

O estilo eclético de Hermeto Pascoal nos arranjos do LP *Orós* (1977), de Raimundo Fagner: síntese de matrizes audiotáteis e vanguarda na MPB

The eclectic style of Hermeto Pascoal in the arrangements of Raimundo Fagner's LP *Orós* (1977): synthesis of audiotactile matrices and avant-garde in Brazilian Popular Music

Fausto Borém¹  <https://orcid.org/0000-0002-4769-106X>
faustoborem@gmail.com

Fabiano Araújo Costa²  <https://orcid.org/0000-0002-7386-3320>
fabiano.costa@ufes.br

¹ Universidade Federal do Minas Gerais, Departamento de Instrumentos e Voz, Belo Horizonte, MG, Brasil

² Universidade Federal do Espírito Santo, Departamento de Teoria da Arte e Música e Programa de Pós Graduação em Artes, Vitória, ES, Brasil

SCIENTIFIC ARTICLE

Section Editor: Fausto Borém e Fabiano Araújo Costa

Layout Editor: Fausto Borém e Fabiano Araújo Costa

License: "CC by 4.0"

Submitted date: 16 de mai, 2026

Final approval date: 08 de out, 2026

Publication date: 08 de out, 2026

DOI: <https://doi.org/10.35699/2317-6377.2026.66187>

RESUMO: O LP *Orós* (1977), de Raimundo Fagner com arranjos de Hermeto Pascoal, é analisado como síntese de matrizes musicais diversas — da música nordestina ao rock progressivo, do jazz fusion à música concreta, da livre improvisação à música de câmara. Aplicando a Teoria das Músicas Audiotáteis (TMA) à análise paramétrica das oito faixas, demonstra-se que o álbum representa uma instância de codificação neaurática (CNA) secundária na música brasileira, onde a manipulação do som em estúdio é central no processo composicional. A análise revela harmonias dissonantes (clusters e superposições), instrumentos não convencionais (sitar, guitarra portuguesa, piano preparado, tabla), diversos efeitos vocais (fala, declamação, gritos, choro, grunhidos, omissão de vogais, extensão de consoantes, e tipo de glissando e vibrato) e utilização de texturas vocais por meio de *dubbing*. A herança árabe de Fagner é identificada como matriz vocal de seu "lamento" e "dramaticidade" característicos.

PALAVRAS-CHAVE: Hermeto Pascoal e Raimundo Fagner; LP de vanguarda *Orós* (1977); Teoria das Músicas Audiotáteis; efeitos vocais na música popular brasileira.

ABSTRACT: The LP *Orós* (1977) by Raimundo Fagner, arranged by Hermeto Pascoal, is analyzed as a synthesis of diverse musical matrices — from Northeastern Brazilian music to progressive rock, from jazz fusion to *musique concrète*, from free improvisation to chamber music. Applying the Theory of Audiotactile Music (TAM) to parametric analysis of the eight tracks, we demonstrate that the album represents an instance of Secondary Neuroauratic Encoding (NAE) in Brazilian music, where sound manipulation in studio is central to the compositional process. The analysis reveals dissonant harmonies (clusters and superimposed harmonies) unconventional instruments (sitar, Portuguese guitar, prepared piano, tabla, and various vocal effects (speech, declamation, shouting, crying, grunting, vowel omission, consonant extension, and types of glissando and vibrato) and the use of vocal textures through dubbing. Fagner's Arab heritage is identified as the vocal matrix of his characteristic "lament" and "theatricality".

KEYWORDS: Hermeto Pascoal and Raimundo Fagner; cult LP *Orós* (1977); Theory of Audiotactile Music; vocal effects in Brazilian popular music.

1. O encontro de dois nordestinos

O difícil do progresso é a transição... Fagner foi buscar em Hermeto as luzes e forças necessárias para progredir. Passo interessante na atitude, na inquietação, mas perigoso nos resultados. Hermeto, como se sabe, [é uma] catapulta tão possante quanto destruidora... E a música de Fagner, ainda ligada ao feitio canção, quase se espatifa toda ... transborda. No mau sentido. (Bahiana 1977).

Esta avaliação da jornalista Ana Maria Bahiana, publicada no Jornal de Música e Som em 1977, captura a perplexidade da crítica diante do LP *Orós*, de Raimundo Fagner, com arranjos de Hermeto Pascoal. Para ela, a “catapulta” hermetiana ameaçava destruir o canto fagneriano, que ainda refletia o “feitio canção”. Anos depois, o jornalista Márcio Aquino (2011) recupera este ponto de vista e oferece uma releitura em sentido antitético:

Creio que algumas obras só são compreendidas integralmente com o distanciamento que o tempo sabiamente traz... o transbordamento a que se refere a jornalista, da música de Fagner, que ela ressalta ser no mau sentido do termo, eu colocaria justamente na condição contrária: é um transbordamento de criatividade, de ousadia e musicalidade... hoje, 34 anos depois de seu lançamento, pode ser mais compreendido do que na época (Aquino 2011).

A polaridade entre “catapulta destruidora” e “ousadia criativa” atravessa a história da recepção de *Orós*. Lançado em 1977, o disco representou o encontro entre dois nordestinos de origens profundas: Raimundo Fagner Cândido Lopes, nascido em 1949 na cidade de *Orós*, no interior do Ceará; e Hermeto Pascoal, nascido em 1936 em Lagoa da Canoa, Alagoas. Para Fagner, era seu quarto álbum, depois de *Manera Fru Fru*, *Manera* (1973), *Ave Noturna* (1975) e o homônimo *Raimundo Fagner* (1976). Para Hermeto, que vinha de experiências internacionais ao lado de Aíto Moreira e Flora Purim e lançava no mesmo ano o experimental *Slaves Mass* (Borém e Freire 2010), era a oportunidade de demonstrar que sua “música universal” — baseada na premissa de que “tudo é som” e que não existem barreiras entre os gêneros — podia dialogar com o grande público através da voz de um ídolo da MPB.

Este artigo propõe uma análise abrangente do álbum *Orós*, articulando quatro perspectivas complementares que foram desenvolvidas ao longo desta pesquisa: (1) a contextualização histórica e discográfica, que situa o disco na trajetória de Fagner e na rede de relações musicais do período; (2) a análise musicológica paramétrica das oito faixas, com foco em harmonia, forma, instrumentação e tratamento vocal; (3) a Teoria das Músicas Audiotáteis (TMA), que oferece ferramentas conceituais para compreender o papel da consciência fonográfica no processo criativo; e (4) a análise da recepção crítica e do legado da obra.

A pergunta central é: como Hermeto Pascoal integra matrizes musicais tão diversas — do baião ao rock progressivo, do jazz fusion à música de câmara, da poesia erudita à experimentação vocal — em um estilo coerente e pessoal, e como essa integração pode ser compreendida à luz da TMA?

2. O LP *Orós* (1977) na trajetória de Fagner e Hermeto

2.1. Os Álbuns precedentes de Raimundo Fagner

Para compreender a singularidade de *Orós*, é necessário situá-lo na trajetória discográfica de Fagner. A Tabela 1 apresenta os álbuns anteriores e seus respectivos arranjadores. Nela, observamos a trajetória de Fagner até 1977 caracteriza-se por uma progressiva abertura a diferentes arranjadores e sonoridades. No entanto, *Orós* representa uma considerável ruptura: enquanto os discos anteriores mantinham-se, em linhas gerais, no formato canção, com arranjos que privilegiavam a voz em primeiro plano, *Orós* submete a canção a um tratamento experimental que a expande para além de seus limites convencionais, o que pode explicar, em parte, a baixa recepção do disco em termos de vendas.

Tab. 1 – Álbuns precedentes de Raimundo Fagner e seus arranjadores

Ano	Título	Arranjador(es) principal(is)	Gravadora	Características gerais dos arranjos
1973	<i>Manera Fru Fru, Manera</i>	Ivan Lins (cordas em "Mucuripe") Luiz Claudio (arranjos de base)	Phillips	(1) Arranjos de base, com algumas faixas recebendo tratamento de sopros ou cordas. (2) privilégio à exposição da canção e criação de texturas de background.
1975	<i>Ave Noturna</i>	Chiquinho de Moraes Paulo Machado Chiquinho do Acordeon Neco Paulo Moura	Continental	(1) Maior variedade de arranjadores e instrumentistas. Sonoridade com influências de Motown, rhythm & blues, guitarras com distorção discreta. (2) forte presença de cordas.
1976	<i>Raimundo Fagner</i>	Robertinho de Recife (Base) Wagner Tiso (Cordas)	CBS	(1) Arranjos de base em rhythm & blues, com teclados (cravo, órgão) e guitarras com efeitos discretos. (2) Algumas faixas com sonoridade nordestina predominante (baião, acordeon, viola caipira).
1977	<i>Orós</i>	Hermeto Pascoal	CBS	(1) Experimental. (2) fusão de gêneros. (3) vanguarda instrumental. (4) estúdio como elemento composicional.

Referência: Elaboração dos coautores

2.2. A Rede de relações musicais

A aproximação entre Fagner e Hermeto insere-se em redes mais amplas de relações musicais que se estabeleciam no período. A Tabela 2 esboça essas redes, confrontando as trajetórias dos dois artistas e as cenas musicais em que estavam inseridos. Do lado de Fagner, destaca-se a presença de músicos do grupo Som Imaginário (Toninho Horta, Robertinho Silva, Luiz Alves, Wagner Tiso) em seus primeiros álbuns, trazendo influências do rock progressivo inglês. Em torno de Hermeto Pascoal, orbita a cena do *jazz fusion* norte-americano, a forte relação com o percussionista Airtó Moreira e a cantora Flora Purim, e os trabalhos de manipulação do som em estúdio nos EUA. Assim, *Orós* situa-se no cruzamento dessas duas redes, integrando as tradições nordestinas com influências do rock progressivo, jazz fusion, livre improvisação, e música concreta.

2.3. O prestígio na CBS e a liberdade criativa

Rodrigues (2017) documenta que, ao contrário dos discos anteriores, realizados em gravadoras diferentes, Fagner encontrou na CBS a estabilidade e o prestígio necessários para empreender projetos mais ousados. O artista gozava de "grande prestígio" na empresa, o que lhe garantiu "liberdade criativa rara para artistas

de seu escalão" (Rodrigues 2017, 263). Fagner descreve essa fase em depoimento: "Eu tava com a gravadora na mão, isso foi a fome com a vontade de comer. Eu tava no lugar certo, na hora certa, com a gravadora na mão e com o poder, então eu pude fazer isso" (Fagner *apud* Rodrigues 2017, 263).

Tab. 2 – Redes de relações de Raimundo Fagner e Hermeto Pascoal (1965-1977)

Cena Musical no Exterior	Raimundo Fagner		Ano	Hermeto Pascoal		
	Parcerias/ Cena Musical no Brasil	Álbuns (Fagner)		Álbuns (Hermeto)	Parcerias no Brasil	Parcerias/Cena Musical nos EUA
			1965	<i>Sambrasa Trio: Em Som Maior</i> (Hermeto Pascoal, Humberto Clayber, Airto Moreira)	Airto Moreira	jazz hard bop modal jazz livre improvisação
Álbum <i>Sgt. Peppers</i> (Beatles)			1966			
Rock Progressivo (Pink Floyd)			1967	<i>Quarteto Novo</i> (Hermeto Pascoal, Théo de Barros, Heraldo do Monte, Airto Moreira)	Faixa "Ponteio" (Edu Lobo, Marília Medalha) (Airto Moreira)	
Álbum <i>Yes</i> (Yes)			1969			<i>Bitches Brew</i> (Miles Davis) jazz fusion
	Grupo Som Imaginário (Luiz Alves, Robertinho Silva, Wagner Tiso, Chico Batera)		1970	<i>Hermeto</i> (Hermeto Pascoal, EUA) Com participação de Ron Carter, Airto Moreira e Flora Purim,		<i>Electric Byrd</i> (Donald Byrd) <i>It Could Only Happen with You</i> (Duke Pearson) <i>Natural Feelings</i> (Airto Moreira) (Airto Moreira em turnê com Miles Davis)
Álbum <i>Fragile</i> (Yes)			1971			<i>Return to Forever</i> (Chick Corea, Airto Moreira, Flora Purim) <i>Seeds on the Ground</i> (Airto Moreira) <i>Live-Evil</i> (Miles Davis)
Álbum <i>Close To The Edge</i> (Yes)	Faixa "Mucuripe" no álbum <i>Elis</i> (Elis Regina)		1972			
	Álbum <i>Amazonas</i> (Naná Vasconcelos) Álbum <i>Matança do Porco</i> (Som imaginário) Diversas parcerias (Nara Leão, Ivan Lins, Chico Batera, Naná Vasconcelos)	<i>Manera Fru Fru, Manera</i> (Fagner) Trilha do filme "Joana Francesa" (Chico Buarque)	1973	<i>A Música Livre de Hermeto Pascoal</i> (Hermeto Pascoal, Brasil)		
	Álbum <i>Milagre dos Peixes</i> (Milton Nascimento, Som Imaginário, Paulo Moura) Álbum <i>Academia de Danças</i> (Egberto Gismonti)		1974		<i>Antes e Depois</i> faixa "Serearei" (Alaíde Costa) faixa "Porco na Festa"	

	(Toninho Horta, Robertinho Silva)	<i>Ave Noturna</i> (Fagner) Faixas “Ponta do Lápis” e “Postal de Amor” (Fagner, Ney Matogrosso)	1975			
	<i>Alucinação</i> (Belchior) Diversos (Robertinho de Recife, Túlio Mourão, Wagner Tiso)	<i>Raimundo Fagner</i> (Fagner)	1976	“Viajando com o Som” (Hermeto Pascoal, Aleuda, Zé Eduardo Nazário, Mauro Senise, Nivaldo Ornelas etc.)	<i>Imyra, Tayra, Ipy</i> (Taiguara)	<i>Open Your Eyes, You Can Fly</i> (Flora Purim, Airto Moreira)
<i>Going for the One</i> (Yes)	<i>Jardins da Infância</i> (Robertinho de Recife)	<i>Orós</i> (Fagner)	1977	<i>Slaves Mass</i> (Hermeto Pascoal, EUA)	<i>Orós</i> (Fagner)	<i>Encounter</i> (Flora Purim, Airto Moreira)

Referência: Elaboração dos coautores

Dos discos mostrados acima na Tabela 2, analisamos agora porque o primeiro disco de Hermeto Pascoal gravado no Brasil após seu retorno dos EUA, se tornou uma referência fundamental na gravação do disco *Orós*. As texturas cerradas, bem como superposições em livre improvisação e a utilização de ruídos vocais, que resultam em sonoridades que lembram o atonalismo e a música concreta da música de concerto, estão presentes nos arranjos de Hermeto Pascoal desde o LP “A Música Livre de Hermeto Pascoal” (Pascoal, 1973). De fato, em plena ditadura brasileira (que se estendeu de 1964 a 1985), Hermeto utilizou amplamente sonoridades que são consideradas vanguardistas até hoje na música popular. Apesar de incluir um repertório brasileiro extremamente popular, como as canções “Carinhoso” e “Asa Branca”, observamos as audácias musicais de Hermeto em todo o disco, dentre as quais, apontamos a seguir, os eventos que mais “saltam aos ouvidos”, em cada uma das 6 faixas.

No início de “Bebê” (Hermeto Pascoal), foram adicionados sinais de interferência de microfonação (em [0’02”- 0’03”]) e, no final da faixa, os sons de teclados eletrônicos de Hermeto são manipulados com recursos do próprio estúdio, gerando distorções de tempo e de frequência das notas (em [4’17”- 4’22”])¹.

Na introdução de “Carinhoso” (João de Barro e Pixinguinha), as flautas são subitamente interrompidas pelo que parece ser instrumentos de percussão desabando no chão junto com glissandos de mãos nas cordas dentro piano (em [0’30” – 0’34”]), gesto que também é interrompido subitamente para o retorno das flautas².

Em “Plin” (Hermeto Pascoal), três elementos sequenciais sem altura definida (clusters de flauta, seguido da exclamação “óoooo” com glissando descendente na voz de Hermeto, seguida de um apito de madeira fazendo um pio de ave) são repetidos com um mantra em um longo trecho (em [1’38”- 1’56”])³.

Hermeto Pascoal escreveu “Sereiarei” para Alaide Costa representá-lo junto sons de porquinhos, além da banda (o que quase levou à prisão de Hermeto e à acusação de Alaide Costa ser “subversiva”; (Nuzzi 2023, 19-22) no VII Festival Internacional da Canção Popular, da Rede Globo, em 1972. Nesta versão sinfônica sem

¹ Link para o áudio: <https://youtu.be/a-S7iJ56VIQ?si=GaOmXdTrz13vBRt0>).

² Link para o áudio: <https://youtu.be/2Hz6eevoRoc?si=N2OI-wK7QuGVdFWp>).

³ Link para o áudio: <https://youtu.be/KtXAIv6mZXU?si=f-soO7THO1FuXk1y>).

letra de "Sereiarei", incluída no ano seguinte em *A Música Livre de Hermeto Paschoal*, após clusters de sopros (em [0'00" – 0'20"]), seguidos de glissandos ascendentes e descendente de cordas e sopros (em [0:21-0:29]), Hermeto utiliza não apenas sons de porcos, mas também de gansos, patos, perus e galinhas superpostos à sua voz cantada e à orquestra por mais de 3 minutos! (em [1'28" – 3'35"])⁴.

Na sua versão de "Asa Branca", Hermeto distorce a escala mixolídia do clássico tema de Luis Gonzaga e Humberto Teixeira com intervalos melódicos inusitados e harmonias paralelas dissonantes (em [0'51"-1'02"]), chegando a uma paisagem sonora caótica (em [2'18"- 3'19"]), que emula sons de aves⁵.

Finalmente, em "Gaio da Roseira", uma canção escrita pelos pais de Hermeto - Divina Eulália Oliveira e Paschoal José Da Costa, escuta-se um solo de berimbau com a corda frouxa (em [0'50" – 1'31"]), um ranger de uma palheta sobre as cordas espiraladas de um contrabaixo com efeitos eletrônicos de estúdio (em [1'56"- 2'51"]), ao qual se junta um assobio (em [2'28" – 2'48"]) e uma fala em língua ininteligível (em [2'51"- 3'10"]), garrafas sopradas (em [6'27"- 8'04"]), um longo solo de bateria (em [8'04"- 11'45"]), trechos da letra sussurrados finalizados com um longo *rallentando* (em [12'35"- 13'37"]) e, fechando os 14 minutos e 13 segundos de duração desta faixa, uma colagem de falas de conteúdos aleatórios com várias camadas, ao final das quais há um *accelerando*⁶.

Neste contexto, Fagner pôde convidar Hermeto Pascoal como "artista cedido pela WEA", como consta nos créditos do disco, para assumir os arranjos do álbum. Tratava-se de uma aposta arriscada: Hermeto era conhecido por sua música experimental, rotulada como "difícil" ou indicada apenas para "iniciados":

Teoricamente, eu não tenho nada a ver com o Hermeto, talvez o cabelo na época, né?... neste disco aqui, foi ele que arrumou os músicos, já não foram os meus músicos. Ele mandava em tudo... eu, [era] um cantor muito influenciado pelo instrumental, [mas] o Hermeto me influenciou muito nisso... (Fagner 2018, em [36'51"- 35'56"]).

A real dimensão do respeito que Hermeto conquistara, se não com o público da indústria fonográfica de massa, pelo menos no meio musical mais exigente no Brasil e no exterior, é atestada por um episódio narrado por Fagner:

...quando eu fui para os Estados Unidos, na primeira vez... para escolher o estúdio onde eu iria gravar... [muitos músicos famosos]... estavam me esperando com este disco ['*Orós*'] na mão; quando eu entrei todos fizeram assim [abaixando os dois braços estendidos, Fagner faz o gesto de adoração]. Fizeram assim por causa do Hermeto... sabendo que eu estava com o Hermeto... era um respeito enorme por este disco" (Fagner 2018, em [38'41"- 43'28"]).

3. Gênero, estilo e a teoria das músicas audiotáteis

3.1. Gênero e estilo: a proposta de Allan F. Moore

⁴ Link para o áudio: <https://youtu.be/BNn7ZYM0fvs?si=XMcn4EQfZ5sKdEhW>).

⁵ Link para o áudio: <https://youtu.be/Niq5PWI2P4g?si=jA02DIweHiuWFW8t>).

⁶ Link para o áudio: https://youtu.be/HfZXXQvDPYw?si=_JgvlmZEJji2WXzv).

Adotamos a distinção conceitual de Allan F. Moore (2001) entre gênero e estilo. Para Moore, o gênero refere-se à identidade e ao contexto dos gestos musicais, organizando uma experiência de caráter prescritivo (o "que" é feito). O estilo, por sua vez, diz respeito ao "como" esses gestos são articulados, conferindo um grau de autonomia negociável dentro dos limites do gênero.

Esta distinção é particularmente útil para analisar *Orós* pois, dentro de seu ecletismo, Hermeto Pascoal mobiliza uma farta variedade de gêneros — baião, rock progressivo, jazz fusion, livre improvisação, música de câmara, música concreta vocal — mas os articula por meio de um estilo coerente de arranjo, que atua como elemento unificador.

3.2. Princípios fundamentais da Teoria das Músicas Audiotáteis (TMA)

A Teoria das Músicas Audiotáteis (TMA), desenvolvida por Caporaletti (2018 e 2019) e apresentada no contexto brasileiro por Araújo Costa (2018), estabelece que o critério geral de identificação de uma música audiotátil é a presença do par mediológico PAT/CNA (princípio audiotátil/ codificação neaurática) no processo formativo da obra musical.

O princípio audiotátil (PAT) constitui a matriz cognitiva que fundamenta as músicas audiotáteis, operando como um “vetor psicossomático de um modo específico de compreensão e de conhecimento da música” (Caporaletti 2018, 8). Diferentemente da matriz visual, que se baseia na abstração e discretização do som promovidas pela notação musical ocidental (polaridade lápis/partitura), o PAT ancora-se na “mediação psicocorpórea” e na experiência do sujeito existencial, integrando sensório-motricidade, afetividade e temporalidade vivida no próprio ato formativo musical (Caporaletti 2018, 4-5). É esse princípio que engendra, na dimensão poiética⁷, a preeminência de valores estéticos como groove, swing e as dinâmicas de propulsividade/depulsividade da “energia formante”, valores que, por sua natureza idiossincrática e corporal, encontram no fonograma — por meio da codificação neaurática (CNA) — seu meio de inscrição e objetivação (Araújo Costa 2018, 1-2).

Este modelo fundamenta uma taxonomia quadripartite dos sistemas musicais, regida pela identificação do 7édium poiético (criativo) e do 7édium de comunicação (textualização), projetados segundo processos exossomáticos (EXO) — externos à codificação corpórea, como a notação ou a gravação — ou endossomáticos (ENDO) — intrínsecos à codificação corpórea, como o princípio audiotátil (Caporaletti 2019, 74-78).

Assim, a TMA distingue três grandes realidades antropológico-musicais: (1) a música de tradição escrita ocidental, cuja criação (EXO) se dá pela abstração da notação (o *Gedanke* schoenberguiano) e cuja comunicação se dá na partitura (EXO), ainda que sua execução mobilize a corporeidade (ENDO); (2) as músicas das culturas tradicionais orais, onde criação e comunicação são ambas ENDO, ancoradas no PAT do

⁷ O conceito de dimensão poiética é central na semiótica musical de Jean-Jacques Nattiez, inserindo-se em seu modelo tripartite que distingue os níveis poiético (criação), neutro (traço material da obra) e estésico (recepção). Cf. Nattiez (1990).

performer, porém com performance evanescente, sem textualização objetivada; e (3) as músicas audiotáteis (jazz, rock, pop, world music), que herdaram das tradições orais o PAT como matriz criativa (ENDO), mas, diferentemente destas, contam com a codificação neoaurática (CNA) — a gravação fonográfica como 8^o médium de comunicação EXO — que lhes confere textualização objetivada e, conseqüentemente, acesso a categorias estéticas modernas como autoria, originalidade e autonomia da obra, partilhando, assim, da poética oralista e da estética erudita ocidental. A Tabela 3 apresenta uma síntese do modelo taxonômico quadripartite da TMA, onde nota-se que das três grandes realidades antropológico-musicais, a primeira, a música de tradição escrita ocidental é subdividida em duas: composta e executada.

Tab. 3 – Taxonomia dos sistemas musicais segundo a TMA

Sistemas musicais (Estatuto antropológico)	Sistemas cognitivo- operativos	Modelos formativo-musicais (Síntese criativa e unidade textual)	Presença do conceito de obra musical
Música de tradição escrita ocidental (Composta)	Matriz cognitiva visual	Síntese criativa exosomática (Gedanke), característica da tradição da música escrita ocidental. A unidade textual é exosomática (Partitura)	Há a presença do conceito de obra musical
Música de tradição escrita ocidental (Executada)	Matriz cognitiva visual	Síntese criativa exosomática (Gedanke), característica da tradição da música escrita ocidental. A unidade textual é endosomática (Performance)	Há a presença do conceito de obra musical
Músicas de tradição oral	Matriz cognitiva audiotátil	Síntese criativa endosomática - energia formante psicocorpórea (PAT). A unidade textual é endosomática (Performance)	Não há a presença do conceito de obra musical
Músicas audiotáteis	Matriz cognitiva audiotátil	Síntese criativa endosomática - energia formante psicocorpórea (PAT). A unidade textual é exosomática (registro fonográfico). forma PAT + CNA.	Há a presença do conceito de obra musical (Álbum, fonograma) projetado pela CNA

Referência: Elaboração dos coautores

Finalmente, dentro da distinção das músicas audiotáteis pela presença do par mediológico PAT + CNA, a TMA especifica em perspectiva diacrônica dois momentos da fenomenologia musical audiotátil, especialmente em relação à presença da CNA, em função das características da mídia onde é fonofixada a textualidade musical. O primeiro momento, a CNA primária, corresponde ao advento da fonografia, onde o médium fonográfico atua como indutor dos efeitos psicocognitivos e estéticos da gravação sobre a formatividade audiotátil. No Brasil, esse momento remonta às gravações de modinhas e lundus por Frederico Figner em 1897, e às gravações de choro instrumental a partir de 1902 (Araújo Costa 2018). O segundo momento, a CNA secundária, refere-se ao advento da fita magnética, das técnicas de edição e pós-produção, e dos dispositivos de gravação multipista. Nessa fase, o modelo de criação musical é condicionado aos efeitos psicocognitivos e estéticos relativos às possibilidades de edição na fase poético-produtiva.

A Tabela 4 sintetiza as duas fases da codificação neoaurática, cuja aplicação ao contexto brasileiro revela especificidades históricas e estéticas fundamentais. É precisamente no âmbito da CNA secundária — caracterizada pela manipulação da fita magnética, pela edição multipista e pela incorporação do estúdio como espaço composicional — que se inscrevem as experimentações tropicalistas do final dos anos 1960 e, uma década depois, o álbum *Slaves Mass* de Hermeto Pascoal (1977), e o álbum *Orós* (1977), objeto central deste estudo. Para compreender a originalidade da síntese operada por Hermeto Pascoal, contudo, é

necessário antes examinar como o Tropicalismo brasileiro dialogou — em condições materiais e tecnológicas muito distintas — com as inovações simultâneas do rock progressivo britânico.

Tab. 4– Perspectiva diacrônica da codificação neaurática (CNA), segundo a TMA

CNA	Características
CNA primária	Corresponde ao advento da fonografia. A criação musical pode ser ocorrer diretamente no registro fonográfico da performance, sem possibilidade de edição na fase poético-produtiva. O registro, porém, poderá ser reproduzido inúmeras vezes na fase estética.
CNA secundária	refere-se ao advento da fita magnética, das técnicas de edição e pós-produção, e dos dispositivos de gravação multipista. Nessa fase, o modelo de criação musical é condicionado aos efeitos psicocognitivos e estéticos relativos às possibilidades de edição na fase poético-produtiva.

Referência: Araújo Costa (2018)

Destacamos que o álbum *Orós*, objeto de análise deste artigo situa-se na fase da CNA secundária, como será detalhado mais abaixo.

3.3. A música popular brasileira e o paradigma audiotátil

Araújo Costa (2018) oferece um panorama das músicas brasileiras de expressão audiotátil, destacando momentos-chave (Tabela 5):

Tab. 5 – Quadro sinóptico da relação entre os períodos correspondentes às fases da CNA e a produção de gêneros e artistas da música popular brasileira entre 1897-1980

Período	Fase CNA	Gêneros/Artistas
1897-1902	Pré-CNA / CNA primária inicial	Modinhas, lundus, choro instrumental
1910-1920	CNA primária	Samba (Pelo telefone, 1916); Pixinguinha; Oito Batutas
1930-1950	CNA primária	Rádio; samba-canção; orquestras
1958-1960	CNA primária (com influências jazzísticas)	Bossa nova
1968	CNA secundária (início)	Tropicalismo (Gil, Caetano, Mutantes); Grupo Música Nova (Rogério Duprat, Júlio Medaglia, Gilberto Mendes)
1970-1980	CNA secundária (consolidação)	Rock progressivo; música instrumental; <i>Orós</i> (1977)

Referência: Elaboração dos coautores com base em Araújo Costa (2018)

O desenvolvimento tecnológico do pós-Segunda Guerra Mundial permitiu, na década de 1970, a gravação em 4 e 8 canais (Pras, Guastavino e Lavoir 2013, 616) e, assim, muitos estúdios também se tornaram locais de composição com procedimentos como manipulação de envelopes sonoros, mixagem e *overdub*. O movimento tropicalista de 1968, com suas experimentações de estúdio orquestradas por Rogério Duprat e outros arranjadores do Grupo Música Nova, representou o primeiro momento de CNA secundária na música popular brasileira. Como observa Araújo Costa (2018), essas experimentações manifestaram influência do pop, do rock progressivo e da vanguarda erudita (Stockhausen, Boulez), integrando as possibilidades da fita magnética e da edição ao processo criativo.

A transfiguração do estúdio de gravação que sai de um mero ambiente de registro para um agente ativo da composição musical constitui, nesse contexto, um dos legados mais significativos da segunda metade da música popular do século XX, encontrando expressões paralelas — embora materialmente distintas — no Tropicalismo brasileiro e no rock progressivo britânico. No Reino Unido, grupos como o Yes desenvolveram o que Welch (2009) documenta como um autêntico "**processo de quebra-cabeça**" composicional: durante as sessões do álbum *Fragile* (1971), trechos de apenas vinte segundos eram gravados até a perfeição e

posteriormente unidos por emendas manuais de fita, resultando em cerca de dezesseis cortes na faixa "Roundabout". Esse método atingiu seu ápice técnico em *Close to the Edge* (1972), cuja faixa-título foi montada peça por peça sob a supervisão do engenheiro Eddy Offord, chegando este a recuperar fragmentos descartados em latas de lixo para reincorporá-los à versão final; a introdução da obra utilizou um *loop* de fita magnética de aproximadamente doze metros que circulava por toda a sala de gravação para reproduzir sons ambientais. Paralelamente, no Brasil, o movimento tropicalista, sob a mediação estética de Rogério Duprat e Os Mutantes, integrava procedimentos análogos da música concreta e da vanguarda eletroacústica — colagens de ruídos, manipulações de fita e uso de sintetizadores — ao vernáculo da canção popular, criando o que a musicologia contemporânea define como "sonoplastia tropicalista" (Barbeitas 2023): uma "plástica sonora" na qual o arranjo atua como sistema de restrições semânticas e meio expressivo autônomo (Marconi, 2012), em um processo de "interlingua(gem)" que subverte a linguagem tradicional e aproxima a música popular do rigor experimental da música de invenção erudita (Figueira 2020).

Contudo, o pioneirismo nacional diferenciou-se radicalmente da abundância tecnológica anglo-americana pelo que Paiva (2012) denomina "hibridismo tecnológico": uma resposta criativa à precariedade dos estúdios brasileiros de quatro canais da década de 1960. Enquanto o Yes operava com equipamentos de ponta no Advision Studios e no Mountain Studios — evoluindo para uma abordagem de composição coletiva e imersiva em *Going for the One* (1977), com os músicos residindo no mesmo edifício em Montreux para desenvolver ideias em tempo real (Welch 2009) — Os Mutantes desenvolveram soluções artesanais e dispositivos originais, como cápsulas de telefone adaptadas, pedais customizados e geradores de efeitos construídos com componentes de rádio, transformando a limitação técnica em recurso de singularidade estética. Essa fase de invenção singular, contudo, declinou a partir de 1971, quando o grupo abandonou progressivamente o modelo artesanal para adotar a padronização instrumental do rock progressivo britânico (sintetizadores Moog, Mellotron e guitarras Fender). Como observa Santos (2008), esse processo resultou em ganho de virtuosismo técnico, mas em perda significativa da brasilidade híbrida e do caráter paródico-experimental que definiram seu pioneirismo inicial.

Diferentemente, *Orós* (1977) dá continuidade a essa linhagem de experimentação em estúdio, mas com uma diferença crucial: enquanto o Tropicalismo operava predominantemente por justaposição e colagem — reflexo, em parte, da própria estética da montagem e da limitação técnica da época —, Hermeto Pascoal, já beneficiado por recursos mais avançados de gravação (como os 8 canais disponíveis no final dos anos 1970) e por sua concepção de "música universal", atua por síntese. Seus arranjos não justapõem elementos díspares; eles os integram em uma linguagem unificada, onde o regional e o universal, o orgânico e o tecnológico, coexistem em simbiose. É precisamente essa capacidade sintética que distingue a contribuição de Hermeto em *Orós* e que será detalhada na análise paramétrica das faixas a seguir.

4. O álbum *Orós*: aspectos gerais e protocolo de análise

4.1. A estética gráfica do LP: capa, contracapa interna, encarte

O álbum *Orós* foi originalmente lançado com 8 faixas, sendo 4 em cada lado, totalizando aproximadamente 33 minutos. Fagner é compositor de duas faixas ("Cinza" e "Orós") e coautor de três ("Esquecimento", com Brandão; "Romanza", com Belchior e Fausto Nilo; "Epigrama nº 9", com poema de Cecília Meireles). As faixas "Flor da Paisagem" (Fausto Nilo/Robertinho de Recife) e "Cebola Cortada" (Clodô/Petrúcio Maia) foram as

que alcançaram relativo sucesso nas rádios. "Fofoca", com letra e música de Hermeto Pascoal, encerra o álbum⁸.

A estética gráfica do disco reflete traços do movimento hippie e da contracultura. A capa (Figura 1) apresenta Fagner sem camisa, com o rosto na penumbra, em meio a texturas rochosas, com uma mão apoiada no ombro e os dedos indicador e médio separados, sugerindo o gesto de Vitória invertido, que se tornou um ícone de rebeldia em algumas culturas.⁹ A capa dupla interna (Figura 1) é tomada por uma fotografia do açude de Orós, da autoria de Cafí (Carlos da Silva Assunção Filho, consagrado fotógrafo da MPB), mostrando dois trabalhadores rurais diante do desastre do rompimento da barragem que devastou o Vale do Jaguaribe em 1960, e que também é uma imagem de protesto.

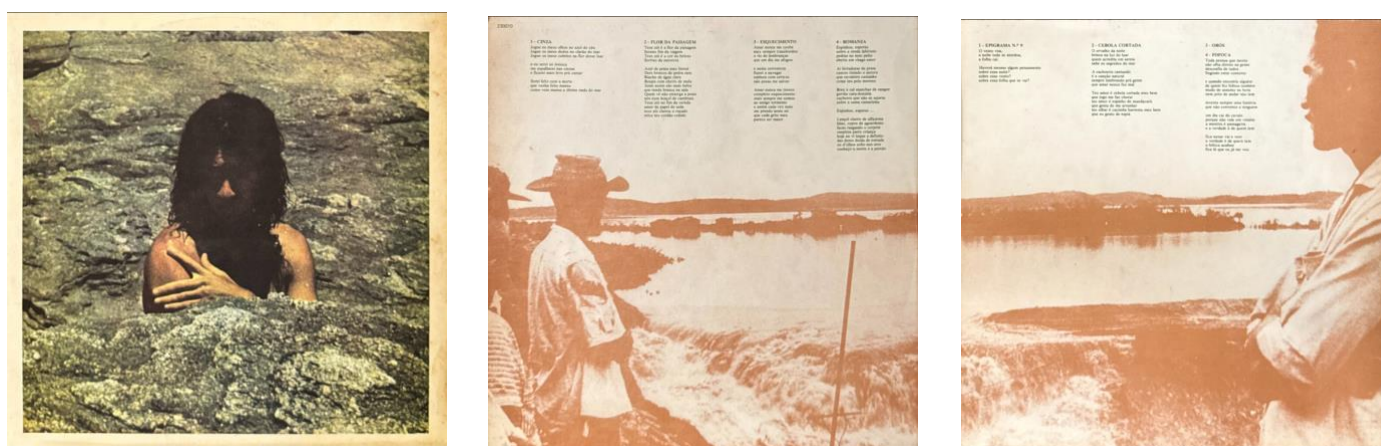


Figura 1 – Capa, contra-capa do LP *Orós*: possível gesto de protesto de Fagner contra o rompimento da Barragem de Orós, na sua cidade natal.

A informalidade da geração hippie também se manifesta na frente e no verso do encarte do LP (Figura 2). Sentados, lado a lado, como se o disco informalmente fosse dos dois artistas. Hermeto e Fagner tem cabelos grandes e desgrenhados. Se Hermeto usa uma bata indiana, índice da geração ocidental zen, Fagner usa uma jaqueta jeans dos cantores country norte-americanos e uma boina típica dos artistas franceses. Os créditos dos 15 músicos participantes no verso do encarte (Figura 2), também sinalizam a familiaridade que Hermeto ou Fagner tinham com os integrantes do arrojado projeto musical. Somente Fagner, a cantora Aleuda e o sanfoneiro Dominginhos são listados com seus nomes artísticos. Os outros são identificados apenas pelo primeiro nome ou apelido, e não pelo nome artístico completo: Hermeto (Hermeto Pascoal), Robertinho (Robertinho de Recife), Itiberê (Itiberê Zwarg), Paulinho (Paulinho Braga), Nivaldo (Nivaldo Ornelas), Montarroyos (Márcio Montarroyos), Batera (Chico Batera), Serginho (Sérgio Boré), Meireles (João Theodoro

⁸ Posteriormente, na reedição de 2004 do disco em CD, três faixas-bônus foram adicionadas: "Depende" (Fagner/Abel Silva); e "Flor da Paisagem", que foram gravadas e lançadas originalmente no LP *Amelinha* (1977), tendo Amelinha como protagonista e Fagner nos vocais de apoio; e "Acalanto para um punhal" (Robertinho de Recife/Herman Torres/Fausto Nilo), gravada e lançada originalmente no LP *Jardim da Infância* (1977), de Robertinho de Recife, com interpretação de Fagner, como convidado, tendo também o canto de Robertinho de Recife e de Amelinha.

⁹ O gesto de vitória invertido (*reversed V-sign*) se tornou um gesto de protesto em culturas de países de língua inglesa como no Reino Unido, Irlanda, Austrália, Nova Zelandia e África do Sul, equivalendo ao gesto de "fuck you", quando se mostra o dedo médio sozinho nos Estados Unidos (Latifjonovna 2025).

Meireles), Mauro (Mauro Senise), Zé Carlos (José Carlos Machado Ramos), e André (André Dequech), o que, segundo Rodrigues (2017), era uma forma de "irresponsabilidade" que contrastava com o rigor da indústria fonográfica. Outro ponto a ser notado no projeto gráfico do disco é a ausência da indicação dos instrumentos ou voz dos músicos em cada faixa. Essa informalidade transparece musicalmente em algumas faixas, criando intencionalmente a sensação de produto em processo ou não acabado. Por exemplo, ao final da faixa "Epigrama nº 9", ouve-se a voz de Fagner pedindo "Deixa o metrônomo!". Já no início de "Fofoca", permaneceu a voz de Hermeto dizendo "Ôooo, fui!", anunciando ao técnico de som o começo da gravação.

Orós foi lançado em uma curta temporada de apenas 3 dias, mas com uma grande produção, que foi possível devido ao fato de Fagner ter se destacado como Diretor Musical da CBS com total liberdade criativa:

Num folheto promocional distribuído no Teatro Municipal de São Paulo em três noites consecutivas de outubro de 1977, o programa com 50 músicas [que incluía os discos anteriores de Fagner] prometia um show longo e rico em repertório. ... Em suas dezenas de linhas, estão propostas de discussão sobre música brasileira, citações a "valores não corrompidos", entre eles Hermeto Pascoal... A brevíssima temporada de lançamento do álbum *Orós* em São Paulo chamou atenção pelos números de participantes no palco e de músicas programadas – entre elas "Tigresa", de Caetano, a última do panfleto. O repertório compreendia canções dos três discos anteriores, temas instrumentais e composições de autores de sua turma e de fora dela. Claro, lá estavam também as oito faixas do quarto LP de Raimundo Fagner, uma colaboração com Hermeto Pascoal... [recorte da Revista Som] Fagner não acredita em modéstia à parte: "Nunca se faz nada como [no] meu novo LP". (Psicodelia Nordestina's Post, 2016)



Figura 2 – Encarte de *Orós*: a estética hippie e da contracultura nos cabelos e roupas de Hermeto Pascoal e Fagner; a informalidade na listagem dos nomes dos músicos participantes do LP, sem nomes artísticos e seus instrumentos.

4.2. Instrumentação e músicos participantes

A ficha técnica do LP *Orós* revela a dimensão do projeto orquestrado por Hermeto Pascoal (Tabela 6):

Tab. 6 – Redes de relações de Raimundo Fagner e Hermeto Pascoal no disco *Orós* (1965-1977)

Músico	Instrumento
Hermeto Pascoal	Pianos acústico, elétrico, com caixa Leslie, Rhodes, percussão, voz
Raimundo Fagner	Violão, voz
Robertinho de Recife	Guitarra Fender, guitarra portuguesa, violas, sitar
Itiberê Zwarg	contrabaixo acústico, contrabaixo elétrico
Paulinho Braga	Bateria
Aleuda	Percussão
Chico Batera	Percussão
Nivaldo Ornelas	Sax
Márcio Montarroyos	Trompete, Flugelhorn
Dominguinhos	Acordeom
Serginho	Conga
Meireles	Flauta
Zé Carlos	flauta
Mauro Senise	Flauta
André Dequech	Violino

Referência: Elaboração dos coautores com base nos dados do LP e Rodrigues (2017).

A diversidade instrumental é notável: cordas friccionadas (violino erudito), cordas dedilhadas (violão, guitarra portuguesa, guitarra elétrica, sitar), sopros (sax, trompete e flautas), acordeom (símbolo da música nordestina), percussão variada, incluindo tabla indiana e uma seção rítmica completa (baixo, bateria, piano). Esta instrumentação, junto ao ecletismo intuitivo de Hermeto Pascoal (Borém e Araújo Costa, 2010) por si só, já anuncia a riqueza estilística e de sonoridades de *Orós*.

4.3. Protocolo de escuta para análise musicológica

Com base na discussão teórica e nos objetivos da pesquisa, propõe-se o seguinte protocolo para orientar a análise musicológica das faixas do álbum (Tabela 7):

Tab. 7 – Protocolo para análise musicológica das faixas de *Orós* (1977)

Parâmetro	Descrição
Estrutura formal	Identificação das seções (intro, estrofes, refrões, pontes, solos, coda).
Harmonia	Progressões harmônicas; emprego de modalismos, dissonâncias, clusters, acordes da "mãe harmonia" ("politonalidade")
Melodia	Contornos melódicos; relação com modos nordestinos; tratamento da linha vocal.
Ritmo	Tratamento de ritmos nordestinos (baião, xaxado, maracatu); polirritmias; mudanças de métrica; métricas pouco comuns.
Textura e instrumentação	Camadas textuais; orquestração; combinações tímbricas; uso de instrumentos não convencionais.
Tratamento vocal	Relação voz-arranjo; técnicas estendidas (efeitos vocais); <i>overdub</i> ¹⁰ vocais; voz como instrumento
CNA (Codificação neoaurática)	Consciência da mediação fonográfica; uso de estúdio como instrumento; edição de gravação em estúdio (<i>overdubs</i> ; colagens).

Referência: Elaboração dos coautores

¹⁰ *Overdubs* são superposições de gravações, uma técnica de estúdio para reforçar uma linha vocal ou instrumental ou criar camadas de contrapontos.

5. Análise detalhada das faixas

Passaremos agora a uma análise detalhada das oito faixas de *Orós*: “Cinza”, “Flor da Paisagem”, “Esquecimento” e “Romanza” do Lado A do disco; e “Epigrama nº 9”, “Cebola Cortada”, “Orós” e “Fofoca” do Lado B do disco. (Tabela 8).

5.1. Classificação preliminar

Tab. 8 – Análise sucinta das faixas do LP *Orós* (1977)

Faixa	Título	Compositor(es)	Gêneros predominantes	Instrumentação de destaque	Procedimentos de CNA secundária	Graus de experimentação
Lado A						
1	“Cinza”	Fagner	Balada introspectiva; rock progressivo	Voz, violão, orquestração contida	Harmonia contida como escolha consciente	Moderado
2	“Flor da Paisagem”	Fausto Nilo, Robertinho de Recife	MPB lírica; balada	Violão, sopros, cordas	Diálogo violão/sopros como narrativa paralela	Leve
3	“Esquecimento”	Fagner, Brandão	MPB dramática	Acordeon, cordas, dissonâncias sutis	Ritmo que “hesita” (edição de tempo)	Moderado
4	“Romanza”	Fagner, Belchior, Fausto Nilo	Galope nordestino; música de câmara; <i>world music</i>	Violino, piano, sitar, tabla, galope	<i>Overdubs</i> vocais; duelo voz/sitar; uso do estúdio como espaço de manipulação e colagem	Acentuado
Lado B						
5	“Epigrama nº 9”	Fagner, Cecília Meireles	Canção de câmara; poesia “erudita” modernista	Vozes (Fagner e Hermeto) com diversas técnicas estendidas e tratamentos de estúdio, orquestração minimalista	Minimalismo como escolha estética em contexto denso; uso do estúdio como espaço de manipulação e colagem, sons não acústicos	Muito Acentuado
6	“Cebola Cortada”	Clodô, Petrócio Maia	Xote; canção de amor; polirritmia urbana	Sopros dissonantes, violão	Contrapontos dissonantes dos sopros; polirritmia	Acentuado
7	“Orós”	Fagner	Suíte instrumental; jazz fusion; música programática; <i>scatting</i>	Piano, sopros, cordas, percussão orgânica	Percussão orgânica com objetos; <i>overdubs</i> ; simulação de ambiente	Muito Acentuado
8	“Fofoca”	Hermeto Pascoal	Experimental; música concreta; teatral	Vozes sobrepostas, percussão, piano	<i>Overdubs</i> vocais massivos; colagem de timbres; composição em estúdio	Muito Acentuado

Referência – Elaboração dos coautores com base em escuta das faixas de *Orós*.

5.2. Análise de *Óros*, faixa a faixa

Lado A

Faixa 1: "**Cinza**" (Fagner)

(Link para áudio: <https://youtu.be/04DiywR6ZEc?si=ggt-rKozTIH98kT0>)

- **Estrutura formal e atmosfera:** A faixa de abertura do álbum estabelece um clima de morte como libertação, introspectivo e melancólico, funcionando como uma reflexão sobre o "rescaldo" do tempo. A forma foge do padrão estrofe-refrão, privilegiando um desenvolvimento linear que acompanha a progressão poética da letra.
- **Harmonia:** Hermeto Pascoal opta por uma harmonia "propositalmente contida". Diferentemente de outras faixas do disco, os acordes são mantidos em uma esfera relativamente consonante, servindo como moldura para destacar a interpretação vocal de Fagner. Esta escolha demonstra a sensibilidade de Hermeto em saber quando a experimentação deve ceder lugar à expressão direta.
- **Ritmo:** métrica pouco comum na música popular: a introdução instrumental com vocalize é em 3/4 (sonoridade cigana, árabe em [0'00"]), os versos são em 4/4 (balada em [0'47"]) e solos instrumentais são em 7/8 (3/8 + 4/8 em [1'45"]). Estes solos são preparados por uma chamada de trompete que têm ornamentos rápidos e repetidos em modo frígio, típicos do flamenco árabe-espanhol (em [0'40" – 0'46"]).
- **Análise audiotátil:** A energia formante é depulsiva, criando uma atmosfera de introspecção. A matriz vocal de Fagner — seu "lamento" característico, de herança árabe (Rodrigues 2017) — é aqui exposta em sua forma mais pura, sem a mediação de efeitos ou sobreposições. A faixa situa-se na fronteira entre CNA primária e secundária: a gravação é "transparente", privilegiando a performance, mas a escolha da contenção harmônica é já uma decisão poética informada pela consciência do medium. Há um destaque para o trabalho de guitarras de Robertinho de Recife em "Cinza". O timbre da guitarra é trabalhado com compressão efeito *phaser* com envelope de *decay* simulando o da sitar. O resultado fica particularmente interessante com a sonoridade frígia empregada. Recurso semelhante foi usado no âmbito do rock progressivo inglês pelo guitarrista Steve Howe nos discos *Fragile* (1971) *Close To The Edge* (1972), faixa "Close To The Edge" [0'55" em diante] e *Going For The One* (1977), faixa "Going For The One" da banda Yes.
- **Letra:** Poética de dissolução — "Jogue os meus olhos no azul do céu / Jogue os meus dedos no clarão do mar / Jogue os meus cabelos na flor deste luar... espalharei as cinzas ...ficarei mais leve para cantar" — expressa um desejo de integração corpórea com os elementos naturais, encontrando eco na economia dos arranjos.
- **Uso da Voz:** 2 frases (em [0'14" – 0'20"] e em [0'22" – 0'23"]), com gemidos microtonais e modulação tímbrica de vogais ("i-a-ó-á") sobre tetracordes da escala árabe (Si-Dó-Mi-Ré#) e frígia (Lá-Sib-Dó-Ré-Mi) com foco em Lá menor, seguido de *crescendos* para clímax de expiração ruidosa ("á") em *martelato* (em [0'20"] e em [0'23"]). Letra no tempo verbal Imperativo ("Jogue meus cabelos...") com inspiração ruidosa do ar e canto chorado dramático (em [1'08"]) sugere tom de autopiedade do protagonista.

Faixa 2: "**Flor da Paisagem**" (Fausto Nilo e Robertinho de Recife)

(Link para áudio: <https://youtu.be/rO2rZjiDeXs?si=pE5ObxXTGjgff5LO>)

- **Estrutura formal e atmosfera:** Esta canção, a mais lírica do álbum, é uma balada estruturada em torno de uma forma estrofe-refrão convencional, mas com elaborações instrumentais que a elevam

acima do padrão da MPB. No seu elogio à beleza, o protagonista encarna a paixão do nordestino por meio de metáforas que, com seu sotaque ("Teu zói..." e "Zoim assim..."), associam as belezas humana ("sorriso", "fim da viagem", "dois brincos", "roupa com cheiro de mala", "nós num lençol", "renda branca", "cambraia", "amor de papel de seda", "teu cordão colado") e da natureza ("flor da paisagem", "azul de prata", "litoral", "pedra rara", "praia", "vereda", "o roçado").

- **Harmonia e instrumentação:** A progressão harmônica é sofisticada, com modulações sutis que acompanham as mudanças de imagem na letra. O violão de Fagner dialoga de forma fluida com a seção de sopros, que criam contrapontos utilizando timbres que lembram o canto de pássaros, reforçando a temática naturalista. Entretanto, o tratamento musical evita o regionalismo estereotipado, optando por uma linguagem universal.
- **Análise audiotátil:** O diálogo entre violão e sopros cria uma narrativa paralela à letra, característica da abordagem de Hermeto: a instrumentação deixa de ser mero acompanhamento para se tornar camada autônoma de significação. A consciência da CNA secundária manifesta-se na possibilidade de "costurar" diferentes camadas instrumentais em uma textura coesa através da mixagem.
- **Comparação entre a gravação com Fagner e a gravação de Amelinha e Fagner (faixa bônus):** A teatralidade de Fagner em *Orós* fica muito evidente quando comparamos sua performance solo sanguínea com a gravação da cantora Amelinha (faixa bônus da reedição de 2004), em que Fagner atua como coadjuvante. O estilo de Amelinha segue o modelo das canções de amor regional esperado pelas gravadoras: andamento lento (semínima = 60), sem alterações de intensidade, voz homogênea, evitando asperezas, com um envelope sonoro em notas longas à maneira do *enflé* barroco, que suaviza os ataques e realiza um *decay* cuidadoso no final das notas (como em "... na sala" em [1'45" – 1'48"], ou no vocalize em [2'48" – 2'57"]). Ritmicamente, o canto de Amelinha é cuidadoso no diálogo com as melodias dos contracantos de Dominginhos na sanfona, mas muito previsível no tocante às suas divisões dentro da métrica, quase sempre articulando sílabas tônicas juntos com tempos fortes do compasso. Por outro lado, a gravação de Fagner, muito mais rica em contrastes e recursos vocais, é dramática do começo ao fim. Na curta Introdução da gravação que entrou no disco, Robertinho de Recife já prepara o clima teatral de Fagner com palhetadas vigorosas, trêmulos e ornamentos em fusas no bandolim, às quais o cantor responde com uma série de efeitos vocais: canto declamado cheio de interrupções bruscas entre palavras ("Teu zói - - é a flor" em [0'19"] ou "sorriso - - da - - natureza" em [0'41" – 0'46"]), sons guturais (como no "r" de "...riacho" em [1'06"]), construção de clímax (como em "nós num lençol de cambraia" em [2'01" – 2'06"]), simulação de choro emocionado seguido de voz soprosa com crepitação, entremeadas com inspiração ruidosa entre as palavras (como em "Teu zói - - no fim - - da vereda" em [2'09" – 2'14"]), pronúncia exagerada com omissão de vogal (como em "bleza" ao invés de "beleza" em [0'36"]) ou adição de vogal (como em "calareia" ao invés de "clareia" em [2'27"]), ou extensão de consoantes, como o "r" rolado em "corrrrdão" ao invés de "cordão" em [2'35"]), vibrato com amplitude exagerada (veja ilustração na Figura 4 mais abaixo) superposto ao um glissando (como o grupeto superior nas notas Si-Ré-Dó#-Si-Dó#-Ré na sílaba "lado" da palavra "colado" em [2'36" – 2'40"]), vocalize em falsete ruidoso como sons de aves (em [2'41" – 2'46"]).

Faixa 3: "Esquecimento" (Fagner e Brandão)

(Link para áudio: <https://youtu.be/ERCdsWAPgN0?si=LqoOGxmbZJ3wKN1i>)

- **Estrutura formal e atmosfera:** Peça de profunda carga dramática sobre o amor, com estrutura que privilegia o desenvolvimento contínuo em vez de seções claramente demarcadas. A letra de Brandão

é uma poesia tradicional, com 4 estrofes de 4 versos heroico-quebrados (com 6 sílabas cada), muito comum na literatura de cordel, e é mais uma faixa do disco que relaciona a natureza com os conflitos humanos. No Verso 1, o rio que afoga é também um rio interno de lembranças que "... nunca me coube, mas sempre transbordou...". No verso 2, a correnteza do rio dá uma certeza ao eu lírico, que diz "Não possa me salvar". No Verso 3, há a resignação de que os novos amores perdidos não passam, mas se somam "...ao antigo tormento". No desfecho do Verso 4, o destino está selado ("Me prendo neste nó..."), e o sofrimento é crescente (E cada grito meu parece ser maior).

- **Harmonia e ritmo:** Hermeto utiliza dissonâncias sutis para criar uma atmosfera de tensão e incerteza crescentes. O ritmo parece "hesitar" em determinados momentos, uma escolha estética proposital para mimetizar a incerteza do destino e o sentimento de desolação associado ao tema do abandono e o risco dos elementos naturais.
- **Análise audiotátil:** A hesitação rítmica pode ser interpretada como um fenômeno de "reajustamento mediológico": a passagem do tempo musical é tratada não como fluxo contínuo e linear, mas como material plástico, manipulável através da edição de som em estúdio ou de performance induzida pela consciência da gravação.

Faixa 4: "**Romanza**" (Fagner, Belchior e Fausto Nilo)

(Link para áudio: <https://youtu.be/gNsRSPjnnTM?si=sc3YuEsXGNvjnBbc>)

- **Estrutura formal e atmosfera:** "Romanza"¹¹ é faixa mais longa (5 minutos e 35 segundos) e uma das mais complexas músicas do álbum, cuja letra tem 5 versos. Estes versos, na estrutura concebida por Hermeto, geram uma forma rondó que se repete: **Intro** - **A₁-B-A₂-C-A₃-B-A₄** (Figura 3 abaixo). Sua temática segue uma das cinco categorias tradicionais da literatura de cordel: o ciclo heroico dos romances épicos e trágicos.¹² Os autores, que não deixam pistas óbvias, escrevem na voz do protagonista, um cavaleiro que narra sua história de paixão ardente e morte no Nordeste brasileiro ("renda labirinto"). No início, há uma **Introdução instrumental** (em [0'00"-0'15"]). As **Seções A₁, A₂ e A₃**, são constituídas pelo **Verso 1**, constituindo o refrão, que aparece 4 vezes (em [0'15"- 0'43"], [1'12"-2'21"], [2'58" - 3'12"] e [3'55" - 5'35"]), e que fala de seu sofrimento ("espinhos", "esporas", "pedras no meu peito aberto em chaga"). A **Seção B** é constituída pelo **Verso 2** (em [0'43" - 0'57"] e [3'26" - 3'41"]) e **Verso 3** (em [0'57" - 1'12"] e [3'41" - 3'55"]), que narram, com metáforas, a relação tórrida e onírica que tem com sua amada, em meio à natureza animal de seu mundo no sertão povo: sua pressa para chegar a cavalo ("Ai!... ferraduras de prata", "cascos tinindo a aurora"), cuja montaria também pode ser ela ("Que cavaleiro castanho come teu pelo moreno", "lençol, cheiro de alfazema"), a noite e o dia ("breu e cal"), a perda da virgindade ("manchas de sangue"), o predador e a presa ("gavião cara-donzela", "cachorro que não se aquieta sobre a cama, camarinha").¹³ A **Seção C** é constituída pelo **Verso 4** (em [2'21" - 2'36"]) e **Verso 5** (em [2'36" - 2'58"]), que trazem o desfecho trágico da história: uma gravidez não desejada ("falas"), um parto sem recursos no meio do

¹¹ A "romanza" (com "z"), também chamada de "romanceiro nordestino", tem origem no romance medieval ibérico que, juntamente com a "Geração de 98" na Espanha no final do século XIX, influenciou romancistas brasileiros nordestinos na década de 1930 no Brasil, e obras icônicas, como "Vida e morte Severina", de João Cabral De Melo Neto (Carvalho, 2009, 270-271).

¹² Segundo Negrão (1975, 139), cinco áreas temáticas se consolidaram nas tradições da literatura de cordel nordestina: (1) amor e fidelidade, (2) épicos e trágicos, (3) cômicos e picarescos, (4) religiosos e de moralidades, e (5) circunstanciais e históricos.

¹³ "Camarinha" pode ser um quarto pequeno ou uma cama pequena.

sertão (“copos de aguardente, facas cortando o corpete”, “suspiros”, “criança”), a morte trágica do filho ou filha (“toque a defunto”), uma mãe traumatizada (“Das Dores, doida de estrada”), e um pai, perdido (“Eu d’olhos soltos nos ares”) e resignado (“conheço a morte e a paixão”). O conteúdo da letra de “Romanza” sintetiza a dialética entre contrários: tradição e experimentação, prazer e dor, lirismo e violência, natureza e espaço urbano que perpassa todo o álbum.

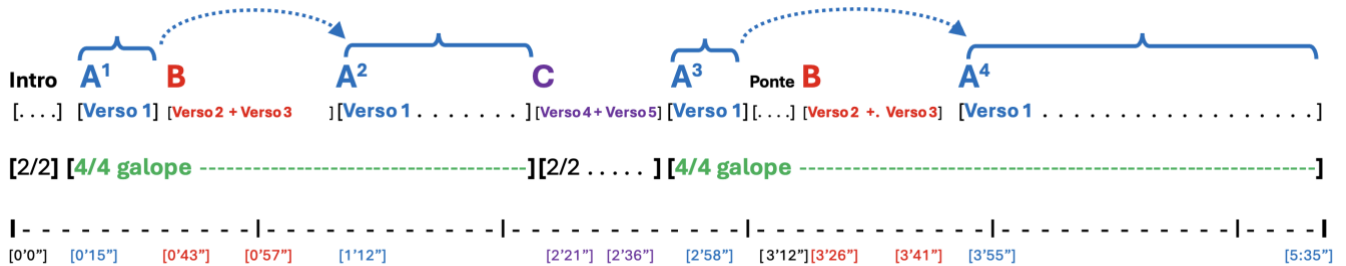


Figura 3 – Esquema formal do arranjo de Hermeto Pascoal para a canção “Romanza” do disco *Orós* de Fagner:
5 versos organizados em um rondó em forma de arco (A₁-B-A₂-C-A₃-B-A₄), com predomínio crescente da métrica 4/4 com base rítmica do galope nordestino, sobre a qual as Seções A apresentam um experimentalismo sonoro crescente.

A Figura 3 ainda mostra que a Seção A₁ se repete 3 vezes com variações (Seções A₂, A₃ e A₄) enquanto a Seção B se repete 2 vezes, e a Seção C não se repete. Além disto, podemos ver que as Seções A ocupa cada vez mais espaço ao longo da forma e, no total, ocupa mais espaço que as outras seções juntas. Esta estratégia de Hermeto permitiu que os eventos mais experimentais, especialmente com a voz do cantor protagonista fossem desenvolvidos principalmente na Seções A. Dois índices de exotismo indiano aparecem na instrumentação – o sitar e tabla na Introdução e, depois, adentram a Seção A¹. As quatro Seções A, formadas pelos 4 versos da Estrofe 1, é a que contem ritmos mais contrastantes entre si: as sílabas “pi” e “po” nas palavras “Espⁱⁿhos, esp^{or}as” são musicadas por notas muito longas (quase 1 semibreve cada); as sílabas do verso “Sobre a renda labirinto” são musicadas com ritmo de galope (concheia pontuada seguida de semicolcheia); os 2 versos finais da estrofe desacelera a rítmica em “Pedra no meu peito” e “Aberto em chaga, amor!” por meio da repetição de tercinas de semínimas.

Em [0'40” – 0'42”], Fagner muda o timbre áspero e determinado de sua voz para articular a dor de “aberto em chaga” com uma voz que mistura lamento e choro. Já em [0'43”], a modulação tímbrica de Fagner é um canto sussurrado para colorir o brilho de “Ai, ferraduras de prata”, que é seguido de ênfase no verso “Cascos tinindo a aurora!” com marcato na voz sobre duas sílabas seguidas na mesma palavra (“au-ró-rá” em [0'49”]). Em [0'54 – 0'56”], Hermeto cria um efeito instrumental inusitado em que um *cluster* cordas em trêmulo faz um glissando ascendente. Em [0'57”], [1'02” – 1'03”] e [1'09” – 1'10”], ênfases de declamação são feitas com *overdub* simulando um eco nas palavras “breu” (“breu-breü”), “donzela” (“don-zela-zela”) e camarinha (“ca-ma-rinha-rinha”). Em [1'42” – 1'50”], Fagner sustenta o “ó” em “espóoooooras” durante 8 segundos e, ao final, muda sua voz para imitar o grasnar de aves desesperadas em *overdub*. Em [2'49” – 2'50”], ao cantar a antítese “Conheço a morte e a paixão”, ele mistura choro e riso na voz. Em [2'58”] e [3'02” – 3'12”], novamente as sílabas “pi” e “po” de “espinhos” e “esporas” recebem acentos exagerados e, desta vez a palavra “espora” é estendida por 10 segundos. Em [3'41”], por meio de *overdub*, temos um exemplo que simula a técnica de declamação contrapontística de poesia do jogral (Reinaldo 2021,

70-71). Em [4'41"]. Finalmente, há um longo *fade out* no final da gravação, que dura 23 segundos (em [5'12" – 5'35"]) ilustrando um galope de cavalo que desaparece ao longe.

- **Análise audiotátil:** "Romanza" é a faixa que mais explicitamente explora as possibilidades da CNA secundária. O uso de *overdubs* vocais cria uma massa sonora, onde a voz de Fagner é multiplicada e tratada como textura. Por exemplo, o "duelo" entre voz e sitar é construído através da edição, que justapõe camadas instrumentais em um espaço sonoro unificado. A faixa exemplifica o que Caporaletti (2018) chama de "subsunção do medium visual pelo audiotátil". A partitura de "Romanza" (se é que existiu) seria apenas um ponto de partida; a obra realiza-se na mixagem, na edição, na colagem de camadas.
- **Comparação entre o arranjo de Hermeto Pascoal (1977) e o arranjo de Robertinho de Recife (2022):** "Romanza" recebeu uma gravação posterior a *Orós*, no disco compacto *Meu Parceiro: Belchior* (Fagner e Belchior 2022) em que Fagner, com arranjo de Robertinho de Recife, optou por um andamento mais lento (semínima = 120), que não lembra um galope de cavalo. Esteticamente, não se observa experimentação nem na voz, nem no acompanhamento da banda, e não há reflexos do arranjo de Hermeto de 1977. De fato, a gravação mais recente não se alinha com o Nordeste brasileiro, e o universo do cavaleiro do sertão se tornou o da música country norte-americana: a sensualidade do som do sitar foi substituído pelo som da *steel-guitar* tocada com *bottle neck*, Robertinho de Recife substituiu o groove do galope nordestino por uma levada lenta na guitarra de rock com pedal de *reverb*, e Fagner substituiu suas divisões rítmicas inusitadas, efeitos vocais estendidos e contrastes teatrais por uma realização monocórdia que não desafia os tempos do compasso e nem o ouvido do público.

Em contraposição, para narrar a história de amor impulsivo e trágico, Hermeto utilizou um andamento rápido (semínima = 136), sobre o qual criou uma base rítmica sincopada em 4/4 com o seguinte padrão sincopado, típico do galope nordestino, e que se repete com diversas variações: [1 pausa de semicolcheia + 1 colcheia + 1 semicolcheia] + [1 colcheia + 1 colcheia]. Este galope atravessa toda a faixa, exceto na Introdução instrumental (em [0'00"-0'15"]) e nos trechos em que a atividade rítmica diminui o que dá a sensação da métrica 2/2 (na **Seção C** em [2'21"-2'58"], e na reduzida **Seção A₃** em [2'58"-3'12"]).

Lado B

Faixa 5: "Epigrama nº 9" (Fagner e Cecília Meireles)

(Link para áudio: <https://youtu.be/rO2rZjiDeXs?si=blqd81Qu4YD7U9m9>)

- **Estrutura formal e atmosfera:** Epigramas são uma forma literária típica do modernismo brasileiro calcado na concisão, ironia e a informalidade do cotidiano. Fagner e Hermeto utilizam a voz e instrumentos para criar uma ambiência sombria e talvez, ameaçadora, dentro do minimalismo de Cecília Meireles que, em apenas 2 versos com poucas palavras, faz a reflexão humana parecer insignificante diante do poder da natureza. O poema, muito curto, foi musicado de forma ampliada gerando a forma A-B-A'-B'-A'', com uma duração de 4:48, se constituindo na segunda faixa mais longa do disco, o que certamente foi impeditivo para ser tocada nas rádios brasileiras comerciais. Esteticamente a Seção A tem um caráter bastante experimental, improvisada e com harmonia livre, enquanto a Seção B é mais melódica, tonal e cantável. No itinerário do disco, esta faixa funciona

como uma ponte para introduzir o ouvinte para à segunda metade do disco (o Lado B), de caráter mais rítmico.

- **Análise audiotátil:** O minimalismo do arranjo é uma escolha que só faz sentido em um contexto no qual o ouvinte já experimentou a densidade das faixas anteriores. A função de "ponte rítmica" é construída através do contraste de texturas, harmonias e instrumentação, demonstrando a importância do sequenciamento do álbum como elemento composicional, uma consciência que só o medium fonográfico permite.
- **Letra:** A poesia de Cecília Meireles se fundamenta nas ações consecutivas de três fenômenos da natureza: a aliteração do vento que "voa", a noite que "atordoa", e a folha de uma árvore que "cai". Assim, ela expressa a transitoriedade e a impermanência do ser humano frente ao universo ("Haverá mesmo algum pensamento...").
- **Introdução que inclui um *scatting* de Hermeto:** Antes da voz de Fagner entrar, há uma introdução instrumental, composta de dois trechos muito contrastantes entre si. No primeiro, mais agitado (em [0'00" – 0'20"]), um chocalho de sementes introduz a métrica em 4/4 para uma frase no violão solo em Si menor, mas que evita a tônica e enfatiza o intervalo de 6ª menor entre a sensível Lá e a dominante Fá# (Fá#₃-Mi₃-Ré₃-Dó#₃-Lá₂-Fá#₃-Mi₃) o que causa uma sensação de suspensão harmônica. Ao chocalho e violão, se juntam um pedal de teclado eletrônico na nota Mi₃ e um glissando descendente de *chimes* (carrilhão da música popular) para a entrada da voz do próprio Hermeto, que canta dobrando a frase do violão. Ele faz um *scatting* com sons indígenas típicos do português brasileiros ("Uê-ê-rê-ê-rô-uê-rô"), seguido de um glissando ascendente que termina em um grito reforçado por *overdub* (em [0'11"]). O segundo trecho (em [0'20" – 0'29"]), mais calmo, é constituído basicamente de uma progressão de três acordes em tom maior (B-A-E) no violão, sugerindo mistura modal com a Seção A (Si menor versus Si maior). Os acordes do violão são apoiados por arpejos da viola portuguesa e sons eletrônicos que emulam o vento. Além destes, há outras características que tornam a escuta de "Epigrama nº 9" muito exigente para o público da música popular, dentre os quais destacamos mais quatro: **(1)** As **Seções A, A' e A''** trazem conceitos hermetianos como música universal e sua inclusividade (com contrapontos inusitados, efeitos instrumentais, falas, declamações e ruídos) e a "harmonia arbórea" da "mãe harmonia" que acomoda substituições com acordes dissonantes não-funcionais junto com as harmonias funcionais (Santos Neto, 2018); **(2)** o sax soprano, para responder à voz que canta "... se atordoa", toca um fragmento melódico "atordoad" com a articulação *staccato* com um salto de trítone ascendente (Mi₃-Si₃) dentro de uma melodia de tons inteiros (Mi₃-Ré₃-Fá₃-Mi₃-Si₃-Lá₃-Fá₃) em [0'45"]; **(3)** um *cluster* de teclado eletrônico em fortíssimo no registro médio (em [2'38"]) é tocado por Hermeto para sinalizar a segunda entrada da Seção B (verso 2); e **(4)** na terceira entrada da Seção A, ao final da faixa, as assincronias aumentam dando lugar a uma improvisação mais livre, com grande liberdade harmônica, melódica e rítmica, sublinhando o caos sugerido por Cecília Meireles ("Haverá mesmo algum pensamento?...").
- **A voz de Fagner:** Das oito faixas de *Orós*, "Epigrama nº 9" é aquela cujos recursos expressivos da voz são levados ao extremo e, provavelmente, a que causa mais curiosidade, estranhamento e afastamento do grande público. Para emular o vento na Seção A (em [0'30" – 0'42"]), Hermeto escreveu superposições da voz de Fagner em direções contrárias dentro do intervalo de uma 4ª justa (Si₃-Fá#₃), para causar choques de intervalos, microtons e assincronias rítmicas. Nestes trechos

Fagner utiliza, juntos, dois dos recursos mais expressivos da voz: glissandos e vibratos de diferentes maneiras e gradações, para modular amplitude e frequência, o que torna, em vários lugares, a superposição de suas vozes fantasmagórica, num encaixe perfeito coma poesia de Cecília Meireles (em [3'59" – 4'11"]). Uma "sujeira de gravação", deixada intencionalmente no final desta faixa, é o comando de Fagner dizendo para os técnicos de som "Deixa o metrônomo!" (em [4'42"]). Este comando pode ser compreendido como um manifesto de rebeldia típico da geração hippie contra o "sistema", representado pela postura comercial das gravadoras. Mais tarde, Hermeto deixava claro que, se Fagner aceitou as exigências das grandes gravadoras, ele não:

"... o Fagner me convidou para fazer os arranjos do disco com o nome de 'Orós'... um disco antológico... o difícil do músico, é ele segurar a qualidade da música... ele [Fagner] ficou mais comercial... os produtores induzem de um jeito... o dinheiro... a coisa que eu tinha mais medo era quando... o produtor [exigia] A roupa, o jeito do grupo se vestir... e [pediam para a gente] manerar na música, [para] tocar uma música mais simples..."
(Pascoal, Sanches e Medeiros 2017, (em [21:10-23:10]))

Faixa 6: "**Cebola Cortada**" (Clodô e Petrúcio Maia)

(Link para áudio: <https://youtu.be/-B6KifWcTko?si=TuaA9-fyZ-shiaAi>)

- **Estrutura formal e atmosfera:** "Cebola cortada" se tornou a faixa de maior sucesso comercial do disco, equilibrando a estrutura tradicional da canção de amor com o experimentalismo de Hermeto. A forma deste xote é relativamente convencional (estrofe-refrão), mas os arranjos introduzem complexidades que a elevam acima do padrão da MPB. A Introdução, que dura quase 1 minuto, funciona como um close-up de uma tomada cinematográfica, em que a câmara se aproxima do burburinho barulhento de uma feira de rua nordestina com seus personagens contrastantes, em meio a um caos polifônico que inclui um *tutti* de sopros, referências aos modos nordestinos e acordes dissonantes paralelos e sincopados (em [0'00" – 0'13"]) e que depois se acalma suavemente tendo a sanfona do músico de rua e as cordas orquestrais como centro de interesse (em [0'13" – 0'38"]). Marcadamente romântica, a canção é um elogio à natureza nordestina ("mandacarú", "cacimba barrenta", "cachoeira") e, apesar das dores do amor ("cebola cortada que logo me faz chorar", "gosta de me arranhar"), é sonhadora ("brinca na luz do luar", "sereia", "segredos do mar") e otimista ("amar nunca faz mal"), o que é acentuado pelo clima festivo do arranjo e da sanfona solista de Dominginhos.
- **Harmonia e arranjo de sopros:** O arranjo de sopros é complexo e sinuoso, realizando contrapontos dissonantes à melodia principal cantada por Fagner. Esta é uma das marcas do estilo de Hermeto: criar "ganchos" melódicos mesmo dentro de contextos harmonicamente desafiadores.
- **Ritmo:** A faixa é marcada por contrastes: há a temática rural da letra e o clima festivo dos rasta-pés do interior nordestino bailes, mas há também uma polirritmia no arranjo que simula a pulsação urbana. A base rítmica (baixo, bateria, percussão) mantém uma regularidade que ancora as elaborações dos sopros.
- **Análise audiotátil:** A faixa equilibra a CNA primária (a canção, a melodia, a performance vocal) com a CNA secundária (os arranjos complexos, a mixagem que privilegia os contrapontos). Esse equilíbrio provavelmente permitiu seu sucesso comercial, configurando uma "exemplaridade" (Araújo Costa 2018): a obra é única, mas reconhecível.

- **Uso da Voz:** No refrão, a força da voz áspera de Fagner, com "... aquela maneira rasgada, ibérica, [que] me encantava..." (na descrição de Ney Matogrosso; Echeverria 2019, 144), a voz de peito invade seu limite com a voz de cabeça, nas sílabas "...bo-la" e "cor-ta..." de "...cebola cortada, meu bem..." (em [1'17"]). Esta quebra de registro é utilizada intencionalmente como referência à voz agreste dos cantadores de rua do Nordeste.

Faixa 7: "*Orós*" (Fagner)

(Link para áudio: https://youtu.be/jv_UDv7U4hE?si=4wAGhpHD7Pmu_Jkr)

- **Estrutura formal e atmosfera:** A faixa-título, sem letra e apenas cantada com *scatting* de sílabas brasileiras, é o coração do álbum, evoluindo como uma suíte mística que rompe completamente com a estrutura linear de estrofe e refrão. Eclético, o arranjo de Hermeto traz ele mesmo no piano solo introduzindo a faixa com uma valsa, que progride para um jazz bebop alternado com baião. "*Orós*" faz referência tanto à agitação urbana da cidade de Orós, quanto ao caos das feiras ao ar livre, quanto à natureza ao redor do Açude de Orós, com a beleza de suas águas e horizonte, mas também a tragédia sinalizada na foto do rompimento do açude na capa interna do LP. A forma é aberta, rapsódica, privilegiando a atmosfera narrativa em vez do formato de canção popular.
- **Harmonia:** As extensões harmônicas nos arranjos traduzem musicalmente o drama da seca, de um lado, e o medo da chuva, do outro, sentimentos contraditórios do sertanejo da cidade natal de Fagner. Assim, na adaptação do ser humano à terra, em que se mimetiza o conflito e a resolução da natureza, há uma alternância contínua entre repouso (como a calmaria melódica, harmônica ou rítmica) e movimento (como a tensão melódica, harmônica ou rítmica).
- **Ritmo e percussão orgânica:** Hermeto Pascoal, Paulinho Braga e Serginho utilizam a percussão a partir de materiais da natureza ou de objetos do dia-a-dia (que chamamos aqui de orgânica), e também a voz para simular os ruídos e silêncios dos espaços interiores e exteriores do sertão, evocando as feiras, a cultura popular, a vastidão e beleza da paisagem, o açude minimizando a dureza da vida rural ou se transformando em tragédia. Essa sonoridade orgânica e percussiva é uma marca da "música universal" de Hermeto onde "tudo é som" — e cria uma paisagem sonora que transporta o ouvinte para o sertão e o transcende. Nota-se também transições com liquidação do ritmo com intensa depulsividade [2'53" – 3'20"] aliado a uso de cluster harmônicos ao piano.
- **Análise audiotátil e a voz de Fagner:** A faixa "*Orós*" é o ápice da CNA secundária no álbum. A simulação do ambiente do sertão através da percussão orgânica é um exemplo de "paisagem sonora" construída peça por peça em estúdio, impossível de ser realizada ao vivo com a mesma precisão. A voz virtuosística e improvisatória de Fagner funde-se aos arranjos orquestrais de maneira quase transcendental, e a instrumentação sofisticada (flautas, saxofone, violino) eleva o regionalismo cearense a uma estética cosmopolita. Aqui está um exemplo de que a obra só existe como fonograma.

Faixa 8: "*Fofoca*" (Hermeto Pascoal)

(Link para áudio: <https://youtu.be/Dcq83G4LnxU?si=4Vd8CiqLJRIInIgoz>)

- **Estrutura formal e atmosfera:** Para encerrar o álbum, Fagner escolheu intencionalmente uma música e letra de Hermeto para dar um recado, humoristicamente, abordando o tema da maledicência no meio musical, um tema caro a ambos os músicos (Fagner e Caetano Veloso estavam envolvidos numa polêmica sobre o espaço de cearenses e baianos no cenário da MPB; Hermeto, em sua posição de não "se vender" ao gosto das grandes gravadoras, já colecionava muitas "fofocas"). Marcada pelo

lado lúdico de Hermeto Pascoal e seu virtuosismo de arranjador, "Fofoca" foi composta ali mesmo, no estúdio, durante as sessões de gravação. A voz não apenas ajuda a revelar o texto, mas também atua como um instrumento musical.

- **Letra, voz e binômio texto-som:** A letra de "Fofoca" é direta como a fala de Hermeto sempre foi sobre quaisquer assuntos polêmicos, e é com sua voz, que a faixa se inicia. O que parece ser um comando para os técnicos na cabine de som que, normalmente é cortado na edição, permanece: "Ôooooi, fui!". Seus versos são baseados em rimas simples ao redor de palavras terminadas em "...ente" ("mente", "gente", "contente") ou "...ém" ("alguém", "também", "tém", "ninguém"), e musicados com uma melodia amorosa e luminosa em Lá maior, com poucos acordes. Entretanto, vez ou outra, ele cria relações texto-música marcantes por meio de binômios texto-som (Borém 2025), como o salto para o agudo de 7ª menor (Mi₃-Re₄) na voz (em [0'45"]), quando a letra fala do encontro imprevisto do fofoqueiro com sua vítima ("... E quando encontra alguém"), cuja sílaba tônica de "alguém" Fagner canta forte e com um *marcato*. Em seguida, na palavra "hora", quando a letra diz que o caluniador dissimulado "... muda de assunto na hora..." (em [0'54"]), Hermeto torna a atmosfera sombria melódico-harmonicamente, substituindo a nota Si natural (em Lá maior) por um Sib (em Sol menor). Em seguida, Fagner faz um *piano subito* com voz soprosa e glissando para chegar na sílaba "jei" do trecho "... nem jeito de andar não tem..." (em [0'56"]), dinâmica que é respondida imediatamente por Hermeto e banda, colorindo o desconcerto e fingimento do fofoqueiro. Outro binômio texto-música marcante ocorre quando, sarcasticamente, Hermeto anuncia o destino de todo fofoqueiro: "... um dia cai do cavalo..." (em [1'31" – 1'34"]), cuja ênfase no arranjo é dada na instrumentação pelo *overdub* com várias camadas da voz de Fagner com o timbre de quase uma gargalhada, que se torna um componente rítmico e textural, uma massa sonora experimental, um procedimento típico em sua "música universal". E como se comemorasse o "cair" do fofoqueiro no arranjo, ele utiliza a combinação glissando + trêmulo ascendente no violino com arco, como uma risada, para chegar a uma nota aguda em *staccato*, mas de altura indeterminada (em [1'34" – 1'39])).
- **Análise audiotátil:** Composta no estúdio, "Fofoca" é o exemplo mais radical de CNA secundária no álbum. Os *overdubs* vocais massivos criam uma textura de música concreta, onde a voz é matéria-prima para colagem sonora. A letra — sobre a falsidade e a mentira — é ironicamente servida por uma textura que evoca o "ruído" da fofoca: múltiplas vozes sobrepostas, fragmentos de frases, timbres distorcidos. A obra não preexiste à gravação; ela é a gravação. O estúdio é o instrumento, e a performance é construída através da edição.

6. O tratamento da voz: matriz audiotátil e herança árabe

6.1. A herança árabe de Fagner como matriz vocal

O estilo único de Fagner foi aprendido em casa desde cedo e deriva principalmente de duas culturas cujo cantar é visceral, a nordestina e a árabe. Seu pai, o imigrante Youssef Fares Haddad Lubous (Youssef, no Brasil, virou José) foi cantor de rádio no seu país natal, o Líbano (Echeverria 2019, 31). O exagero nos glissandos e vibratos, os ornamentos e microtonalismo eram ouvidos diariamente por Fagner:

Quando eu era pequeno, ele [o pai] me colocava no colo e cantava aquelas músicas árabes que eu não entendia e me agoniavam. Eu vivia naquela mistura de sons... [as] canções que tocavam

no rádio na língua que eu entendia; e ainda meu pai cantando aquele som estranho na minha cabeça..."(Echeverria 2019, 32)

Papai não parava de cantar aquelas músicas, aquele lamento árabe, era estranho, diferente... Eu via, de menino, eu me lembro, mesmo pequenininho... Acho que é esse som que eu estou procurando o tempo todo (*apud* Rodrigues 2017, 238).

Essa matriz vocal — caracterizada pela crítica como um "grito áspero" e um "lamento de sufoco" e por Ney Matogrosso como deliciosamente "rasgada" e "ibérica" com influência moura — é, nos termos da TMA, uma manifestação do Princípio Audiotátil (PAT) enraizada na psico-corporeidade do cantor. A energia formante do canto de Fagner deriva dessa memória afetiva, que se torna estrutura expressiva.

O segundo coautor do presente artigo lembra de ter visto o cantor Fagner em show do Projeto Pixinguinha (Almeida 2009) no Palácio das Artes, em Belo Horizonte, utilizar dois recursos para aumentar a articulação do vibrato vocal (em amplitude e periodicidade) e, assim, sua dramaticidade: movimentos verticais curtos e enérgicos de cabeça (Figura 4) e a manipulação lateral do pomo de Adão com a mão.



Figura 4 – Técnica vocal de Fagner em performance ao vivo de "Mucuripe" (Fagner 2012, em [1'54"-1'56"]): movimentos rápidos e enérgicos de cabeça para produzir vibratos mais amplos e microtonalismos mais articulados.

6.2. A potencialização da voz através da CNA secundária

Em *Orós*, Hermeto Pascoal não apenas registra essa matriz vocal, mas a potencializa através dos recursos da CNA secundária (Tabela 9):

Tab. 9 – Procedimentos de tratamento da voz de Fagner no LP *Orós*

Procedimento	Faixas	Efeito audiotátil
<i>Overdubs</i> vocais	"Romanza", "Fofoca"	Multiplicação da matriz, criação de massa sonora
Contraste de planos	Todas	Voz em primeiro plano vs. voz como textura
Edição de performances	"Orós", "Fofoca"	Seleção dos melhores momentos, construção de narrativa
Tratamento tímbrico	"Fofoca"	Distorção, equalização, efeitos

Referência: Elaboração dos coautores

Em "Romanza", os *overdubs* vocais criam um coro de "lamentos" que amplificam a expressividade dramática da letra. Em "Fofoca", a voz é fragmentada, distorcida, tratada como matéria-prima para uma reflexão sobre a comunicação e a mentira.

6.3. A voz como instrumento na textura audiotátil

Em faixas como "Orós", a voz de Fagner funde-se à textura instrumental, dialogando em pé de igualdade com o piano, o sax e a percussão. Esta é uma característica fundamental da abordagem audiotátil: não há hierarquia a priori entre voz e instrumentos; todos são fontes de energia formante a serem organizadas na mixagem.

7. A recepção do disco e seu legado

7.1. A resistência das rádios

As rádios demonstraram grande dificuldade em absorver o repertório de *Orós*. Devido à "grande elaboração" das composições e arranjos de Hermeto Pascoal, a maioria das faixas foi pouco aceita pelos programadores (Rodrigues 2017). Para muitos, o álbum era "difícil demais" para o público médio, acostumado a consumir hits românticos convencionais.

Essa resistência pode ser interpretada, nos termos da TMA, como uma incompreensão da CNA secundária por parte de uma indústria ainda ancorada na CNA primária. Os programadores de rádio buscavam canções que funcionassem como "performances gravadas" (modelo CNA primária), não como "construções de estúdio" (modelo CNA secundária).

A exceção foi "Cebola Cortada" e "Flor da Paisagem", que equilibraram os dois regimes: a canção de amor (CNA primária) e os arranjos complexos de sopros (CNA secundária). Foi justamente esse equilíbrio que garantiu seu sucesso comercial.

7.2. A crítica especializada e a polarização

A recepção crítica se polarizou. Ana Maria Bahiana expressou reservas quanto ao "transbordamento" que ameaçava descaracterizar a música de Fagner. Sua crítica reflete uma perspectiva ainda ancorada no modelo da canção como entidade autônoma, anterior à gravação. Anos depois, Aquino (2011) ofereceria uma releitura, argumentando que o distanciamento temporal permitia compreender o "transbordamento" como criatividade. Essa mudança de percepção pode ser interpretada como a progressiva assimilação, pela crítica, dos parâmetros da CNA secundária.

7.3. O contexto político: ditadura e censura

Rodrigues (2017) documenta que a produção de Fagner nos anos 1970 era monitorada pela ditadura militar. Canções como "Alazão" e "Posto em Sossego" foram encontradas em registros da censura. "Fofoca", de Hermeto Pascoal, foi submetida à censura e foi aprovada em 27 de abril de 1977 (Nuzzi 2023, 159). Embora *Orós* não contenha letras explicitamente políticas, a própria existência de uma obra tão experimental em

um contexto de repressão pode ser lida como um ato de resistência estética. Nos termos da TMA, essa resistência manifesta-se na afirmação da liberdade criativa contra a padronização cultural. Ao subverter as expectativas do mercado e explorar as possibilidades do estúdio como espaço de experimentação, Fagner e Hermeto afirmavam a autonomia do artista frente às pressões comerciais e ideológicas.

8. Conclusão: síntese de matrizes audiotáteis

A análise do LP *Orós* (1977) à luz da Teoria das Músicas Audiotáteis permite compreender sua singularidade e seu lugar na história da música brasileira. O álbum pode ser considerado como um marco da CNA (codificação neaurática) secundária na discografia brasileira, pois representa um momento em que as possibilidades do estúdio (gravação multipista, edição, *overdubs*) são integradas ao processo composicional de forma consciente e deliberada, dando continuidade às experimentações tropicalistas de 1968, mas avançando em direção a uma síntese mais orgânica e com mais recursos tecnológicos.

Os arranjos de Hermeto Pascoal não são meros acompanhamentos, mas narrativas sonoras paralelas que dialogam com a voz e a melodia, expandindo seus significados. A instrumentação diversificada (sitar, tabla, guitarra portuguesa, bandolim, violino, acordeom, percussão orgânica) é unificada por uma visão que transcende gêneros. A herança árabe de Fagner fornece à sua voz uma energia formante de seu "lamento" e "agonia" característicos, que Hermeto potencializa exponencialmente, incentivando o cantor a explorar muitas técnicas vocais estendidas, pelo menos 20 na nossa percepção: (1) crepitação, (2) sussurro, (3) choro, (4) riso com choro, (5) gargalhada, (6) grunhido, (7) gemido, (8) diversos tipos de grito, (9) inspiração e expiração exageradas, (10) mudança de timbre súbita entre voz de peito e voz de cabeça, (11) falsete ruidoso, (12) vibrato e glissandos exagerados, (13) vibrato e glissando simultâneos, (14) voz declamada, (15) *scatting* com sílabas do português brasileiro de ambos Fagner e Hermeto, (16) voz falada de ambos Fagner e Hermeto, (17) improvisação vocal livre, (18) modulação fonética de vogais, (19) adição ou omissão de vogais, e (20) extensão de consoantes. Há ainda as técnicas de edição e manipulação do som em estúdio: *overdubs* criando *clusters* ou polifonias, edição de *fade ins* e *fade outs*, contraste de planos, e vozes de comando, "Ôooooi, fui!" ou "Deixa o metrônomo!", que deveriam ficar de fora de um álbum comercial.

A dialética entre CNA primária e a CNA secundária aqui analisada nos mostra como o álbum equilibra faixas estilisticamente ecléticas, as quais se mantêm ora próximas do modelo tradicional da canção (CNA primária), ora explorando elementos de vanguarda dentro de possibilidades da CNA secundária. As faixas "Flor da Paisagem" e "Cebola Cortada" representam o ponto de equilíbrio que garantiu seu sucesso comercial, exemplificando o que chamamos de "exemplaridade", ou seja, a obra é única, mas reconhecível (Araújo Costa 2018). Por outro lado, as faixas "Epigrama 9", "Orós" e "Fofoca" desafiam o estereótipo de sucesso desejado pelas gravadoras, continuam desafiando os ouvidos do público conservador de Fagner e encantam os ouvidos acostumados com o princípio de não-replicação de Hermeto Pascoal.

A resistência inicial ao disco reflete a dificuldade de uma crítica formada na CNA primária em absorver as inovações da CNA secundária. O tempo, no entanto, consagrou *Orós* como obra de referência. Para Hermeto Pascoal, *Orós* foi a demonstração de que sua "música universal" podia dialogar com o grande público através da voz de um ídolo. Para Fagner, foi o "laboratório de excelência" (Rodrigues 2017) que consolidou sua imagem como artista de vanguarda. Para a música brasileira, foi a prova de que o sertão e o estúdio, a

tradição e a experimentação, podiam coexistir em perfeita simbiose, uma síntese de matrizes audiotáteis que, naquele momento no Brasil, somente um encontro entre esses dois nordestinos poderia realizar.

Finalizamos este artigo com duas falas emblemáticas, mas sem julgamento de valor sobre qualidade ou escolhas estilísticas. Diametralmente opostas, as falas destes dois nordestinos são pós-*Orós*, disco que se tornou um divisor de águas na composição, arranjo e interpretação da canção popular brasileira. Após este disco, Fagner (2018) trilhou um caminho que o levou em direção ao dinheiro e à fama:

"Teoricamente, eu não tenho nada a ver com o Hermeto, talvez o cabelo na época, né?... neste disco aqui, foi ele que arrumou os músicos, já não foram os meus músicos (em [36'51"-35':56"]) ... eu saí do *cult*... [que foi a] primeira fase [de minha carreira]... depois, serei [considerado] brega para você... vendi um milhão de discos..." (em [38'41"-38'50"]) ... [O Roberto Carlos disse a Fagner] 'Cante para o povo... você só canta para intelectual!'... eu seguiria o conselho do Roberto Carlos, se eu já não viesse com esta intenção... eu sempre escutei rádio e eu queria me ver na parada [de sucesso] ... por causa da minha geração, [eu cantava no estilo de] música mais 'cabeça', mas a minha intenção sempre foi cantar para o povo... eu tocava nas [rádios] FM... eu achava um barato, mas eu via que não tinha acesso às [rádios] AM..." (em [42'35"-43'42"])

Hermeto, por sua vez, se manteve combativo e fiel à sua missão de compor, arranjar e tocar como meio de aproximar pessoas e promover, por meio da música e da porção hippie que o habitava, a paz e amor universais até os 89 anos com quais deixou este mundo.

"...Essa turma não evoluiu nada. Minha intenção ao trabalhar com eles foi abrir a cabeça deles, mas eles apelaram: foram fazer música para novela. Como o meu amigo Fagner, que criticava a TV Globo e acabou cedendo. Ganhou muito dinheiro, mas cadê a alegria interior?" (Calado 2003)

9. Referências de Texto

- Almeida, Gabriela Sandes Borges de. 2009. *Projeto Pixinguinha 30 anos de música e estrada*. 245 p. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas (Dissertação de Mestrado Profissional em Bens Culturais e Projetos Sociais).
- Aquino, Márcio de. 2011 *Preciosidades em Vinil: Orós de Fagner*. Blog Tarati Taraguá, 11 dez. 2011. Disponível em: <https://taratitaragua.blogspot.com/2011/12/preciosidades-em-vinil-oros-fagner.html> Acesso em: 18 fev. 2026.
- Araújo Costa, Fabiano. 2018. Música popular brasileira e o paradigma audiotátil: uma introdução. *RJMA – Revista de estudos do Jazz e das Músicas Audiotáteis*. Caderno em Português, nº 1, 2018, p.1-33.
- Barbeitas, Flávio Terrigno. 2023. Estudo sobre Rogério Duprat demonstra quão profunda pode ser uma análise sociomusical. [Resenha de: LANA, Jonas Soares. Rogério Duprat, arranjos de canção e a sonoplastia tropicalista. Rio de Janeiro: 7Letras, 2022]. *Per Musi*, v.24. In: <https://doi.org/10.35699/2317-6377.2023.44798>

- Borém, Fausto; Freire Garcia, Maurício. 2010. Cannon de Hermeto Pascoal: aspectos musicais e religiosos em uma obra-prima para flauta. *Per Musi*. n.22, p.63-79. Belo Horizonte, UFMG.
In: [10.1590/S1517-75992010000200005](https://doi.org/10.1590/S1517-75992010000200005)
- Borém, Fausto; Araújo Costa, Fabiano. 2010. Hermeto Pascoal: experiência de vida e a formação... *Per Musi*, Belo Horizonte, n.22, p.22-43. In: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/permusi/article/view/42774>
- Calado, Carlos. 2003. Após 11 anos de recesso, músico alagoano não quer mais gravar com grandes gravadoras nem com figurões da MPB: "Eles não evoluíram nada". *Folha de São Paulo*. Folha Ilustrada. São Paulo, terça-feira, 11 de março de 2003. In: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1103200317.htm>
- Caporaletti, Vincenzo. 2018. Uma musicologia audiotátil. *RJMA – Revista de estudos do Jazz e das Músicas Audiotáteis*. Caderno em Português, nº 1, 2018, p.1-17.
- Caporaletti, Vincenzo. 2019. *Introduzione alla teoria della musiche audiotattili: un paradigma per il mondo contemporaneo*. Roma: Aracne Editrice, col. Musicologie e culture 1.
- Carvalho, Ricardo Souza de. 2009. *João Cabral de Melo Neto e a tradição do Romance de 30*. *Estudos Avançados*, v.23, n.67, p.269-278.
- Cunha, André Araújo Lima da. 2013. *Rogério Duprat, o quarto Mutante: a trajetória do compositor vanguardista junto ao grupo de rock brasileiro*. 2013. Dissertação (Mestrado em Processos de Criação Musical) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo. DOI: <https://doi.org/10.11606/D.27.2013.tde-07032014-152528>
- Discogs. *Raimundo Fagner – Orós*. 2026.
In: <https://www.discogs.com/release/3022431-Raimundo-Fagner-Or%C3%B3s>. Acesso em: 18 fev. 2026.
- Discogs. *Hermeto Pascoal – Slaves Mass*. 2026.
In: <https://www.discogs.com/release/424742-Hermeto-Pascoal-Slaves-Mass>. Acesso em: 18 fev. 2026.
- Discogs. *Hermeto Pascoal – Hermeto*. 2026. In: <https://www.discogs.com/release/2338832-Hermeto-Hermeto>. Acesso em: 18 fev. 2026.
- Discogs. *Raimundo Fagner – Artist Discography*. 2026.
In: <https://www.discogs.com/artist/318935-Raimundo-Fagner>. Acesso em: 18 fev. 2026.
- Echeveria, Regina. 2019. *Raimundo Fagner: quem me levará sou eu*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 427p.
- Fagner, Raimundo. (2018) *Raimundo Fagner analisa a sua discografia (1973-1983): Entrevista, Alta Fidelidade*. Entrevista concedida a Luiz Felipe Carneiro. Vídeo de 1 hora, 30 minutos e 10 segundos, postado por Alta Fidelidade em 16 de setembro de 2018.
In: <https://www.youtube.com/watch?v=cs9TeQ5WIXM>
- Figueira, Bruno de Sousa. 2020. Aspectos discursivos da canção tropicalista "Eles": um posicionamento na interlíngua(gem). *Estudos Linguísticos*, v.49, n.3, p.1286-1300, dez. 2020. In: <http://dx.doi.org/10.21165/el.v49i3.2575>

- Guedes, Jordianne Moreira. 2012. *O Fazer musical de Rodger Rogério: o singular e o plural do Pessoal do Ceará*. 2012. 173 f. Dissertação (Mestrado em História) – Centro de Humanidades, Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza.
- Latifjonovna, Akhrorkulova Zaynura. 2025. "V": One gesture, many meanings: an intercultural analysis of the V-sign. *Journal of International Scientific Research*. v.3, n.4, Outubro, p.636-640. Samarqand Region, Uzbekistan: Samarkand State Institute of Foreign languages. ISSN: 3030-3508. In: <https://spaceknowladge.com>
- Marconi, Rodrigo. 2012. Tradição e vanguarda na obra "Acrílico" de Caetano Veloso e Rogério Duprat. *Revista Brasileira de Música*, v.25, n. 1, p.79-102, jan./jun. 2012.
- Moore, Allan F. 2001. Categorical Conventions in Music Discourse: Style and Genre. *Music & Letters*, v.82, n.3, p.432-442.
- Nattiez, Jean-Jacques. 2002. O modelo tripartite de semiologia musical: o exemplo de La Cathédrale Engloutie, de Debussy. Tradução de Luis Paulo Sampaio. *Debates – Caderno de Pós-Graduação em Música*, Rio de Janeiro, n.6.
- Paiva, José Eduardo Ribeiro de. 2012. Os Mutantes: hibridismo tecnológico na música popular brasileira dos anos 60/70. *Sonora*, n. 7, v.4.
- Pascoal, Hermeto; Sanches, Alexandre; Medeiros, Jotabê. 2017. *Hermeto Pascoal: A MPB "precisa voltar a jogar bola"*. Entrevista de Hermeto Pascoal a Pedro Alexandre Sanches e Jotabê Medeiros. Vídeo de 41 minutos postado por Carta Capital em 7 de jul. de 2017. In: <https://www.youtube.com/watch?v=a1bCCPiANTQ&t=159s>
- Pras, Amandine; Guastavino, Catherine; Lavoie, Maryse. 2013. The impact of technological advances on recording studio practices. *Journal of the American Society for Information Science and Technology*. v.64, n.3, p.612–626. DOI: [10.1002/asi.22840](https://doi.org/10.1002/asi.22840)
- Psicodelia Nordestina's Post. 2016. *Orós; um disco do nordeste para o mundo: 4º disco de Fagner*. Post de 24 de abril, 2016. In: : <https://shorturl.at/yshB0>
- Reinaldo, Antônio Gomes. 2021. *O Papel das estratégias de leitura na compreensão de textos escritos para a fluência da leitura oral em alunos da EJA*. Fortaleza: Universidade Federal do Ceará (Dissertação de Mestrado em Letras).
- Rodrigues, Stênio Ronald Mattos. 2017. *É a alma dos nossos negócios: indústria fonográfica, mercado e memória sob a perspectiva profissional de Raimundo Fagner na gravadora CBS (1976 – 1981)*. 363 f. Dissertação (Mestrado em História) – Centro de Humanidades, Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza.
- Rogério, Pedro. 2006. *Pessoal do Ceará: formação de um campo e de um habitus musical na década de 1970*. 132 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2006.
- Santos, André Domingues dos. 2014. Tropicaliança: Relações de força na colaboração de populares e eruditos na vanguarda tropicalista. *PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*. Belo Horizonte, p.47-61, 2014. In: <https://doi.org/10.35699/2238-2046.15652>

Santos, Daniela Vieira dos. 2008. *Não vá se perder por aí: a trajetória dos Mutantes*. 2008. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista (UNESP), Araraquara. In: https://agendapos.fclar.unesp.br/agenda-pos/ciencias_sociais/1539.pdf

Santos Neto, Jovino. 2018. *Notas da Escola Jabour: Modelos harmônicos multidimensionais para improvisação, composição e arranjo do Grupo de Hermeto Pascoal no Rio de Janeiro*. 30 de maio, 2018. Ethnomusicology Review. Los Angeles; UCLA. In: <https://shorturl.at/tjOx5>

Welch, Chris. 2009. *Close to the Edge: The Story of Yes*. Londres: Omnibus Press.

10. Referências de Áudio e Vídeo

Fagner, Raimundo. 2012. *Fagner - Mucuripe (Video Ao Vivo)*. Música e letra de Fagner e Belchior. Vídeo de 4 minutos e 20 segundos, postado por FagnerVEVO no Youtube em 28 de outubro, 2012. In: <https://youtu.be/Qs96sm4gV7E?si=XEP0RiuH5hd032SH>

Fagner, Raimundo; Belchior. 2022. *Romanza*. In: *Meu parceiro: Belchior*. Universal Music (disco com 12 faixas). Música e letra de Fagner, Belchior e Fausto Nilo. Áudio de 3 minutos e 37 segundos, postado por Fagner Tema no Youtube em 13 de outubro, 2022. In: <https://www.youtube.com/watch?v=g2FCKqT9oH0>

Fagner, Raimundo; Pascoal, Hermeto. 1977. *Fagner "Cebola cortada" (Pseudo Video)*. Música e letra de Clodô e Petrúcio Maia, arranjo de Hermeto Pascoal, e voz de Fagner. Faixa 6 do disco *Orós*. Áudio de 3 minutos e 46 segundos postado no Youtube em 16 de outubro de 2019 por FagnerVEVO. In: <https://youtu.be/-B6KifWcTko?si=TuaA9-fyZ-shiaAi>

Fagner, Raimundo; Pascoal, Hermeto. 1977. *Fagner "Cinza" (Pseudo Video)*. Música, letra e voz de Fagner, e arranjo de Hermeto Pascoal. Faixa 1 do disco *Orós*. Áudio de 3 minutos e 26 segundos postado no Youtube em 16 de outubro de 2019 por FagnerVEVO. In: <https://youtu.be/04DiywR6ZEc?si=gtt-rKozTIH98kT0>

Fagner, Raimundo; Pascoal, Hermeto. 1977. *Fagner "Epigrama nº9" (Pseudo Video)*. Letra de Cecília Meireles, música e voz de Fagner, e arranjo de Hermeto Pascoal. Faixa 5 do disco *Orós*. Áudio de 4 minutos e 47 segundos postado no Youtube em 16 de outubro de 2019 por FagnerVEVO. In: <https://youtu.be/rO2rZjiDeXs?si=blqd81Qu4YD7U9m9>

Fagner, Raimundo; Pascoal, Hermeto. 1977. *Fagner "Esquecimento" (Pseudo Video)*. Música e letra de Fagner e Brandão, arranjo de Hermeto Pascoal, e voz de Fagner. Faixa 3 do disco *Orós*. Áudio de 3 minutos e 20 segundos postado no Youtube em 16 de outubro de 2019 por FagnerVEVO. In: <https://youtu.be/ERCdsWAPgN0?si=LqoOGxmbZJ3wKN1i>

Fagner, Raimundo; Pascoal, Hermeto. 1977. *Fagner "Flor da Paisagem" (Pseudo Video)*. Música de Robertinho de Recife, letra de Fausto Nilo, e arranjo de Hermeto Pascoal, e voz de Fagner. Faixa 2 do disco *Orós*. Áudio de 4 minutos e 18 segundos postado no Youtube em 16 de outubro de 2019 por FagnerVEVO. In: <https://youtu.be/rO2rZjiDeXs?si=pE5ObxXTGjgff5LO>

Fagner, Raimundo; Pascoal, Hermeto. 1977. *Fagner "Fofoca" (Pseudo Video)*. Música, letra e arranjo de Hermeto Pascoal, e voz de Fagner. Faixa 8 do disco *Orós*. Áudio de 4 minutos e 26 segundos postado no Youtube em 16 de outubro de 2019 por FagnerVEVO.

In: <https://youtu.be/Dcq83G4LnxU?si=4Vd8CiqLJRlnIgoz>

Fagner, Raimundo; Pascoal, Hermeto. 1977. *Fagner "Romanza" (Pseudo Video)*. Música e letra de Fagner, Belchior e Fausto Nilo, arranjo de Hermeto Pascoal, e voz de Fagner. Faixa 4 do disco *Orós*. Áudio de 5 minutos e 36 segundos postado no Youtube em 16 de outubro de 2019 por FagnerVEVO. In:

<https://youtu.be/gNsRSPjnnTM?si=sc3YuEsXGNvinBbc>

Fagner, Raimundo; Pascoal, Hermeto. 1977. *Fagner "Orós" (Pseudo Video)*. Música e voz de Fagner, arranjo de Hermeto Pascoal. Faixa 7 do disco *Orós*. Áudio de 3 minutos e 56 segundos postado no Youtube em 16 de outubro de 2019 por FagnerVEVO.

In: https://youtu.be/jv_UDv7U4hE?si=4wAGhpHD7Pmu_Jkr

Pascoal, Hermeto. 1973. *Hermeto Pascoal – Bebê*. Faixa 1 do LP *A Música Livre de Hermeto Pascoal*, produzido por Rubinho Barsotti. Relançamento do LP em 1985, e lançamento da versão em Cd em 1990. Música de Hermeto Pascoal, com Hermeto Pascoal (piano, flauta, saxofones, vocais, sapo, percussão), Hamleto (flauta, saxofones), Bola (flauta, saxofones), Mazinho (saxofones), Nenê (piano, bateria), Alberto (contrabaixo), e Antônio Ferreira da Anunciação (bateria). Áudio de 4 minutos e 21 segundos, postado por Hermeto Pascoal em 19 de agosto de 2020. Rio de Janeiro: Polygram/Philips.

In: <https://youtu.be/a-S7iJ56VIQ?si=GaOmXdTrz13vBRt0>

Pascoal, Hermeto. 1973. *Hermeto Pascoal – Carinhoso*. Faixa 2 do LP *A Música Livre de Hermeto Pascoal*, produzido por Rubinho Barsotti. Relançamento do LP em 1985, e lançamento da versão em Cd em 1990. Música de Pixinguinha e , com Hermeto Pascoal (piano, flauta, saxofones, vocais, sapo, percussão), Hamleto (flauta, saxofones), Bola (flauta, saxofones), Mazinho (saxofones), Nenê (piano, bateria), Alberto (contrabaixo), e Antônio Ferreira da Anunciação (bateria). Áudio de 6 minutos e 30 segundos, postado por Hermeto Pascoal em 19 de agosto de 2020. Rio de Janeiro: Polygram/Philips.

In: <https://youtu.be/2Hz6eeyoRoc?si=N2OI-wK7QuGVdFWp>

Pascoal, Hermeto. 1973. *Hermeto Pascoal – Plin*. Faixa 3 do LP *A Música Livre de Hermeto Pascoal*, produzido por Rubinho Barsotti. Relançamento do LP em 1985, e lançamento da versão em Cd em 1990. Música de Hermeto Pascoal, com Hermeto Pascoal (piano, flauta, saxofones, vocais, sapo, percussão), Hamleto (flauta, saxofones), Bola (flauta, saxofones), Mazinho (saxofones), Nenê (piano, bateria), Alberto (contrabaixo), e Antônio Ferreira da Anunciação (bateria). Áudio de 2 minutos e 34 segundos, postado por Hermeto Pascoal em 19 de agosto de 2020. Rio de Janeiro: Polygram/Philips.

In: <https://youtu.be/KtXAIv6mZXU?si=f-soO7THO1FuXk1y>

Pascoal, Hermeto. 1973. *Hermeto Pascoal – Sereiarei*. Faixa 4 do LP *A Música Livre de Hermeto Pascoal*, produzido por Rubinho Barsotti. Relançamento do LP em 1985, e lançamento da versão em Cd em 1990. Música de Hermeto Pascoal, com Hermeto Pascoal (piano, flauta, saxofones, vocais, sapo, percussão), Hamleto (flauta, saxofones), Bola (flauta, saxofones), Mazinho (saxofones), Nenê (piano, bateria), Alberto (contrabaixo), e Antônio Ferreira da Anunciação (bateria). Áudio de 4 minutos e 32 segundos, postado por Hermeto Pascoal em 19 de agosto de 2020. Rio de Janeiro: Polygram/Philips.

In: <https://youtu.be/BNn7ZYM0fvs?si=XMcn4EQfZ5sKdEhW>

Pascoal, Hermeto. 1973. *Hermeto Pascoal – Asa Branca*. Faixa 5 do LP *A Música Livre de Hermeto Pascoal*, produzido por Rubinho Barsotti. Relançamento do LP em 1985, e lançamento da versão em Cd em 1990. Música de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, com Hermeto Pascoal (piano, flauta, saxofones,

vocais, sapo, percussão), Hamleto (flauta, saxofones), Bola (flauta, saxofones), Mazinho (saxofones), Nenê (piano, bateria), Alberto (contrabaixo), e Antônio Ferreira da Anunciação (bateria). Áudio de 4 minutos e 15 segundos, postado por Hermeto Pascoal em 19 de agosto de 2020. Rio de Janeiro: Polygram/Philips.

In: <https://youtu.be/Niq5PWI2P4g?si=jA02DIweHiuWFW8t>

Pascoal, Hermeto. 1973. *Hermeto Pascoal – Gaio da Roseira*. Faixa 6 do LP *A Música Livre* de Hermeto Pascoal, produzido por Rubinho Barsotti. Relançamento do LP em 1985, e lançamento da versão em Cd em 1990. Música de Divina Eulália Oliveira e Paschoal José Da Costa, com Hermeto Pascoal (piano, flauta, saxofones, vocais, sapo, percussão), Hamleto (flauta, saxofones), Bola (flauta, saxofones), Mazinho (saxofones), Nenê (piano, bateria), Alberto (contrabaixo), e Antônio Ferreira da Anunciação (bateria). Áudio de 4 minutos e 31 segundos, postado por Hermeto Pascoal em 19 de agosto de 2020. Rio de Janeiro: Polygram/Philips.

In: <https://youtu.be/HfZXXQvDPYw?si=JgvImZEJji2WXzv>