eISSN 2317-6377

|:PER MUSI:|

Da habilidade aural à música da aura: a escuta intuitiva como prática composicional na música da aura de Hermeto Pascoal

From Aural Skill to Aura Music: Intuitive Listening as a Compositional Practice in Hermeto Pascoal's Aura Music

Vilson Zattera [1] *0000-0002-5098-6942*
vilson.zattera@gmail.com

José Fornari [1] *0000-0003-1049-7105*
fornari@unicamp.br

[1] Universidade Estadual de Campinas, NICS, Campinas, São Paulo, Brasil

ARTIGO CIENTÍFICO
Editor de Seção: Fausto Borém e Fabiano Araújo Costa
Editor de Layout: **Fausto Borém e Fabiano Araújo Costa**
License: "CC by 4.0"

Data de Submissão: 10 jan 2026
Data de Aprovação Final: 15 nov 2026
Data de Publicação: 22 nov 2026
DOI: http://doi.org/10.35699/2317-6377.2026.62999.

RESUMO: Este artigo investiga a prática da *música da aura* na obra de Hermeto Pascoal, argumentando que a sistematização desse conceito é inseparável de sua escuta aural especializada. A partir da análise de dois estudos de caso — a transcriação da prosódia da fala de Yves Montand e das Três Irmãs Cegas —, o estudo demonstra como o mapeamento da inflexão vocal e do contorno prosódico é transformado em estrutura melódica e arranjo. Propõe-se que a *música da aura* constitui a materialização de um método composicional intuitivo que integra o contorno da fala, a re-harmonização instrumental e a preservação da identidade sonora da fonte. Por fim, analisa-se a articulação entre a habilidade aural e a formulação da *música da aura* como uma chave interpretativa para a compreensão do processo criativo do compositor.
PALAVRAS-CHAVE: Hermeto Pascoal; música da aura; percepção aural; escuta intuitiva; fala e música.

ABSTRACT: This article investigates the practice of 'aura music' in the work of Hermeto Pascoal, arguing that the conceptualization of this notion is inseparable from his specialized aural perception. Through the analysis of two case studies — the transcription of speech prosody into melody in recordings featuring Yves Montand and the 'Three Blind Sisters' —, it demonstrates how vocal inflection and prosodic contours are transformed into melodic and harmonic structures. The study proposes that 'aura music' represents the artistic materialization of an intuitive compositional method combining prosodic extraction, instrumental re-harmonization, and the preservation of the speaker's sonic identity. Finally, it explores the relationship between aural skill and 'aura music' as an interpretive framework for understanding the composer's creative process.
KEYWORDS: Hermeto Pascoal; aura music; aural perception; intuitive listening; speech and music.

1. Introdução

Hermeto Pascoal (nascido em 22 de junho de 1936, em Lagoa da Canoa, Alagoas) construiu uma trajetória singular no cenário musical brasileiro e internacional como compositor, arranjador e multi-instrumentista. Sua produção caracteriza-se pela dissolução de fronteiras rígidas entre música popular, tradição de concerto e experimentação eletroacústica e performativa, inserindo-se na celebração de seu legado de quase nove décadas de vida, encerrado em 13 de setembro de 2025. Notabilizado pelo uso de fontes sonoras não convencionais — que variam de utensílios domésticos e objetos do cotidiano a emissões vocais não cantadas, ruídos animais e paisagens sonoras —, o artista desenvolveu uma linguagem fundada na escuta atenta do ambiente. Dentre suas estratégias criativas mais representativas destaca-se a *música da aura*, prática composicional por ele concebida e batizada, que consiste na extração, transcrição e elaboração musical do contorno prosódico da fala humana, convertendo a inflexão vocal em estrutura melódica e harmônica.

A recepção da obra de Hermeto pela crítica e pela historiografia musicológica é marcada por análises que enfatizam a complexidade de seus procedimentos e a natureza não letrada de sua musicalidade. Conforme observam Borém e Araújo (2010), a formação intuitiva do compositor e seu distanciamento das estruturas tradicionais de ensino formal geraram ambiguidades na classificação de sua produção, frequentemente associada tanto ao tonalismo e modalismo quanto ao atonalismo e à música concreta. Na literatura especializada, autores como Costa-Lima Neto (1999, 2010) e Arrais (2006) destacam que o sistema musical de Hermeto se articula pela integração sistemática do ruído e da oralidade como matérias-primas composicionais. É nesse contexto de densidade e reinvenção contínua que Caetano Veloso cunhou a expressão "hermetismos pascoais" na canção Podres Poderes (1984), aludindo poeticamente à natureza hermética, intuitiva e renovadora das criações de Pascoal.

Apesar do amplo reconhecimento de sua habilidade perceptiva — exercida por meio de um ouvido absoluto de extrema precisão —, a *música da aura* ainda é por vezes tratada na literatura como um gesto poético ou uma mera demonstração de virtuosismo aural. A problemática central desta pesquisa reside em investigar os mecanismos concretos através dos quais essa percepção auditiva especializada se operacionaliza como método composicional. Defende-se a hipótese de que a *música da aura* não constitui um conceito filosófico abstrato desvinculado da técnica, mas sim a materialização artística de uma prática perceptiva e intuitiva sistemática, capaz de mapear variações de frequência e ritmo da fala e reconfigurá-las no âmbito do arranjo musical e da performance.

Para fundamentar e testar essa hipótese, o presente trabalho adota uma abordagem metodológica qualitativa baseada na análise de dois estudos de caso extraídos de registros audiovisuais. Analisa-se, em primeiro lugar, a transcriação da fala em francês do ator Yves Montand, que exemplifica a dimensão translinguística e microtonal da escuta de Hermeto ao atuar sobre o contorno prosódico de um idioma distante de seu domínio semântico. Em segundo lugar, examina-se com especial detalhe o mapeamento vocal das "Três Irmãs Cegas" (Maria, Regina e Francisca Barbosa), no qual a captação da melodia da fala se articula com a memória sonora afetiva, o regionalismo e a identidade sociocultural das interlocutoras.

2. Fundamentação Teórica: Conceituação e Mecanismos da Música da Aura

A *música da aura* é um dos conceitos centrais na obra de Hermeto Pascoal. Em entrevistas e textos críticos, essa noção costuma ser descrita como a transformação da fala cotidiana em som musical — tratando a voz

humana como um elemento sonoro da própria natureza. No entanto, mais do que uma ideia poética, a *música da aura* constitui um método prático de composição e performance, apoiado em procedimentos perceptivos e técnicos bem definidos. Esta seção estabelece a fundamentação teórica dessa prática, detalhando a percepção aural da voz, a questão da microtonalidade e os vetores que estruturam o processo criativo do artista.

2.1 A Voz Humana, a Microtonalidade e a Dicotomia entre o Natural e o Convencional

No cerne da formulação de Hermeto Pascoal está a premissa de que "o cantar das pessoas é o que chamamos de fala" (Pascoal 1997, citado por Costa-Lima Neto 2010b). Esta concepção não se reduz a uma analogia figurativa, mas expressa a percepção da fala humana como uma estrutura melódica e rítmica não convencional. Costa-Lima Neto (2010b, 2020) observa que a voz é tratada por Pascoal como o instrumento mais rico do sistema musical por sua condição estritamente natural, capaz de percorrer um contínuo de frequências imperfeitamente enquadráveis no sistema temperado ocidental. Ao analisar a prosódia vocal, Pascoal estabelece uma oposição estruturante entre o elemento natural e o convencional (Costa-Lima Neto, 2000, 2020). A dimensão do natural manifesta-se no atonalismo e na microtonalidade da fala cotidiana, caracterizada por oscilações contínuas da frequência fundamental (F_0), inflexões acentuadas e variações microtonais — o que o compositor denomina "contínuo intertonal", isto é, o campo de frequências situado nos intervalos entre os semitons da escala temperada, constituindo o estado mais autêntico da matéria sonora. Em contraposição, o elemento convencional apoia-se no tonalismo e no sistema temperado, cujas organizações escalares ($A_4 = 440Hz$), métrica regular e funções harmônicas são compreendidas como convenções culturais da tradição europeia, e não como leis acústicas absolutas. A *música da aura* realiza justamente a mediação entre essas duas instâncias: utiliza o "natural atonal" da fala humana como matéria-prima e o traduz para o código "convencional modal e tonal" dos instrumentos e do arranjo (Costa-Lima Neto, 2000).

2.2 A "Aura Sonora" e a Escuta Aural Especializada

A noção de "aura sonora", sistematizada na literatura por colaboradores do compositor como Itiberê Zwarg (Zwarg 2009, citado por Borém e Araújo 2010), refere-se à "vibração perceptiva" essencial que cada evento sonoro emite. No caso da voz humana, essa aura expressa o contorno tímbrico, a prosódia e a carga emotiva e identitária do falante. É possível traçar um paralelo conceitual com a noção de aura em Walter Benjamin (1994), transposta do campo das artes visuais para a dimensão acústica: a aura sonora representa a singularidade irrepetível do gesto vocal humano e a memória afetiva inscrita na fala. A captação dessa aura depende diretamente da proficiência aural de Hermeto Pascoal, cujo ouvido absoluto funcionalizado atuava como uma ferramenta analítica em tempo real (Costa-Lima Neto 2010b, 2020). Essa habilidade de discriminação auditiva permitiu ao compositor desconstruir o conteúdo semântico da frase falada (o significado linguístico) e isolar seu plano de expressão acústico (alturas, durações, ataques e dinâmicas, que constituem sua prosódia).

2.3 As Três Etapas do Procedimento Composicional

A operacionalização da *música da aura* como método de composição e arranjo estrutura-se a partir de três etapas interdependentes: 1) Extração do Contorno Prosódico: Por meio da escuta aural atenta da gravação da fala, Pascoal mapeia as variações de Frequência Fundamental (F_0) e a estrutura assimétrica da locução

verbal, convertendo inflexões da prosa em linhas melódicas e células rítmicas. 2) Mimese Instrumental, Aproximação Microtonal e Re-harmonização: 2.1) Dobramento e Heterofonia: A melodia extraída é executada em um instrumento de teclas (como teclado musical eletrônico) simultaneamente à reprodução do áudio da fala. Como o instrumento temperado possui alturas fixas por semitons e a fala opera em microtons e variações contínuas de frequência, a sobreposição não resulta em um uníssono perfeito, mas em uma textura heterofônica de "quase-uníssono" (Borém e Araújo, 2010). Essa busca de timbragem e acoplamento tímbrico entre a voz e o instrumento reforça o contorno prosódico original. 2.2) Re-harmonização: Sobre o contorno prosódico mimetizado, Pascoal elabora uma estrutura harmônica de suporte. As escolhas acompanham o léxico do autor, recorrendo a acordes não funcionais, estruturas poliacordais, encadeamentos por quartas e quintas paralelas e *clusters*, conferindo coerência formal à assimetria da fala. 3) Preservação do Traço Identitário e Afetivo: A voz gravada não é tratada como mero ruído abstrato, mas preserva a identidade de quem fala — seus maneirismos, sotaques, inflexões regionais e carga emocional. A música resultante funciona como um retrato sonoro e uma ampliação do gesto vocal da fonte sonora.

2.4 Composição-Improvisação Dialética e a Prática de Performance

A realização da *música da aur*a insere-se no contexto do que a literatura denomina "composição-improvisação dialética" (Prandini 1996). A escuta imediata da fala fornece o estímulo melódico espontâneo (a dimensão improvisacional e responsiva), que é instantaneamente organizado no teclado por Hermeto mediante o domínio da sintaxe harmônica e instrumental (a dimensão composicional). Conforme observa Prandini (1996), o adensamento de notas, as assimetrias rítmicas e as sobreposições polimodais que caracterizam a improvisação pascoaliana encontram na fala cotidiana uma fonte de estruturação formal. Dessa forma, a *música da aura* não constitui um ato isolado de transcrição passiva, mas um processo ativo de reconfiguração estética que eleva o discurso prosódico cotidiano ao estatuto de obra musical.

3. A Materialização da Escuta Aural: Estudos de Caso

Para demonstrar empiricamente a hipótese de que a *música da aura* se constitui como uma prática composicional sustentada por uma escuta aural especializada — e não como mera divagação poética —, esta seção analisa dois estudos de caso representativos. Ambos os exemplos integram o registro audiovisual que documenta o processo de criação de Hermeto Pascoal (Bigfootpegrande 2009; Billon 1997; Berliner 2004), permitindo examinar em detalhe as estratégias de percepção, transdução e performance instrumental da “aura” da fala humana.

3.1 A Fala em Francês de Yves Montand: Transcriação Prosódica e Dimensão Translinguística

O primeiro estudo de caso analisa a transdução aural de um trecho da fala em francês do ator e cantor Ivo Livi, conhecido mundialmente como Yves Montand (1921–1991). No registro de estúdio gravado por Yves Billon (1997) e difundido posteriormente em formato audiovisual (Bigfootpegrande 2009), Pascoal analisa um pequeno segmento de uma entrevista de Montand e demonstra de forma explícita o mecanismo espontâneo de sua escuta ao elaborar a melodia equivalente no teclado eletrônico. A análise deste caso revela uma dimensão fundamental da percepção aural do compositor: a capacidade de operar de forma translinguística, traduzindo prosódia em música. Como Pascoal não dominava o idioma francês, sua escuta atuou de maneira desvinculada do conteúdo semântico da frase falada (o significado linguístico). Em vez de

essa condição representar uma limitação, ela favorece a atenção aos aspectos estritamente musicais da fala, evidenciando que o processo de transdução aural se apoia no plano de expressão acústico (não semântico) da fala — isto é, nos contornos de Frequência Fundamental (F_0), nas variações microtonais, na métrica das sílabas, na dinâmica e nos ataques consonantais (Costa-Lima Neto 2010b, 2020). Desse modo, o compositor ouve a prosódia francesa como uma estrutura melódica composta por frequências e ritmos em estado bruto, confirmando a premissa de Hermeto de que "o cantar das pessoas é o que chamamos de fala" (Pascoal 1997, citado por Costa-Lima Neto 2010b). Enquanto o áudio de Yves Montand é reproduzido no estúdio, Pascoal realiza instantaneamente o mapeamento da locução para o teclado eletrônico. Em um momento revelador do registro, o compositor volta-se para o técnico de som e comenta que "a voz faz duas notas simultâneas nesse trecho" (Bigfootpegrande 2009), o que se explica pelo contínuo de frequência da voz humana, que naquele trecho situa-se entre duas alturas contíguas da escala temperada. Essa observação de Pascoal também pode se referir à sua percepção de uma complexidade tímbrica na emissão vocal do ator, caracterizada por aspereza ou pela presença de parciais harmônicos sobressalentes no contorno de F_0, que ele traduz no teclado como um intervalo (bicorde) ou um ponto de tensão harmônica.

A estratégia de dedilhado de Hermeto ao piano remete ao gesto dos dedos sobre as teclas ao articular os ataques rítmicos que acompanham a prosódia do ator. A aplicação das etapas composicionais no caso Montand sintetiza-se na articulação entre a extração prosódica, a mimese instrumental e a preservação identitária. Inicialmente, o mapeamento em tempo real das inflexões da fala converte a acentuação do francês em uma célula melódica de ritmo assimétrico e perfil atonal. Em seguida, mediante a execução simultânea no teclado em diálogo com o fonograma, o instrumento temperado busca o "quase-uníssono" (heterofonia) com a voz, enquanto a mão esquerda introduz suportes harmônicos com *clusters*, conferindo direção musical ao contorno vocal. Por fim, esse processo assegura a manutenção da vivacidade, do tempo e da dramaturgia do gesto vocal de Montand, convertendo o trecho da entrevista em um retrato sonoro performativo.

3.2 As Três Irmãs Cegas: Memória Sonora Afetiva e Identidade Regional

O segundo e principal estudo de caso deste trabalho foca no mapeamento vocal das três irmãs cegas de Campina Grande (Paraíba): Maria das Neves Barbosa (conhecida como Lia ou Maroca, nascida em 1944), Regina Barbosa (Poroca, nascida em 1943) e Francisca da Conceição Barbosa (Indaiar, nascida em 1950). O registro audiovisual insere-se no contexto do documentário A Pessoa é Para o que Nasce (2004), dirigido por Roberto Berliner, cuja trilha sonora e concepção de *música da aura* foram elaboradas por Hermeto Pascoal. Diferentemente do exemplo de Yves Montand, no qual a escuta operava de forma translinguística, a interação com as Três Irmãs Cegas ocorre dentro do mesmo código linguístico e do mesmo universo sociocultural do compositor: a prosódia popular nordestina, marcada por inflexões regionais, sotaque e cadência característica que Hermeto conhecia bem. A *música da aura* resultante desse evento transcende a simples transcrição formal para se aprofundar na memória sonora afetiva e na valorização da identidade cultural das interlocutoras e do artista.

A análise prosódico-musical de trechos selecionados evidencia como a escuta aural de Pascoal capta a dimensão existencial e a intenção do discurso. Na identificação inicial de Maria — "O meu nome é Maria das Neves Barbosa, eu nasci no dia 12 de outubro de 1944" —, o compositor capta a cadência descendente da locução. No arranjo, essa frase é dobrada pelo teclado e harmonizada, transformando uma apresentação factual em uma assinatura melódica que sintetiza a "aura" da falante. A análise ganha densidade na

passagem em que a irmã afirma com firmeza: "Esta aqui é a nossa casa, mas quem manda sou eu". Nesse trecho, a transcrição para o teclado capta a oscilação de frequências fundamentais, a acentuação rítmica e a autoridade da entoação, sublinhando o gesto prosódico e demonstrando que a *música da aura* mapeia a atitude e a intenção do discurso.

A fala das irmãs apresenta variações microtonais contínuas e glissandi típicos da prosódia popular nordestina. Ao dobrar a voz com o som do teclado — instrumento ajustado ao sistema temperado de doze semitons iguais (razão de $2^{1/12}$) —, Pascoal não força a fala a se enquadrar rigidamente nesse sistema. A sobreposição da voz natural com as alturas fixas do teclado gera uma textura heterofônica de "quase-uníssono", na qual o atrito microtonal reafirma a singularidade dos contornos prosódicos contínuos da voz humana. Além disso, a composição incorpora no arranjo os apelidos cotidianos das irmãs (Lia, Maroca, Poroca, Indaiar), as explicações populares sobre suas origens (como a derivação do nome Indaiar a partir de uma marca de água mineral) e interjeições emotivas ("eita, eita, oh meu Deus"), elevando a voz de três mulheres nordestinas ao estatuto de obra musical sem secundarizar sua relevância cultural.

A articulação das etapas composicionais no caso das irmãs cegas consolida a prática aural analítica de Pascoal. A primeira etapa, referente à extração prosódica, realiza o mapeamento sistemático da acentuação e do contorno melódico da prosa regional. A segunda etapa, correspondente ao dobramento e à re-harmonização instrumental, utiliza blocos harmônicos e encadeamentos modais ou atonais ao teclado para sustentar o contorno da fala, criando uma textura de acompanhamento que realça os picos de intensidade e frequência fundamental da entoação. Por fim, a terceira etapa, centrada na preservação identitária, assegura que a obra funcione como um retrato sonoro e uma ampliação do gesto vocal e social das irmãs, inserindo sua memória afetiva no horizonte da Música Universal.

Para sintetizar e confrontar a operacionalização empírica do procedimento nos dois contextos analisados, a Tabela 1 apresenta uma comparação estruturada entre a transdução da fala de Yves Montand e a das Três Irmãs Cegas, destacando as convergências técnicas e as especificidades socioculturais de cada abordagem.

Tabela 1. Síntese comparativa dos estudos de caso (Yves Montand vs. As Três Irmãs Cegas).

Parâmetro Analítico	Estudo de Caso 1: Yves Montand	Estudo de Caso 2: As Três Irmãs Cegas
Fonte do Áudio	Entrevista em francês em estúdio (Billon, 1997).	Registro documental em campo (Berliner, 2004).
Dimensão Linguística	Translinguística (fala sem compreensão semântica).	Idiomática e regional (compartilhamento de código e sotaque).
Mecanismo Aural	Foco estrito no contorno acústico (F_0, timbres, dinâmicas).	Foco no contorno acústico integrado à memória afetiva e à intenção.
Textura Instrumental	Dobramento ao teclado com re-harmonização não funcional.	Heterofonia de "quase-uníssono" e acompanhamento modal/atonal.
Resultado Estético	Demonstração do caráter universal e atonal da prosódia.	Retrato sonoro performativo e valorização da identidade cultural.

Conforme demonstrado pelos dados da Tabela 1, a análise comparativa dos dois estudos de caso sugere que a *música da aura* opera por meio de um núcleo constante de procedimentos perceptivos e composicionais, adaptável a diferentes contextos linguísticos e culturais. Enquanto o caso de Yves Montand demonstra a capacidade de Pascoal de abstrair o sentido verbal para focar exclusivamente no contínuo acústico da fala, o caso das Três Irmãs Cegas revela o alcance ético e integrador do método, no qual a precisão do dobramento instrumental se alia ao resgate da memória sonora e da subjetividade afetiva das falantes. Dessa forma, a materialização empírica da escuta aural aponta que a *música da aura* constitui um sistema composicional formal e adaptável, capaz de articular a pesquisa timbrística microtonal à expressão identitária da fala.

4. Discussão

A análise dos estudos de caso e do arcabouço analítico da *música da aura* em Hermeto Pascoal permite aprofundar o debate sobre os fundamentos perceptivos, composicionais e éticos desse procedimento. A operacionalização empírica do método articula-se diretamente com a literatura musicológica e etnomusicológica em quatro eixos analíticos interconectados: 1) a fusão dialética entre o "natural atonal" da fala e o "convencional tonal/modal" do arranjo; 2) a dinâmica da composição-improvisação em tempo real; 3) a inserção da *música da aura* no panorama histórico e internacional da *speech-melody*; e 4) as implicações éticas e etnomusicológicas decorrentes do uso de vozes e identidades orais como matéria-prima artística.

A prática da *música da aura* evidencia a resolução de uma aparente contradição no sistema composicional de Pascoal: a convivência harmoniosa entre o universo atonal e microtonal da fala cotidiana e as estruturas harmônicas da tradição instrumental. Conforme estabelecido na fundamentação teórica, o compositor concebe a fala humana como uma manifestação musical estritamente "natural", caracterizada por contornos de Frequência Fundamental (F_0) contínuos, inflexões acentuadas e variações microtonais (Costa-Lima Neto 2000, 2020). Os casos estudados, de Yves Montand e das Três Irmãs Cegas, demonstram que as três etapas do procedimento acima mencionado atuam de forma integrada e indissociável. A extração prosódica realiza o mapeamento dos contornos de F_0, do ritmo assimétrico da fala e de suas variações microtonais. A mimese instrumental e a re-harmonização organizam esse contorno no teclado por meio de estruturas musicais próprias do léxico do autor — recorrendo a acordes não funcionais, poliacordes, encadeamentos por quartas e quintas paralelas e *clusters*, que conferem direção musical ao contínuo prosódico vocal (Borém e Araújo 2010). Por fim, a preservação identitária assegura que o arranjo atue como caixa de ressonância da memória afetiva e da intenção do falante. Desse modo, Pascoal não neutraliza o "natural atonal" da fala ao transpô-lo para o seu meio musical; ao contrário, ele tensiona o código "convencional modal e tonal" dos instrumentos para que este se adapte à plasticidade prosódica da voz humana (Costa-Lima Neto, 2000).

Esse processo reconfigura a ontologia do ato criativo espontâneo em Pascoal, diferenciando-se de abordagens composicionais formais, fundamentadas exclusivamente no planejamento notacional diferido. A *música da aura* realiza-se na imediatez da performance e do arranjo em tempo real, inserindo-se no contexto do que a literatura define como "composição-improvisação dialética" (Prandini 1996; Borém e Araújo 2010). A escuta aural imediata fornece o estímulo melódico e rítmico espontâneo (a dimensão improvisacional e responsiva), o qual é instantaneamente estruturado no teclado mediante o domínio pragmático da sintaxe harmônica e instrumental (a dimensão composicional). O adensamento de notas, as assimetrias rítmicas e as sobreposições polimodais características da improvisação de Hermeto encontram na fala cotidiana uma possibilidade de estruturação formal (Prandini 1996). Essa fluidez exige do compositor

uma memória auditiva singular e uma gramática instrumental altamente elástica, capaz de responder instantaneamente às oscilações da voz humana, quer em contextos translinguísticos em que o significado semântico é tornado opaco — como no caso de Yves Montand —, quer em diálogos impregnados de compartilhamento cultural e memórias regionais — como no caso das Três Irmãs Cegas.

Para situar a contribuição de Hermeto Pascoal na historiografia da música dos séculos XX e XXI, torna-se indispensável estabelecer um diálogo comparativo com a tradição internacional da *speech-melody*. A investigação das qualidades melódicas da fala encontra antecedentes históricos nas "anotações de fala" (*nápěvky mluvy*) de Leoš Janáček (1854–1928), bem como na produção de compositores contemporâneos como Steve Reich, Scott Johnson e Paul Brody. A comparação com Steve Reich (n. 1936) revela aproximações poéticas e divergências metodológicas marcantes. Em termos de convergência, ambos compartilham o fascínio pela sonoridade da voz humana e a premissa de que as inflexões da fala fornecem o contorno melódico e rítmico para a escrita instrumental. Tanto em *Different Trains* (Reich, 1988) quanto na *música da aura* com as Três Irmãs Cegas, a melodia da fala é mobilizada para resgatar memórias afetivas, identidades e narrativas socioculturais.

No entanto, as abordagens de Reich e Pascoal distanciam-se profundamente no plano tecnológico e performativo. Reich apoia-se na mediação eletroacústica (tape loops, samplers, phasing) e na transcrição notacional prescritiva para conjuntos instrumentais de câmara, como o quarteto de cordas. Em obras como *Three Tales* (2002), Reich chega a alterar eletronicamente a afinação (pitch) e a duração (*time-stretching*) do áudio gravado para ajustá-los à estrutura formal previamente planejada, subordinando o documento vocal à arquitetura musical (Wlodarski 2010; Cumming 1997). Em contrapartida, Pascoal opera por meio de sua escuta aural direta e orgânica, prescindindo de softwares de edição ou de partituras prescritivas diferidas. Na *música da aura*, a voz gravada é preservada em sua integridade temporal e microtonal original; é a performance instrumental ao teclado que se molda de forma flexível às variações contínuas da fala. Enquanto Reich fixa a melodia vocal na escrita, Pascoal a vivencia como um fluxo dialógico na composição-improvisação (Prandini 1996; Costa-Lima Neto 2010b).

Por fim, a utilização de registros vocais humanos como matéria-prima composicional — sobretudo quando envolve sujeitos pertencentes a tradições orais espontâneas e regionais, como as Três Irmãs Cegas de Campina Grande — suscita reflexões críticas de ordem ética e etnomusicológica. A transmutação da oralidade em obra musical equilibra-se na fronteira entre a valorização da memória viva e o risco de reificação da voz alheia (Costa-Lima Neto 2008, 2010a). Se, por um lado, o arranjo de Pascoal confere visibilidade estético-musical e legitimidade à fala de mulheres nordestinas cegas, por outro, a inserção dessas vozes no circuito fonográfico e cinematográfico impõe o debate sobre agência, consentimento e retorno simbólico e material para as fontes orais. A *música da aura* atua, portanto, como uma etnografia sonora performativa: ao mesmo tempo em que registra e celebra a singularidade do gesto vocal, reconstrói a fala em um novo campo estético e simbólico. Esse alcance ético aponta para a importância de incorporar, em pesquisas e criações futuras fundamentadas na prosódia vocal, protocolos rigorosos de documentação, consentimento e autoria compartilhada com os sujeitos que verbalizam o discurso original.

5. Conclusões

Este trabalho teve como objetivo demonstrar que a *música da aura* de Hermeto Pascoal não se reduz a uma figura retórica ou a uma abstração poética, mas constitui uma prática composicional espontânea com

fundamentos perceptivos e técnicos concretos. A hipótese central do trabalho — de que essa formulação é inseparável de uma escuta aural especializada — encontra-se sustentada pela análise dos procedimentos de extração prosódica, dobramento instrumental e re-harmonização observados nos estudos de caso de Yves Montand e das Três Irmãs Cegas. Em vez de engessar a fala humana na rigidez melódica do sistema temperado, o compositor tensiona a linguagem instrumental para acolher o contínuo microtonal e a assimetria rítmica da voz, promovendo uma fusão dinâmica entre o caráter atonal e espontâneo da fala cotidiana e a organização formal do arranjo musical.

A operacionalização desse método apoia-se em uma dinâmica espontânea de composição-improvisação dialética, na qual a percepção aural imediata do artista atua como catalisadora da criação ao teclado. A comparação com outras vertentes da *speech-melody*, especialmente a obra de Steve Reich, permite situar a contribuição de Pascoal em uma perspectiva histórica singular. Enquanto abordagens de matriz minimalista recorrem frequentemente à mediação tecnológica prescritiva e à adequação estrutural da fala gravada à partitura, a prática de Hermeto preserva o fluxo prosódico original em sua integridade intuitiva, respondendo a ele de forma responsiva, elástica e performativa no âmbito da Música Universal.

Ao transpor a fala para o plano composicional, a *música da aura* atua também como um dispositivo de preservação da memória sonora e da identidade sociocultural das falantes e dos falantes gravados. A transposição das inflexões da prosa regional das Três Irmãs Cegas e da cadência do francês de Yves Montand revela uma dimensão de cartografia afetiva, na qual o gesto vocal é ampliado sem perder a sua singularidade. Contudo, essa prática evidencia a necessidade de incorporar responsabilidades éticas e metodológicas rigorosas, reforçando a importância de protocolos de consentimento informado, salvaguarda de direitos e documentação em investigações que tomem a voz alheia como matéria-prima mediante o devido consentimento das partes envolvidas.

A partir dos resultados alcançados, abrem-se caminhos promissores para o desdobramento desta agenda de pesquisa na musicologia e na etnomusicologia. Investigações futuras poderão realizar análises acústico-espectrais de Frequência Fundamental para mapear quantitativamente os padrões das distâncias entre os contornos vocais e sua re-harmonização ao teclado, bem como conduzir estudos de recepção voltados a avaliar a percepção da 'aura' original pelo público. Em suma, a *música da aura* reafirma que a escuta radical e atenta do cotidiano é, por si só, um método composicional capaz de transformar a fala em patrimônio estético e humano e que, nesse processo, a imbui de significados expressivos.

6. Referências

Arrais, Marcos Augusto Galvão. A música de Hermeto Pascoal: uma abordagem semiótica. 2006. Dissertação (Mestrado em Semiótica e Linguística Geral) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

Benjamin, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: Benjamin, Walter. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 165–196.

Berliner, Roberto (dir.). A pessoa é para o que nasce. Rio de Janeiro: TV Zero / Petrobrás, 2004. 1 videodisco (89 min.).

Bigfootpegrande. Hermeto Pascoal e o Som da Aura (feat. As Três Irmãs Cegas & Yves Montand - RIP

Campeão!!!). 2009. Vídeo do YouTube. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=tlfazvhbVBQ. Acesso em: 2 out. 2025.

Billon, Yves (dir.). L’Allumé Tropical: Hermeto Pascoal. Paris: Les Films du Village / La Cinquième, 1997. 1 videodisco (52 min.).

Borém, Fausto; Araújo, Fabiano. Hermeto Pascoal: experiência de vida e a formação de sua linguagem harmônica. Per Musi, Belo Horizonte, n. 22, p. 22–43, 2010.

Costa-Lima Neto, Luiz. A música experimental de Hermeto Pascoal e Grupo (1981-1993): concepção e linguagem. 1999. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade do Rio de Janeiro (UNIRIO), Rio de Janeiro, 1999.

Costa-Lima Neto, Luiz. The experimental music of Hermeto Paschoal e Grupo (1981-93): a musical system in the making. British Journal of Ethnomusicology, Cambridge, v. 9, n. 1, p. 119–142, 2000.

Costa-Lima Neto, Luiz. 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. Música & Cultura, n. 3, p. 1–33, 2008.

Costa-Lima Neto, Luiz. O Calendário do Som e a estética sociomusical inclusiva de Hermeto Pascoal: emboladas, polifonias e fusões paradoxais. Revista USP, n. 82, p. 82–97, 2010a.

Costa-Lima Neto, Luiz. O cantor Hermeto Pascoal: os instrumentos da voz. Per Musi, Belo Horizonte, n. 22, p. 44–62, 2010b.

Costa-Lima Neto, Luiz. The first “Sound of the Aura” of Hermeto Pascoal (1984): hearing the spoken voice as a sung melody. IASPM Journal, v. 10, n. 2, p. 20–38, 2020.

Cumming, Naomi. The Horrors of Identification: Reich’s Different Trains. Perspectives of New Music, v. 35, n. 1, p. 129–152, 1997.

Pascoal, Hermeto. Entrevista ao vivo com Luiz Carlos Saroldi. Programa Ao Vivo entre Amigos, Rádio MEC, Rio de Janeiro, jan. 1997.

Prandini, José Carlos. Um estudo da improvisação na música de Hermeto Pascoal: transcrição e análise de solos improvisados. 1996. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas, 1996.

Reich, Steve. Different Trains [para quarteto de cordas e fita magnética]. New York: Hendon Music / Boosey & Hawkes, 1988. 1 partitura.

Reich, Steve. Writings on Music: 1965-2000. Edited by Paul Hillier. New York: Oxford University Press, 2002.

Veloso, Caetano. Podres Poderes. In: VELOSO, Caetano. Uns. Rio de Janeiro: PolyGram / Philips, 1984. 1 disco de vinil, faixa 1.

Wlodarski, Amy Lynn. The Testimonial Aesthetics of Different Trains. Journal of the American Musicological Society, v. 63, n. 1, p. 99–141, 2010.

Zwarg, Itiberê. A música universal. Itiberê Orquestra Família, 2009a. Disponível em: http://www.itibereorquestrafamilia.com.br. Acesso em: 20 jan. 2009.