eu chamo atonal, eu chamo o contrário. Para minha percepção se você fizer: [canta] Sib1, Mi3, Lá2, Mi2, Sib1, Lá2⁹, isso é natural, para isso tem o Som da Aura. (PASCOAL, entrevista com o autor, março de 1999 – meus grifos).

Após ter migrado de Lagoa da Canoa para as grandes cidades do Brasil e do mundo, Hermeto preservou o fazer musical como uma prática social compartilhada, familiar e comunitária, bem como sua percepção aural do som, passando assim a fundir o “natural atonal (a fala, os objetos domésticos e os sons de animais)” ao “convencional (o canto e os instrumentos)”. Conforme o músico afirmou na citação que serve de epígrafe ao presente artigo: “A natureza é o cotidiano”.

O presente artigo traz a primeira parte de um trabalho mais amplo sobre o tema da voz na obra de Hermeto Pascoal. Analisarei aqui um dos primeiros “Sons da Aura” gravados por Hermeto, a composição intitulada “Tiruliruli” (1984), originalmente uma locução feita pelo locutor esportivo Osmar Santos. Hermeto Pascoal considera que o “Som da Aura” é uma composição da pessoa que é dona da voz, por isso a autoria de “Tiruliruli” deve ser creditada a Osmar Santos. Na segunda parte deste trabalho [*Nota do Editor: a sair no próximo número de Claves*], contemplarei 47 músicas gravadas nos discos de Hermeto Pascoal nas quais o músico utiliza sua voz de diversas formas, identificando as principais técnicas vocais e procedimentos por ele empregados. Na conclusão do trabalho, verificarei a importância da voz na Música Universal de Hermeto Pascoal.

A gênese e o desenvolvimento do “Som da Aura”¹⁰

A minha mãe estava conversando com uma amiga dela e de repente eu dizia: “Mãe, ela está cantando.” E minha mãe: “Meu filho, o que é isso, tá aluado?”

(PASCOAL, entrevista com o autor, 10/11/1997)

As raízes do “Som da Aura” devem ser encontradas na infância de Hermeto Pascoal, em Alagoas, quando o menino, com a idade de sete anos¹¹ (isto é, em 1943), começou a escutar a fala das pessoas como uma melodia cantada, capacidade incompreendida por seus parentes, que o chamavam de “aluado” (lunático, maluco). O “Som da Aura” tem assim uma história longa,

⁹ A melodia cantada por Hermeto Pascoal é semelhante ao canto do pássaro uirapuru. Cf. COSTA-LIMA NETO, 1999.

¹⁰ Uma primeira versão do texto que se segue foi apresentada em forma de comunicação no V ENABET – Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia, realizado na cidade de Belém do Pará, em maio de 2011.

¹¹ Segundo o depoimento de Hermeto Pascoal anotado por Aline Morena. Disponível no site do compositor: <http://www.hermetopascoal.com.br/>. Acesso em 26/01/2011.

iniciada bem antes de “Tiruliruli”, composta em 1984, quando Hermeto tinha 48 anos. Vários exemplos sugerem que o músico já vinha esboçando o “Som da Aura” desde o início de sua carreira solo, na década de 1970. Por exemplo, no primeiro disco autoral lançado nos EUA, em 1972, no começo da música “Velório”, sussurros e murmúrios vocais dialogam com acordes dissonantes tocados por um naipe de garrafas. No disco lançado em 1973, o primeiro gravado no Brasil, no final da composição “Sereiarei”¹² Hermeto Pascoal parece fazer o “Som da Aura” dos sons de animais que aparecem combinados aos sons dos instrumentos da orquestra. No mesmo disco, no final de “O Gaio da Roseira”, ele explora a musicalidade da voz falada, improvisando palavras junto aos músicos da orquestra. No disco lançado em 1977, na coda de “Slaves Mass”, há um duo vocal inusitado entre a cantora Flora Purim e dois porcos, enquanto em “Escuta meu piano”, por sua vez, Hermeto canta e toca simultaneamente, de maneira improvisada, fundindo a sua voz ao som do piano. No disco lançado em 1979a, no solo vocal-instrumental improvisado de “Quebrando Tudo”, Hermeto Pascoal parece transpor as alturas dos gritos e gargalhadas de sua voz para o piano Fender Rhodes; já no disco lançado em 1980, na música “Dança da Selva na Cidade Grande”, os músicos do Grupo utilizam a voz numa espécie de canto falado, seguindo o texto criado por Hermeto Pascoal. Finalmente, na música “Cores” (1982), na qual ele compara sinestésicamente o som ruidoso e microtonal da cigarra ao arco-íris – o canto não temperado do inseto dialoga com os instrumentos convencionais; natureza e cultura percorrendo um contínuo, de maneira semelhante ao que ocorre no “Som da Aura”.

Os exemplos acima demonstram que ocorreu uma trajetória paradoxal: enquanto o tempo biológico avançava, simultaneamente Hermeto Pascoal ia resgatando os elementos sonoros relacionados à sua infância no Nordeste. “Tiruliruli” representa o momento em que esses dois tempos se encontram.

A escuta acurada e seu contexto

A capacidade incomum de Hermeto Pascoal ouvir a fala como melodia aflorou na mesma idade em que ele descobriu que tinha ouvido absoluto¹³. Como se sabe, ouvido absoluto é a capacidade de uma pessoa distinguir ou produzir, imediatamente, uma nota, sem ter que pensar ou comparar com qualquer padrão externo (DEUTSCH, 2006). Contudo, apesar de “parecer um delicioso sentido extra que permite ao seu possuidor cantar ou anotar imediatamente qualquer música no tom correto,” o ouvido absoluto também pode causar problemas (SACKS, 2007, p.126), como veremos adiante, ao analisar mais detidamente a música “Tiruliruli”. Quando lhe perguntei sobre como descobriu que tinha ouvido absoluto, Hermeto Pascoal respondeu:

Eu nasci assim. Eu digo isso porque o meu irmão, que morreu com 28 anos, o Enésio, que tocava cavaquinho, ele era assim [também tinha ouvido absoluto]. Porque ele estava escutando no rádio e ele sabia que eu sabia o tom, aí ele dizia pra mim: “Ó, este tom aí não é Fá Maior?” E eu: “É.” (PASCOAL, entrevista com o autor, 1997)

¹² Em artigo recente (COSTA-LIMA NETO, 2010b) afirmei que a música “Slaves Mass” (1977) teria sido a primeira na qual Hermeto Pascoal gravou sons de animais junto aos sons dos instrumentos convencionais. A informação é inexata. Antes desta data, no primeiro disco autoral lançado no Brasil, em 1973, Hermeto Pascoal já havia realizado tal combinação na composição intitulada “Sereiarei”, na qual o compositor mistura os sons da orquestra aos sons de porcos, gansos, perus, galinhas, patos e coelhos. Cf. a contracapa do LP *A Música Livre de Hermeto Paschoal* [sic], 1973.

¹³ Em inglês, “perfect pitch” ou “absolute pitch/AP”. Cf. DEUTSCH, 2006; HAMILTON, 2004; SACKS, 2007.

Apesar de o ouvido absoluto parecer a Hermeto Pascoal um “dom natural” inato, há um conjunto de fatores psicofisiológicos, socioculturais e econômicos que parecem ter contribuído para seu aparecimento no músico. Estudos como os de Deutsch (2006, p.3) sugerem que o ouvido absoluto é mais comum em músicos e, entre estes, ocorre com mais frequência naqueles que receberam educação musical desde tenra idade (a partir de 3 ou 4 anos de idade). Esses dados são confirmados pelo caso de Hermeto Pascoal, pois mesmo não tendo recebido educação musical formal na infância, ele nasceu e cresceu em uma família que lhe proporcionou um ambiente musical rico – seu pai, irmãos e outros parentes eram músicos amadores e, ainda hoje, os Pascoal preservam a tradição, transmitida oralmente, de fazer música em família¹⁴. Assim, o ouvido absoluto de Hermeto Pascoal emerge num contexto familiar e comunitário, no qual a música é uma prática social compartilhada.

Este ponto é crucial, pois o “Som da Aura” foi justamente uma maneira de Hermeto Pascoal tentar resolver a tensão causada pelo fato dele possuir algo que, desde sua infância, não era partilhado por outras pessoas, ou seja, a escuta da fala como melodia cantada. Outro fator que pode ter contribuído para o aparecimento do ouvido absoluto em Hermeto Pascoal é a deficiência visual causada pelo albinismo – embora Enésio, irmão de Hermeto, mencionado na citação acima, também tivesse ouvido absoluto mesmo não sendo albino ou deficiente visual. Segundo Sacks (2007, p.131), “estudos estimaram que cerca de 50% das crianças que nascem ou ficaram cegas na infância têm ouvido absoluto” – o sentido da visão é parcialmente compensado pela audição. Isso parece estar relacionado ao caso de Hermeto Pascoal, não apenas devido à sua deficiência visual causada pelo albinismo, mas também porque para ele a exploração sonora sempre esteve associada ao brincar. Privado das brincadeiras sob o sol com as outras crianças, Hermeto Pascoal parece ter canalizado seu ludismo totalmente para as brincadeiras sonoras (COSTA-LIMA NETO, 1999).

Travassos (1999) observa que há uma quantidade expressiva de músicos populares nordestinos com cegueira ou outros tipos de deficiência visual – por exemplo, Cego Aderaldo, Cego Oliveira, as ceguinhas cantoras de Campina Grande (PB), Sivuca. Indicação de que, além do fator biológico (a compensação de um sentido por outro), no Nordeste – e em outros lugares – a música tradicionalmente representa uma alternativa de ascensão social para artistas de origem humilde, portadores de deficiência visual (REILY, 2008).

Some-se a tudo isso o fato de a região onde o músico passou a infância ser habitada por índios Xucuru-Kariri e Kariri-Xocó, cuja escuta atenta aos sons da natureza parece ter servido de modelo para Hermeto Pascoal aprimorar ainda mais sua percepção aural, como sugere a citação:

Pequeninho, com meus sete anos, já estava em contato com a música. Meu pai tocava harmônica de oito baixos, o pé de bode, um tipo de sanfona, e eu tocava pife [pífano] que eu mesmo fazia, lá no mato, com cano de mamona. Por ser albino, eu não podia pegar sol. Eu era teimoso, sumia no mato, quando meu pai ia para a roça trabalhar. Eu era assim como os índios, mas um índio diferente. Como eu tinha musicalidade, sentia aquela vontade de tocar. E queria saber se os passarinhos gostavam disso ou não. Quando meu pai me levava para a roça, no carro de boi, eu tratava de fazer umas flautinhas para tocar com os passarinhos. E quando ele voltava, via a árvore cheia de aves. Até hoje, quando toco num lugar que tenha passarinho, consigo me comunicar com eles. (...) Essas flautas, essas coisas que eu fazia no mato, justamente eu tava

¹⁴ Pude constatar a prática musical em família dos Pascoal quando estive, em 12 de novembro de 2008, em Lagoa da Canoa, Olho d'Água da Canoa, Girau do Ponciano e cercanias para entrevistar os familiares de Hermeto Pascoal. Cf. COSTA-LIMA NETO, 2010b.

quase como um índio, eu era um índio misturado. Porque lá em Lagoa da Canoa, onde eu me criei, por todos os lados tinha índio, tinha Palmeira dos Índios, e tinha o Colégio [Porto Real do Colégio]. (PASCOAL, *O Globo*, 1998; entrevista com o autor, 1999 – minhas inserções em colchetes).

Com efeito, na década de 1940 os índios Kariri-Xocó e Xucuru-Kariri estavam dispersos pela região compreendida entre as cidades de Porto Real do Colégio, às margens do Rio São Francisco, na fronteira dos estados de Sergipe e Alagoas, e Palmeira dos Índios, próxima à Lagoa da Canoa¹⁵. À noite, em sua casa em Olho d'Água da Canoa – uma localidade erma e sem luz elétrica – Hermeto Pascoal ouvia os índios na mata, com seus cantos e suas danças do Toré e, de dia, os imitava, tocando flauta, sob as árvores, em duo com os pássaros.

O Toré (também chamado *tolê*, *torém*, *borê*) é um misto de dança, ritual, canto e música instrumental utilizando principalmente flautas e búzios (trombetas), além de instrumentos percussivos, como o maracá (chocalho). Constitui uma espécie de língua franca dos índios do Nordeste, sendo utilizado como um meio de as etnias espalhadas pelos estados da região (Pankararu, Truká, Tumbalalá, Pataxó Hãhãhãe, Kambiwá) afirmarem sua identidade cultural. Assinalo que os povos indígenas do Nordeste, os primeiros a serem contatados pelos europeus, foram dos que mais sofreram com o avanço da colonização. Com o Toré, os índios creem estabelecer contato com os encantados, seres espirituais, aos quais recorrem para obter orientação, cura e proteção. Veremos mais à frente como, à maneira do Toré – misto de brinquedo e rito sincrético –, o “Som da Aura” “Tiruliruli” e certas músicas de Hermeto Pascoal (“Dança da selva na cidade grande”, “Magimani Sagei”, “Missa dos escravos”, “Festa na Lua”) parecem buscar o sagrado através da festa, tendo a voz e os demais instrumentos como potências espirituais¹⁶.

Pesquisadores (Safran *apud* SACKS, 2007, p.133) argumentam que o ouvido absoluto (assim como a sinestesia) é universal na primeira infância, até que o desenvolvimento da linguagem o inibe. Devido ao fato de a incidência de ouvido absoluto em adultos ser rara (menos de uma entre 10.000 pessoas – cf. HAMILTON *et al.*, 2004) os indivíduos com tal capacidade frequentemente se deparam com a incredulidade dos demais, como ocorreu com Hermeto Pascoal quando esteve nos EUA, na década de 1970:

Por exemplo, o Miles Davis, ele tava no primeiro andar da casa dele, no térreo, na época ele tinha 45 anos, o Airtó [Moreira] falou pra ele que eu tinha ouvido absoluto e ele [Miles Davis] disse: ‘Ele sabe de nada’, brincando. (...) Na escola [nos EUA] eles ensinam a nota [o Si bemol] pro cara [o trompetista] ficar martelando o tempo todo, pra ficar entoando lá dentro, pra desenvolver mais o ouvido e poder solfejar e saber o tom, mas isso adianta muito pouco se o cara não tiver o ouvido absoluto, o que ele pode fazer é entoar aquela nota e a partir daquela nota ficar transportando a tonalidade. E ele, na escola dele, aprendia isso. Aí o Airtó falando tudo pra mim [traduzindo]. [Então, Hermeto pediu:] ‘Você fala pra ele qual a nota que ele quer, eu não preciso que ele toque a nota pra mim, eu dou [entoo] a nota que ele quiser’. Aí ele [Miles] falou: ‘Não, não pode. Como? Sem eu dar a nota?’ Aí eu cantei o Si bemol para ele, mas ele tinha que subir a escada [o piano estava no andar de cima] eu brinquei com ele: ‘Olha, você já tá velhinho, você vai desafinar e vai cantar lá baixinho. Qualquer coisa você desmancha tudo que eu dou outra nota e você toca no piano. Agora o teu piano, depende da afinação dele, porque às vezes eu dou uma nota e a nota do piano está desafinada.’ (PASCOAL, entrevista com o autor, 1999 – minhas inserções)

¹⁵ A presença dos Kariri na região próxima à Lagoa da Canoa aparece documentada a partir do século XVII, quando aldeamentos missionários foram ali estabelecidos – a cidade de Porto Real do Colégio, por exemplo, é assim denominada devido ao Colégio Jesuíta, fundado no então “Porto Real”. Cf. DANTAS, 1992, p.431-456.

¹⁶ Sobre o Toré ver GRUNEWALD 2005, p.13-38; BASTOS, 2006, p.115-130.

Visando abordar o tema “ouvido absoluto” de maneira acadêmica, no final de minha pesquisa de mestrado, em 1999¹⁷, submeti Hermeto a um teste informal que, apesar de não ter sido aplicado de maneira sistemática, servirá ao menos para termos uma ideia do tipo de escuta do compositor alagoano. Levei para uma entrevista com ele um sino pequeno, “de mesa”, que produzia um batimento sonoro¹⁸, ou seja, um choque entre duas frequências próximas (à nota Fá# do sistema temperado, no registro agudo). Meu objetivo era solicitar ao músico que identificasse os sons dissonantes do sino. No momento do experimento, do qual concordou gentilmente em participar, Hermeto Pascoal estava sentado em frente ao seu piano elétrico e, logo que eu toquei o sino, sua mão imediatamente se lançou em direção à nota Fá#, pressionando a tecla correspondente algumas vezes. Ocorre que como o piano (elétrico) estava desligado, este não emitiu som algum. O experimento poderia ter parado ali, pois Hermeto Pascoal já havia percebido, de ouvido, uma das notas do som do sino. Entretanto, ele ligou o piano elétrico e, imediatamente após tocar a tecla mencionada, disse que o som que ele ouvia estava localizado entre o Fá# e o Sol subsequente. Em 2010, realizei a análise espectral computadorizada do som daquele sino. Hermeto relacionou acertadamente o som do sino à nota Fá# – note-se que o piano elétrico não o auxiliou, pois estava desligado naquele momento. Ele também estava correto ao dizer (agora tocando no piano) que aquela “nota” era, na verdade, uma frequência entre as notas Fá# e Sol. De fato, como comprovou a análise espectral computadorizada, uma das duas frequências do batimento do som do sino de mesa tem 2.976/2.979 Hz; 9 a 11 cents acima do Fá#6 do sistema temperado. Esclareço que 11 cents equivalem a cerca de um décimo de semitom – um semitom tem 100 cents¹⁹. É um microintervalo ínfimo.

A outra frequência (2.923/2.925 Hz), que soa simultaneamente com aquela identificada por Hermeto Pascoal, é comparativamente mais grave (Fá#6, menos 22 cents) e um pouco mais forte. A diferença de intensidade e o batimento dissonante das duas frequências não impediram que o músico detectasse separadamente a frequência relativamente mais aguda - um décimo de semitom acima do Fá sustenido. O experimento por mim realizado com Hermeto sugere que o músico tem ouvido absoluto, pois ele distinguiu imediatamente uma das alturas do som do sino sem pensar ou comparar com nenhum padrão externo. Além disso, o experimento demonstra que a escuta de Hermeto Pascoal é sensível a microintervalos, o que é confirmado pela declaração do próprio músico, a seguir: “O cara que tem ouvido absoluto sofre, porque dependendo do Lá diapasão o Si bemol é quase Si natural ou Lá. Por isso eu digo, se for Lá diapasão 440 é isso e se for 442 é aquilo”. (PASCOAL, entrevista com o autor, 1999)²⁰.

¹⁷ Cf. COSTA-LIMA NETO, 1999, p.192.

¹⁸ Sobre batimento e máscara cf. COGAN, 1976, p.370-385. Sobre acústica musical cf. HENRIQUE, 2002.

¹⁹ «O cent define-se como a centésima parte do meio-tom temperado. O sistema dos cent foi desenvolvido por volta de 1880, por Alexander J. Ellis (1814-90), para medir diferenças pequenas entre intervalos de várias escalas, assim como estudar microintervalos (intervalos inferiores a meio-tom). É ideal para comparar e representar qualquer intervalo em relação ao sistema de temperamento igual, sendo usado não só por acústicos, mas por etnomusicólogos para o estudo dos microintervalos existentes em escalas extra-europeias ». (HENRIQUE, 2009, p.928-929).

²⁰ Visando disponibilizar aos pesquisadores os dados referentes ao experimento mencionado, postei, no YouTube, um relato por escrito, o áudio do som do sino de mesa e imagens geradas em computador. Cf. <http://www.youtube.com/watch?v=P7uB565y3mI>. Agradeço ao Prof. João Alexandre Zainko e ao Prof. Dr. Rodolfo Caesar por me auxiliarem nas análises espectrais computadorizadas. Eventuais erros são de minha inteira responsabilidade.



Figura 1 – Frequência microtonal a 1/10 de semitom acima da nota F# 6, detectada por Hermeto Pascoal no som de um sino

O “Som da Aura”: sonografia do invisível, fotografia do inaudível

Desde criança, Hermeto Pascoal escuta a fala como se fosse uma melodia, capacidade incompreendida por seus parentes que o chamavam de “aluado” (lunático). Com a idade de 48 anos, temendo possuir uma espécie de “alucinação auditiva” que o fazia ouvir coisas que na verdade não existiam, Hermeto Pascoal resolveu finalmente tirar aquela história a limpo:

Será que é só a minha cabeça que percebe isso? [que a fala das pessoas é o cantar?] Aí que eu botei os meus personagens mentais para me ajudar. Me deu a ideia de pegar o meu órgão antigo e dali [com “Tiruliruli”] que começou tudo. Pensei: ‘vou fazer um teste’. Geralmente pra afinar um piano, você dá uma nota, dá uma oitava acima, se tiver qualquer diferença, qualquer coisinha de nada, aí todo mundo se sente mal, fica aquilo tremendo. Então aí que me veio na minha cabeça que eu estava certo justamente por isso, senão quando eu tocasse junto com a voz não poderia dar certo nunca porque não ia bater junto com a voz. Né? Aí me tranquilizou totalmente, daí evolui mais e vi que o que eu faço com os instrumentos convencionais, tocar convencionalmente é um idioma que você tem que tocar na Terra, se não você não consegue se comunicar musicalmente com ninguém aqui. O idioma aqui é convencional. Então como é que eu podia pegar um instrumento aí, não convencional, e ficar tocando com a voz, mas eu não ia ter um instrumento pra fazer os acordes. Aí o que é que eu fiz? Vou pegar um instrumento bem simplesinho. Depois é que você escuta, eu é que desperto a realidade. (...) Eu fotografo o som, na minha mente, através da sua aura, você transmite a vibração do seu corpo, a energia da sua aura transmite a energia do seu corpo e eu escuto isto, e daí sai a realidade. (PASCOAL, entrevistas com o autor, 1997 e 1999)

Como o trecho acima demonstra, “Tiruliruli” surgiu da necessidade de Hermeto Pascoal provar para si mesmo que não tinha “problemas de audição” – nem era “aluado”, como sua mãe lhe falou quando ele era criança. Com esse objetivo, no ano de 1984, o músico utilizou a gravação de um trecho de uma narração futebolística feita pelo locutor esportivo Osmar Santos: “Ciscou pra lá, ciscou pra cá, enlouquece seu povo, doutor! Tiruliruli, tiruliruli, e que goooooo!” O áudio da narração foi subdividido em *loops* no estúdio da gravadora Som da Gente e, enquanto o técnico de som voltava a fita gravada, Hermeto ia tocando a harmonia e a melodia em seu harmônio (instrumento com sonoridade semelhante aos órgãos de igreja, aspecto cuja significação será explorada adiante), adaptando às notas do instrumento as frequências da voz do locutor esportivo. Por meio do esporte mais popular do Brasil, Hermeto Pascoal encontrou uma maneira de compartilhar socialmente as melodias da fala, que, desde

sua infância, só ele parecia ouvir. “Tiruliruli” funcionou assim como uma espécie de terapia musical que libertou o compositor de sua própria excepcionalidade, tirando-o do isolamento e permitindo-lhe comunicar algo que, até então, era apenas individual. O músico transformou o gol do jogador Sócrates, conhecido como “doutor” por ser também estudante de medicina, num “remédio”, ao utilizar o “idioma convencional da Terra” (constituído pelas notas do sistema temperado e pelos timbres dos instrumentos convencionais) para “traduzir” musicalmente as frequências não temperadas da voz falada, o instrumento “natural” por excelência, segundo o próprio Hermeto Pascoal.

Na gravação incluída no LP lançado em 1984 a locução inteira é repetida três vezes (a cada uma destas três vezes, os trechos “Ciscou... doutor” e “tiruliruli, tiruliruli” são repetidos duas vezes, em *loop*). Primeiro escutamos a voz de Osmar Santos, à capela; em seguida o mesmo trecho falado, harmonizado com acordes; por fim, Hermeto Pascoal acrescenta a melodia, tocando no harmônio uma nota para cada sílaba falada, com exceção da monossílaba “gol”, que desliza descendentemente num glissando longo entre as notas Mi e Dó (aproximadamente).

Escutando a gravação em disco tem-se a impressão que há uma narração contínua que culmina com o gol de Sócrates, mas ao fazer a análise espectral de “Tiruliruli” observei que a imagem gerada em computador mostrava um vão separando dois trechos da narração, como se alguém tivesse cortado e colado a fita de áudio. De fato, como consta na contracapa do LP lançado em 1984, houve uma montagem feita no *NossoEstúdio*, em São Paulo, por Hermeto Pascoal e Marcus Vinícius, o engenheiro de som da gravadora Som da Gente. Na imagem do espectrograma podemos ver as cesuras separando os *loops* antes mencionados e o vão entre os trechos “Ciscou pra lá...” e “tiruliruli...”. A montagem feita em estúdio juntou dois trechos que, originalmente, estavam separados na narração de futebol.

A figura abaixo mostra as três partes de “Tiruliruli”. Há um contínuo entre os polos “natural” (locução/voz falada) e “convencional” (instrumentos musicais/canto). Na primeira parte os polos estão separados, na segunda, aparecem sobrepostos e, na terceira, são fundidos. No fim do processo, a musicalidade da voz falada foi *revelada* e tornou-se canto ou melodia acompanhada de acordes, assim constituindo uma terceira entidade que não é mais nem “natureza”, nem “convenção”, mas a fusão paradoxal de ambas.

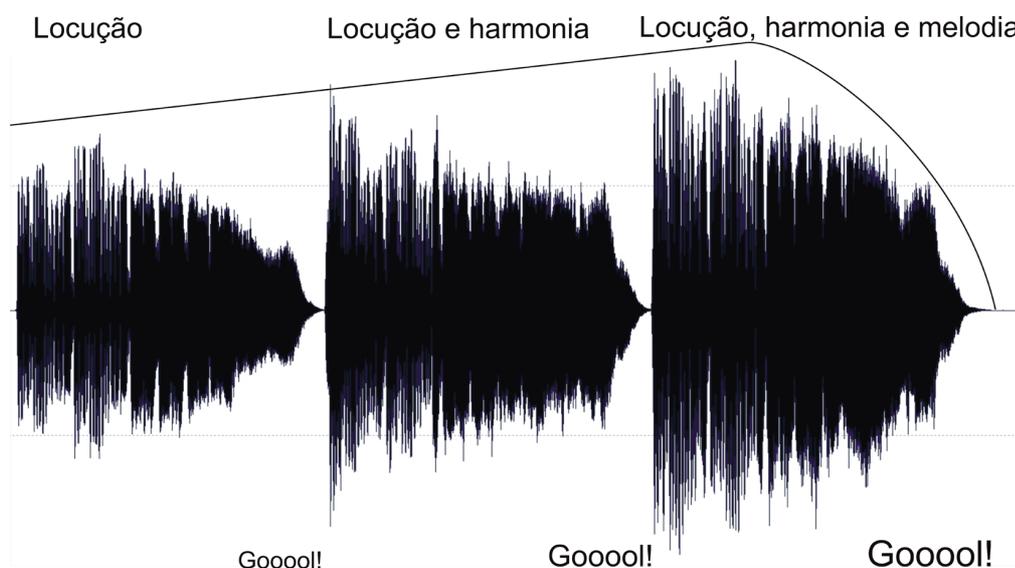


Figura 2 – “Tiruliruli” / Envelope dinâmico

Curiosamente, na música “Cores” (1982), na qual o canto não-temperado de uma cigarra também é encadeado, sobreposto e fundido aos sons dos instrumentos convencionais, ocorre um crescendo semelhante ao de “Tiruliruli”, como revela a imagem a seguir:

Que motivos explicariam a recorrência desse tipo de envelope dinâmico na obra musical de Hermeto Pascoal? A resposta a essa questão não é o objetivo do presente artigo, mas creio que será útil remeter brevemente o leitor a um trabalho recente que escrevi sobre a publicação intitulada *Calendário do Som* (PASCOAL, SENAC, 2000) – constituído por 366 partituras escritas diariamente por Hermeto Pascoal, durante um ano (entre 1996 e 1997), como um ato de devoção espiritual. Naquele

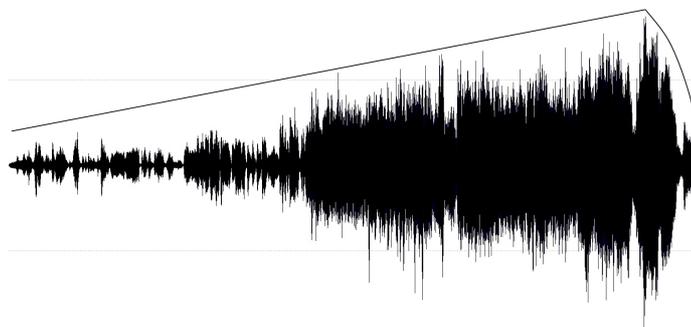


Figura 3 – “Cores” / Envelope dinâmico

trabalho (COSTA-LIMA NETO, 2010a), assinalei a tendência de Hermeto Pascoal encadear, sobrepor e fundir contrastes por meio de um percurso poético por mim denominado *continuum separação-fusão paradoxal*. No nível psicológico-espiritual este contínuo supõe a transição do estado de vigília normal – no qual consciência e inconsciência estão separadas (1ª. Fase, *Separação*) – passando por estados intermediários pelos quais os limites entre a consciência e a inconsciência são gradativamente ultrapassados (2ª. Fase, *Melodia ou embolada de opostos*).

Em seguida, atinge-se o estágio de “sonho acordado”, uma espécie de “transe”, onde se dá o clímax musical (3ª. Fase, *Harmonia ou polifonia de opostos*), sucedido, por sua vez, do estágio final (4ª. Fase, *Fusão paradoxal*), no qual o estado de vigília é parcialmente restabelecido, mas a consciência e a inconsciência não estão separadas como na fase inicial, pois foram unidas e englobadas por uma instância supraconsciente, espiritual, o “Outro-eu” (conceito originalmente cunhado pelo etnomusicólogo inglês John Blacking – SAGER, 2006).

Apesar de eu não ter me baseado no futebol para elaborar minha teoria, mas sim na relação entre espiritualidade e música, a noção de *continuum separação-fusão paradoxal* poderia ser comparada a uma partida futebolística. Como assinalei no artigo (COSTA-LIMA NETO, 2010a, p.174-5; 178), muitas vezes as músicas de Hermeto Pascoal empregam figuras rítmicas progressivamente mais curtas, polirritmos e/ou andamentos cada vez mais rápidos, frequentemente acompanhados do tensionamento melódico-harmônico – com a utilização crescente de dissonâncias, politonalidades, poliacordes e ruídos instrumentais e/ou vocais. Há o incremento da intensidade e da instrumentação e o adensamento textural gradativo. Tudo culmina numa explosão ou “gol” – como em “Tiruliruli” – seguida ou não de relaxamento. Tal processo se assemelha a uma narração de um jogo de futebol, transmitida pelo rádio. Neste sentido, há no *Calendário do Som* várias anotações que indicam que Hermeto Pascoal compõe um pouco antes, durante ou imediatamente depois de ouvir pelo rádio as transmissões futebolísticas²¹.

A semelhança entre os envelopes sonoros das composições “Tiruliruli” e “Cores” sugere uma relação entre música, espiritualidade e futebol. Será que através do “Som da Aura”

²¹ Cf. as anotações autógrafas nas músicas: 41; 42; 55; 57; 64; 70; 72; 75; 78; 91; 102; 126; 141; 153; 155; 156; 304; 331. COSTA-LIMA NETO, 2010a.

e de sua obra musical como um todo, Hermeto Pascoal busca alcançar um clímax, êxtase ou “gol” metafórico? Vejamos. “Tiruliruli” não serviu apenas para Hermeto Pascoal se ver livre de antigas preocupações com relação à sua própria audição. A partir dessa composição ele iniciou aquilo que, mais tarde, denominaria “Som da Aura”, através do qual ele comunica às pessoas uma música que elas mesmas produzem, mas não escutam – e uma imagem invisível aos olhos:

Naquele tempo [ou seja, em 1984, quando Hermeto Pascoal gravou “Tiruliruli”] eu ainda não tinha posto o nome de aura, mas agora que eu sei que é um som acima da cabeça, ela fica por aqui a energia toda [põe as mãos acima da cabeça]. (...) Porque a aura em volta da pessoa não é contida, ela é contínua, ela não para, não para de se movimentar, tudo em volta da gente, a gente é que não vê, porque tem gente que tá querendo ver com os olhos, aquilo que não é pra ser visto com os olhos, é pra ser visto com o sentir; desenvolver a percepção, isso é que falta, a gente não acreditar nisso. (PASCOAL, entrevista com o autor, 1999 – meus grifos e inserções)

O trecho citado acima reforça a ideia que permeia a literatura abordando a temática do músico com deficiência visual: “quem não enxerga, verá com outros olhos, os olhos de dentro. (...) A audição será seu caminho de luz.” (REILY, 2008, p.261). Para perceber a aura, o “som acima da cabeça”, diz Hermeto Pascoal, é necessário “ver com o sentir”, e não com os olhos. Acho que agora podemos voltar a verificar a relação antes esboçada entre, de um lado, o “Som da Aura”, o futebol e a espiritualidade e, de outro, a obra musical de Hermeto Pascoal. Neste sentido, a próxima citação será proveitosa:

Como no futebol, sempre cito o futebol porque [este esporte] me inspira muito; às vezes um treinador tira um jogador de uma posição e o jogador não tá jogando nada e passa ele pra outra, verdadeira posição, porque os outros treinadores não tiveram *percepção* e não botaram o cara pra jogar na posição que ele podia jogar. Então na música, também é assim. (Pascoal, entrevista com o autor, 1999. Meu grifo e inserção)

Para “mudar os jogadores de posição” e acessar outras dimensões sensíveis do ser humano, Hermeto Pascoal conjuga, sinestésicamente, as percepções sonoras e visuais. A “tática” utilizada pelo “treinador-compositor” no “Som da Aura” visa transformar o familiar em exótico e o terreno em transcendente: Hermeto desnaturaliza a fala tornando-a igual ao canto, enquanto dribla a razão para sentir o “som acima da cabeça”. O *gol* ou o objetivo deste jogo, misto de brincadeira e rito, é espiritual:

Eu digo fala, mas é cantar, eu digo fala só como referência porque as pessoas não estão acostumadas ainda. (...) [O “Som da Aura”] é uma coisa que vem de dentro da energia das pessoas, é uma coisa muito espiritual. A coisa é tão espiritual, do espírito e do corpo da pessoa, que a própria pessoa, como é uma coisa dela, para ela não é novidade nenhuma. (PASCOAL, entrevista com o autor, 1999)

“Tiruliruli”: Transcrição, descrição e análise da gravação em disco

“As únicas notações verdadeiras são as faixas da própria gravação.” (Bartók apud SEEGER, 1958, p.187).

Incluo, a seguir, a descrição e a transcrição em partitura da gravação de “Tiruliruli”, utilizando, ainda, alguns dados comparativos obtidos por meio do software *Sonic Visualiser*.

Com o objetivo de representar graficamente o quase-unísono (BORÉM, 2010, p.32) da voz com o harmônio, acrescentei, logo acima do pentagrama, símbolos em colchetes indicando as frequências não temperadas da voz falada (Dó#3 +11 cents; Mi3 -41 cents; Fá3 -26 cents etc.). O leitor verificará que nenhuma das notas tocadas pelo harmônio corresponde exatamente às frequências da voz de Osmar Santos, que ora estão mais baixas, ora mais altas que aquelas, de maneira análoga ao que ocorreu no experimento antes mencionado, no qual as duas frequências próximas (*batimento*) do som do sino de mesa estavam a alguns cents de distância da nota Fá#6 produzida pelo piano.

Como a voz falada não segue uma pulsação claramente definida ou uma velocidade regular, a partitura apresenta diversas mudanças de compasso e de andamento (assinaladas metronomicamente). A harmonia tocada por Hermeto Pascoal no harmônio é não funcional e colore a melodia sinestésicamente, empregando dois tipos de acordes – o primeiro, com sétima, quarta suspensa e nona e, o segundo, menor com sétima e décima primeira, representados na partitura por meio de cifras. A dinâmica, por sua vez, foi indicada com os símbolos da notação convencional e, simultaneamente, por meio do gráfico gerado pelo computador, mais adequado para representar as microvariações de intensidade da voz falada. Inseri o gráfico acima das indicações metronômicas de agógica.

Tiruliruli Melodia: Osmar Santos
Harmonia: Hermeto Pascoal
Montagem: Marcus Vinicius e Hermeto Pascoal

The musical score is divided into three systems, each with a dynamic waveform above it. The first system is in 4/4 time, starting with a *f* dynamic. It features a melody with lyrics "Cis cou pra lá, cis cou pra cá en-lou-que-ce seu po vo dou tor, [loop]". Chords include D#9sus4, F 9sus4, and D 9sus4. Frequency annotations like [Dó#3 +11c.] and [Mi3 -41c.] are present. The second system is in 3/8 time, starting with a *f* dynamic. It features a melody with lyrics "Ti ru li ru li, ti ru li ru li [loop]". Chords include Dm7(11) and D#m7(11). Frequency annotations like [Fá3 -26c.] and [Fá#3 -19c.] are present. The third system is in 3/8 time, starting with a *pp* dynamic. It features a melody with lyrics "E que" followed by a long sequence of "G" notes. Chords include Dm7(11), D#m7(11), Cm7(11), Bm7(11), Bbm7(11), and Am7(11). Frequency annotations like [Fá3 -26c.] and [Mi3 -41c.] are present. A *rit.* marking is present above the "G" notes.

Figura 4. Transcrição em partitura da gravação em disco de “Tiruliruli”, com gráfico de dinâmica gerado em computador

Como assinalado pelo etnomusicólogo Charles Seeger em importante artigo (1958), as performances vocais apresentam variações de altura, timbre e dinâmica dificilmente grafáveis em partitura. Tentando contornar esse problema Seeger inventou um aparelho pioneiro, o Melógrafo Modelo C (SEEGER, 1957; 1962), capaz de representar mecanicamente, em tempo real, as melodias cantadas (como que antecipando certos *softwares* musicais modernos). A análise de “Tiruliruli” apresenta as mesmas dificuldades apontadas por Seeger, mas com alguns agravantes. A voz gravada de Osmar Santos apresenta uma característica algo ruidosa devido à saturação produzida pela emissão vocal gritada no microfone, acrescida das distorções da transmissão por ondas de rádio, dos ruídos da gravação em fita cassete e, por fim, do burburinho da torcida no estádio. A ruidosidade dificulta ainda mais a percepção das alturas de cada sílaba falada, especialmente quando as palavras são encadeadas rapidamente na narração, como no trecho inicial: “Ciscou pra lá, ciscou pra cá, enlouquece seu povo, doutor” (repetido em *loop*). Nessa frase, apenas a sílaba final (o “tor”, de “doutor”), relativamente mais longa que as demais, é sustentada em uma altura claramente perceptível (Dó3 –24 cents) – com um sutil portamento microtonal descendente.

Curiosamente, a mesma frequência (Dó3 –24 cents) transparece no fim do glissando do “gol” – note-se ainda que as duas palavras (“doutor” e “gol”) contém a vogal “o”, seguida, respectivamente, pelas letras “u” e “l”, constituindo assim uma espécie de rima toante (“dou”/“gol”). Seria prematuro afirmar que a frequência mencionada seria um pólo atrativo, como uma “tônica” ou fundamental. O que é possível afirmar com alguma segurança é que, em ambos os trechos, há um padrão entoativo verificável pela curvatura “melódica” descendente e pelo final das duas frases, utilizando ora o portamento, ora o glissando, sempre em dinâmica decrescente.

É importante frisar que a aparente ausência de centros tonais ou modais em “Tiruliruli” não impede a existência de padrões de alturas (não temperadas) produzidas improvisadamente pela voz de Osmar Santos. Esses padrões são identificados se observarmos que certas frequências mantêm-se inalteradas, mesmo separadas na narração (veja, na partitura, as frequências: Dó3 –24 cents; Dó#3 +11 cents; Ré3 +43 cents; Mi3 –41 cents e Fá3 –26 cents). Os padrões de frequências vocais remetem, de modo embrionário, aos sistemas musicais modal, tonal e atonal. Por exemplo, no trecho “Ciscou pra lá, ciscou pra cá, enlouquece o seu povo, doutor”, as frequências da voz e as notas correspondentes do harmônio (Dó3 –24 cents; Dó#3 +11 cents, Ré#3; Mi3 –41 cents) poderiam ser analisadas como pertencentes ao primeiro tetracorde de uma escala superlórica (“folclórica”, segundo PERSICHETTI, 1961, p.42) ou, ainda, de uma escala simétrica (também chamada semitom-tom). As frequências (Fá3 –26 cents; Fá#3 –19 cents) do trecho constituído pelas onomatopéias “tiruliruli, tiruliruli”, por sua vez, parecem percorrer uma escala cromática (não temperada), enquanto que o glissando da palavra “gol”, por fim, percorre todas as comas entre o Mi3 e o Dó3, microtonalmente. Como num microcosmo dos sistemas musicais do mundo, os exemplos mencionados acima podem ser relacionados, respectivamente: a) ao modalismo e ao tonalismo (“Ciscou pra lá...”); b) a atonalidade e ao dodecafonismo (“tiruliruli...”) e, por fim; c) ao microtonalismo e ao ruidismo (“gooooool”). Assim o “Som da Aura” ou o “cantar natural” das pessoas parece ter fornecido elementos fundamentais para a obra do autodidata Hermeto Pascoal – por ele denominada *Música Universal* –, recusado pelos professores de teoria musical devido à deficiência visual causada pelo albinismo (COSTA-LIMA NETO, 1999).

O clímax rítmico-melódico ocorre quando Osmar Santos diz “tiruliruli, tiruliruli” – note-se que o contorno melódico ascendente desse trecho (de Fá3 –26 cents a Fá#3 –19 cents) está em contraste nítido com o contorno melódico da frase anterior (recordo ao leitor que os dois trechos encontravam-se originalmente separados na narração, sendo unidos por meio da

montagem feita em estúdio). A torcida grita gol, ao fundo, mas o locutor só anuncia o gol segundos depois, num longo glissando descendente harmonizado cromaticamente pelos acordes do harmônio, após o qual “Tiruliruli” chega ao fim. Há, assim, uma espécie de “cânon” entre a massa sonora ruidosa produzida pela torcida e a voz de Osmar Santos, a primeira antecipando o grito de gol que, depois, reverberará como um eco na voz emocionada do locutor. A terceira voz da textura vocal-instrumental é a do “fotógrafo da aura”, ou seja, Hermeto Pascoal, que dialoga, tocando seu harmônio de igreja, com Osmar Santos, os jogadores e a torcida.

Conclusão

A análise de “Tiruliruli” sugere que as alturas, durações, timbres e intensidades produzidas improvisadamente pela voz falada de Osmar Santos mantêm uma coerência interna, “natural”, embora diferente dos padrões “convencionais” baseados no sistema temperado, nos ritmos isócronos e nos gêneros, estilos e instrumentos musicais conhecidos. “Tiruliruli” exemplifica, assim, um *outro mundo sonoro*, que não pertence à ordem do visível ou instituído, mas, paradoxalmente, está enraizado no cotidiano e naquilo que é mais prosaico. Por isso, a “natureza” do “Som da Aura” é simultaneamente material e espiritual – a voz como um elo ligando os dois planos (COSTA-LIMA NETO, 2010b).

“Tiruliruli” não exemplifica apenas a musicalidade da voz falada ou a maneira como Hermeto Pascoal escuta os sons à sua volta transformando-os em música. De maneira mais ampla, “Tiruliruli” nos possibilita enxergar o espaço do imaginário popular, no qual o futebol e a música se revestem de certa aura religiosa. Por meio do trinômio música–futebol–religião, Hermeto Pascoal cria e simultaneamente participa de uma festa sacro-profana, mistura de rito e brincadeira, cuja fartura hiperbólica é simbolizada pelo grito coletivo de gol.

“A música, depois de gravada, pertence ao mundo, não tem essa de gravadora”, afirma Hermeto (PASCOAL, entrevista com Garcia, p.28). Da boca ao ouvido e vice-versa. Atualizando as tradições populares de sua infância no nordeste, nas quais a música era uma prática social compartilhada, Hermeto Pascoal *auralizou* o gol narrado por Osmar Santos e, por meio da gravação em disco, tornou-o, potencialmente, um gol de todas as pessoas.

Finalizando a análise de “Tiruliruli”, e à guisa de conclusão da primeira parte deste trabalho, destaco os seguintes elementos:

- a) “Tiruliruli” propicia a Hermeto Pascoal tranquilizar-se quanto a sua audição, compartilhando socialmente a sua escuta acurada por meio da voz falada-cantada gravada em disco, assim tornando “universal” o que era individual;
- b) Espiritualidade e percepção do mundo natural e sobrenatural, sinestesia (“fotografia sonora” – a escuta como uma forma de “tecnologia” e vice-versa), a voz identificada com o domínio do religioso;
- c) Timbre vocal-instrumental aproximando os universos sacro e profano – voz do locutor esportivo acompanhada pelo harmônio (instrumento cuja sonoridade remete aos órgãos de igreja). O futebol como religião popular sem hierarquias rígidas;
- d) Frequências microtonais da voz (associadas ao “mundo espiritual–natural”) sobrepostas às notas do sistema temperado e dos instrumentos convencionais (relacionadas ao “mundo da Terra”);
- e) Âmbito melódico reduzido (trítono, Dó – Fá#), a voz passa pelas notas em graus conjuntos,

“driblando-as” para percorrer os sons *entre* as notas (por exemplo, no glissando descendente do “gol”);

f) Ausência de “gravidade” e de centros tonais ou modais fixos, instabilidade, melodia entoativa, a voz falada como o instrumento natural mais rico;

g) Cromatismo melódico-harmônico, atonalidade, centros flutuantes;

h) Harmonia não funcional, acordes utilizados como cor ou timbre;

i) Mudanças bruscas de compasso (2, 3 e 4 pulsos) e de andamento, alternância de divisões rítmicas simples e compostas, microvariações rítmicas;

j) Tendência de crescendo dinâmico-textural, aceleração rítmica progressiva até o clímax no terceiro terço da forma musical (“tiruliruli...”), euforia seguida de relaxamento (“goooooooooool”), prazer;

k) Música como um *jogo espiritual*, por meio da qual os seres humanos “mudam de posição na partida” através da percepção. Hermeto Pascoal desnaturaliza a fala e “dribla” a razão para adentrar no “som acima da cabeça”: o mundo da aura;

l) O familiar é tornado exótico e o cotidiano, sublime. Celebração, festa, êxtase e fatura simbólica, igualdade social – todas as pessoas cantam quando falam. Gol musical, espiritual e socioeconômico.

REFERÊNCIAS:

BARON-COHEN, Simon; HARRISON, John E. (orgs.). **Synesthesia: classic and contemporary readings**. Massachusetts: Blackwell Publishers, 1997.

BASTOS, Rafael José de Menezes. **O índio na música brasileira: recordando quinhentos anos de esquecimento. Músicas africanas e indígenas no Brasil**. Ed. Rosângela Pereira de Tugny. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

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.pdf>. Acesso em 23/04/2011.

COGAN, Robert. **Sonic Design**. New Jersey: Prentice-Hall, 1976.

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.

_____. **The experimental music of Hermeto Pascoal and Group: a musical system in the making**. Inglaterra: British Forum for Ethnomusicology 9 (1), 2000, p. 119-142. Disponível em: <<http://www.open.ac.uk/Arts/music/mclayton/bje9-1finalpdf.PDF>>. Acesso em 26/11/2010.

_____. **A estética sociomusical inclusiva do Calendário do Som de Hermeto Pascoal: emboladas, polifonias e fusões paradoxais**. Dossiê Messianismo e milenarismo. São Paulo: Revista USP, no. 82, 2010a, p. 164-188. Disponível em: <http://www.revistasusp.sibi.usp.br/scielo.php?pid=S010399892009000300013&script=sci_arttext>. Acesso em 03/12/2010.

_____. **O cantor Hermeto Pascoal: os instrumentos da voz**. Belo Horizonte: PER MUSI – Revista Acadêmica de Música. 2010b, p. 44-62. Disponível em: <http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/22/num22_cap_03.pdf.pdf>. Acesso em 26/11/2010.

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.

DEUTSCH, Diana. **The Enigma of Absolute Pitch**. Acoustics Today. USA. Vol 2, issue 4, 2006. Disponível em: <http://deutsch.ucsd.edu/pdf/.Acoustics_Today_2006.pdf>. Acesso em 22/04/2011.

GRUNEWALD, Rodrigo de Azeredo (org.). **Toré: Regime encantado do índio do Nordeste**. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, 2005.

HAMILTON, Roy H. ; PASCUAL-LEONE, Alvaro ; SCHLAUG, Gottfried. **Absolute pitch in blind musicians**. NeuroReport. USA. Boston, Vol. 15, No. 5, 2004. Disponível em: <http://www.musicianbrain.com/papers/Hamilton_APinBlinds.pdf>. Acesso em 22/04/2011.

HENRIQUE, Luís. **Acústica Musical**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2002.

PASCOAL, Hermeto. **Calendário do Som**. São Paulo: Editora SENAC, 2000.

_____. **Contracapa do LP Lagoa da Canoa** – Município de Arapiraca. Gravadora Som da Gente, 1984.

PERSICHETTI, Vincent. **Armonia del Siglo XX**. Madrid: Real Musical, 1961.

REILY, Lucia. **Músicos Cegos ou Cegos Músicos**: Representações de Compensação Sensorial na História da Arte. Cadernos Cedes, Campinas, vol. 28, no. 75, 2008.

SACKS, Oliver. **Alucinações musicais**: Relatos sobre a música e o cérebro. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SAGER, Rebecca. **Creating a Musical Space for Experiencing the Other-Self Within**, in: REILY, Suzel Ana (ed.). *The Musical Human: Rethinking Blacking's Ethnomusicology in the Twenty-First Century*. Surrey (UK): Ashgate, 2006.

SANTOS NETO, Jovino. E-mail ao autor em 6 de outubro de 2009.

SEEGER, Charles. **Toward a Universal Music Sound-Writing for Musicology**. *Journal of the International Folk Music Council*, 9, 1957.

_____. **Prescriptive and Descriptive Music-Writing**. *The Musical Quarterly*, 44, No. 2, 1958.

_____. **The Model b Melograph**. A Progress Report. *Journal of the International Folk Music Council*, 14, 1962.

TRAVASSOS, Elizabeth. Comunicação pessoal em 29 de abril de 1999.

Entrevistas:

PASCOAL, Hermeto. Com Mario Adnet. “Enfim, um homem comum”. *Jornal O Globo*, Segundo caderno, p. 1, 15 out., 1998.

_____. Com Mário Gonçalves e Carlos Eduardo. “Vivendo Música.” *Revista Backstage*, 1998, v. 39, p. 48.

_____. Com o autor. 10/11/1997; 06/03/1999.

_____. Com Alê Primo. “Alê Primo – Hermeto Pascoal – Tá na área”. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=pHf0KenpG8E>>. Acesso em 27/11/2010.

_____. “A música livre de Hermeto Pascoal”. Entrevista com Renata Garcia. *br@asil.net*, p.28.

Endereços eletrônicos:

(Som da Aura) Feira de Asakusa. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=RIXHW_ML3tU>. Acesso em 27/11/2010.

Hermeto e o som da aura das ceguinhas cantoras da Paraíba. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=nLRH4m955hk>>. Acesso em 26/11/2010.

Hermeto Pascoal's Aura Sound of Yves Montand. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=SrgveUpwCnM>>. Acesso em 21/04/2011.

Hermeto Pascoal no Zôo. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=Y10Ewgcqky8>>. Acesso em 04/05/2011.

Instituto Socioambiental. Disponível em: <<http://www.socioambiental.org/>>. Acesso em 20/04/2011.

Site de Hermeto Pascoal. Disponível em: <<http://www.hermetopascoal.com.br/musicas.asp>>. Acesso em 21/04/2011.

Tiruliruli. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=EBfM1emRjQY>>. Acesso em 26/11/2010.

Um experimento com a escuta de Hermeto Pascoal. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=P7uB565y3mI>>. Acesso em 22/04/2011.

Discografia:

Quarteto Novo. EMI. 1967.

Natural Feelings. Airtó e Flora Purim. EUA. Buddah Records. 1970.

Seeds on the Ground. Airtó 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, licenciado em Música e mestre em Musicologia pela Unirio. Integrou a banda multimídia Tao e Qual, participou como compositor em bienais e panoramas de música contemporânea e ganhou prêmios de melhor trilha sonora original em festivais nacionais de teatro. É professor de música no curso de Interpretação Teatral da Escola Técnica Estadual de Teatro Martins Penna e na pós-graduação em Arteterapia da Clínica Pomar. Defendeu dissertação de mestrado sobre a obra de Hermeto Pascoal, a respeito da qual vem publicando artigos no Brasil e no exterior. Atualmente conclui tese de doutorado na Unirio.