eISSN 2317-6377

|:PER MUSI:|

O “som da aura” de Hermeto Pascoal: técnica, poética e o horizonte estético da codificação neoaurática terciária

Hermeto Pascoal's "Sound of the Aura": Technique, Poetics and the Aesthetic Horizon of Tertiary Neo-Auratic Encoding

Fabiano Araújo Costa[1] ***ORCID*** https://orcid.org/0000-0002-7386-3320
fabiano.costa@ufes.br

Patricia de Souza Araújo[2] ***ORCID*** https://orcid.org/0009-0005-1111-4382
psouza53@gmail.com

[1] Universidade Federal do Espírito Santo, PPGA, Vitória, ES, Brasil
[2] Independente, Brasil

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

Submitted date: 14 ago 2026
Final approval date: 31 ago 2026
Publication date: 12 out 2026
DOI: https://doi.org/10.35699/2317-6377.2026.67832

RESUMO: O artigo dialoga com os trabalhos de Costa-Lima Neto (2010, 2020, 2022) sobre o conceito de som da aura de Hermeto Pascoal, colocando suas descobertas e conclusões em perspectiva a partir da noção de “codificação neoaurática terciária” (Araújo Costa 2023). Nossa análise articula a teoria da formatividade de Luigi Pareyson à teoria da formatividade audiotátil de Vincenzo Caporaletti. O artigo distingue técnica, poética e o horizonte estético do som da aura. A técnica se cristaliza no álbum *Lagoa da Canoa, Município de Arapiraca* (Pascoal, 1984), sua poética é explicitada em *Festa dos Deuses* (Pascoal, 1992), no horizonte da codificação neoaurática secundária, e suas reativações no século XXI projetam novos valores associados à codificação neoaurática terciária. Com isso, argumenta-se que a permanência da técnica envolve também uma transformação de seu regime mediológico, autoral e interacional.
PALAVRAS-CHAVE: Hermeto Pascoal; Som da Aura; Novas Mídias; Estética; Codificação Neoaurática.

ABSTRACT: This article engages with the work of Costa-Lima Neto (2010, 2020, 2022) on Hermeto Pascoal's concept of "sound of the aura," placing his findings and conclusions in perspective from the notion of "tertiary neoauratic coding" (Araújo Costa 2023). Our analysis articulates Luigi Pareyson's Theory of Formativity with Vincenzo Caporaletti's Theory of Audiotactile Formativity. The article distinguishes technique, poetics, and the aesthetic horizon of the "sound of the aura." The technique crystallizes in the album *Lagoa da Canoa, Município de Arapiraca* (Pascoal, 1984), its poetics are made explicit in *Festa dos Deuses* (Pascoal, 1992), within the horizon of secondary neoauratic coding, and its reactivations in the 21st century project new values associated with tertiary neoauratic coding. Therefore, it is argued that the persistence of the technique also involves a transformation of its mediological, authorial, and interactional regime.
KEYWORDS: Hermeto Pascoal; Sound of the Aura; New Media; Aesthetics; Neo-Auratic Encoding.

1. Introdução

Este artigo propõe uma reflexão sobre a técnica e a poética do som da aura de Hermeto Pascoal, dialogando principalmente com os trabalhos de Costa-Lima Neto (2010, 2020, 2022) sobre o conceito de som da aura e suas transformações ao longo da trajetória de Hermeto Pascoal, e colocando em perspectiva o horizonte estético para o qual essa poética se projeta em função das propriedades das mídias adotadas nas duas últimas décadas do século XX e nas duas primeiras décadas do século XXI.

Para isso, o artigo mobiliza a noção de “codificação neoaurática terciária”, apresentada originalmente em Araújo Costa (2023), que se insere em uma discussão mais ampla sobre as relações entre música, cultura e novas mídias, identificando o estatuto textual de obras musicais gravadas a partir da lógica operacional das mídias adotadas. Tal conceito será discutido ao longo do artigo e constitui o eixo teórico que permite compreender as reativações contemporâneas do som da aura em ambientes digitais, isto é, como a técnica do som da aura é retomada, reinterpretada e transformada em contextos musicais contemporâneos. Por "reativações contemporâneas" entendemos justamente essas reapropriações do procedimento hermetiano por diferentes artistas e projetos musicais. Já os "ambientes digitais" referem-se às plataformas de compartilhamento, interação e produção colaborativa características das redes digitais do século XXI, nas quais novas formas de autoria, circulação e escuta passam a integrar a constituição da obra. O quadro epistemológico desta análise é o da *Teoria da formatividade*, de Luigi Pareyson, em articulação com a *Teoria da formatividade audiotátil*, de Vincenzo Caporaletti.

O percurso argumentativo desenvolve-se em três etapas. Inicialmente, propomos uma distinção entre técnica, poética e horizonte estético do som da aura. Em seguida, analisamos a diferença entre procedimentos de escuta musical mediados predominantemente pela escrita e pela notação e aqueles mediados pela gravação fonográfica, evidenciando a singularidade da abordagem desenvolvida por Hermeto Pascoal. Por fim, situamos essa técnica nos horizontes da codificação neoaurática secundária e terciária, investigando como suas reativações contemporâneas em plataformas digitais modificam seu campo de significação e suas condições de circulação.

2. Distinguindo técnica, poética e estética do som da aura

Toda operação artística autêntica encerra uma dualidade fecunda: de um lado, o fazer – a habilidade, o procedimento, o domínio dos meios – e de outro, o sentido que anima esse fazer e o orienta para a forma artística em realização [1]. Luigi Pareyson, em sua *Estética: Teoria da formatividade* (1993), mostrou que esses dois polos não se separam: formar é “fazer inventando ao mesmo tempo o modo de fazer” (Pareyson 1993, 12-13). A arte não é aplicação de regras prévias, nem pura expressão informe, mas o processo em que a invenção do modo e a produção da obra coincidem. No entanto, se na obra consumada técnica e poética se fundem, na gênese da criação elas podem emergir em tempos distintos. O artista pode descobrir um procedimento – uma técnica – antes de compreender plenamente o programa poético que lhe dará sentido.

[1] Em sentido pareysoniano, "forma" não designa aqui uma estrutura musical pré-definida, mas a configuração singular da obra que emerge durante o próprio processo criativo.

No disco *Festa dos Deuses* (1992), Hermeto Pascoal registra três faixas breves que são identificadas no encarte do disco, na lista de créditos[2] de cada música, como “som da aura com voz”: “Pensamento Positivo” (1’05’’), com a voz do então Presidente da República Fernando Collor de Mello; “Aula de Natação” (0’57’’), com a voz da Professora de Natação Fabíula Pascoal (filha de Hermeto Pascoal); e “Três Coisas” (1’42’’), com a voz de Mario Lago. Na ficha técnica que fica no final do encarte, a identificação é a seguinte:

> Gravado em janeiro de 1992 nos estúdios POLYGRAM, Rio de Janeiro. Produzido por JOVINO SANTOS NETO. Composições e arranjos de HERMETO PASCOAL; com exceção das seguintes faixas: Trecho da entrevista de FERNANDO COLLOR DE MELLO, arranjo de HERMETO PASCOAL; Composição de FABÍULA PASCOAL, arranjo de HERMETO PASCOAL; Composição de MÁRIO LAGO, arranjo de HERMETO PASCOAL. (Encarte CD *Festa dos Deuses*)[3]

Uma explicação sobre o termo som da aura encontra-se também em um texto do encarte:

> Estou muito feliz em ter personalidades ilustres, como o Presidente Collor de Mello, a professora de Educação Física Fabíula Pascoal e o grande ator e poeta Mário Lago como convidados especiais neste disco. Todos eles cantam maravilhosamente bem com o Som da Aura, captado sensitivamente por mim. É impossível explicar com palavras ou adjetivos o que é o Som da Aura, mas de uma coisa eu sei: isso depende muito do grau musical e perceptivo do músico. (Hermeto Pascoal. Encarte CD *Festa dos Deuses*) [4]

É em 1992 que a **poética do som da aura** passa a ser explicitamente formulada e divulgada por Hermeto Pascoal. Embora a técnica já estivesse presente em obras anteriores, o álbum Festa dos Deuses apresenta, por meio de textos publicados em seu encarte (Figura 1), uma reflexão sobre o procedimento e sobre os significados estéticos que o artista lhe atribui.

Costa-Lima Neto (2022) mostra que, desde os primeiros álbuns da discografia de Hermeto, lançados na década de 1970, este “sempre utilizou musicalmente sons não convencionais da fala humana e de animais” (Costa-Lima Neto 2022, 6). Mas a técnica propriamente dita – o procedimento de retirar um fragmento de fala de seu contexto original, transcrever sua melodia e harmonizá-la – cristalizou-se em 1984, no álbum *Lagoa da Canoa, Município de Arapiraca* (Som da Gente, 1984). Nas faixas “Tiruliruli” e “Vai mais, garotinho”, as vozes dos narradores esportivos Osmar Santos e José Carlos Araújo são tratadas como *samples* antes da existência comercial dos *samplers*: captadas do rádio em gravador cassete, revelavam, ao serem desaceleradas, perfis melódicos que Hermeto então harmonizava ao harmônio. Costa-Lima Neto descreve o procedimento:

> captadas diretamente do rádio de pilha num gravador de fita cassete, antes de serem trabalhadas no estúdio da Gravadora Independente Som da Gente. Enquanto o técnico de estúdio Marcus Vinícius voltava a fita cassete, observado e ajudado por Jovino, Hermeto ia tocando no harmônio as notas musicais correspondentes, aproximadamente, às vozes dos

[2] https://www.discogs.com/release/3743480-Hermeto-Pascoal-E-Grupo-Festa-Dos-Deuses/image/SW1hZ2U6NzIwMDAwNQ==
[3] https://www.discogs.com/release/3743480-Hermeto-Pascoal-E-Grupo-Festa-Dos-Deuses/image/SW1hZ2U6NzIwMDAwNg==
[4] https://www.discogs.com/release/3743480-Hermeto-Pascoal-E-Grupo-Festa-Dos-Deuses/image/SW1hZ2U6NzIwMDAwNw==

radialistas desportivos, depois harmonizadas com acordes por Hermeto, de maneira não funcional (Costa-Lima Neto 2022, 6-7).



Figura 1: Páginas do encarte do CD Festa dos Deuses (PolyGram, 1992), incluindo a ficha técnica e os textos nos quais Hermeto Pascoal explicita a poética do som da aura.

O termo som da aura e a explicitação de seu programa poético, no entanto, só viriam alguns anos depois. Costa-Lima Neto (2022) esclarece: “Na realidade, naquela época, Hermeto ainda não tinha criado a denominação som da aura para as duas narrações futebolísticas” (Costa-Lima Neto 2022, 6). O termo surgiu aproximadamente em 1989, quando Hermeto e Grupo adquiriram um *sampler*, e possivelmente influenciado pelos estudos de Jovino Santos Neto sobre radiestesia e radiônica – áreas que lidam com a percepção de energias sutis, ou “auras” (Costa-Lima Neto 2022, 8-9).

A formulação completa da **poética**, como vimos, ocorreu em 1992, no encarte do disco *Festa dos Deuses* (PolyGram, 1992), e em um texto inédito de Jovino Santos Neto, escrito em 1993. Jovino define o som da aura com clareza ímpar:

> Podemos considerar a fala humana como um tipo de música, uma melodia sutil e fugaz que, ao mesmo tempo em que revela ao mundo externo o que sente e pensa a pessoa, também é capaz de mostrar seu estado físico, emocional e espiritual, seja consciente ou não [...] Daí o nome o Som da Aura. Por estar em estreito contato com as fontes conscientes e inconscientes da fala humana, a linguagem falada reflete no exterior o seu mundo interno, com todas as suas nuances e detalhes. Da mesma forma, a aura individual, percebida pelos videntes sensíveis ou revelada pela fotografia Kirlian, mostra todo o nosso ser através de formas coloridas ou halos de energia, envolvendo nosso corpo físico. O Som da Aura é, então, um halo musical de som gerado pela fala (Santos Neto 1993 *apud* Costa-Lima Neto 2022, 3-4).



Figura 2: Capa com lista de faixas do LP *Lagoa da Canoa, Município de Arapiraca* (Som da Gente, 1984), no qual não há menção ao som da aura, mas já aparece a aplicação da técnica nas faixas “Tiruliruli” e “Vai mais, garotinho”.

Em relação à técnica do som da aura, faz-se necessária a distinção de uma noção mais ampla do som da aura de Hermeto, de uma noção mais delimitada na forma do produto apresentado no álbum *Festa dos Deuses*. Isto porque, ao buscar a gênese do som da aura, Costa-Lima Neto (2022) argumenta que esta remonta ao primeiro disco autoral de Hermeto, onde há a utilização de sussurros e murmúrios, sons de animais, e a sua própria voz. Essa seria uma noção mais ampla do som da aura, em que Hermeto não diferenciava o som da voz falada dos sons dos animais.

Apesar desta premissa ser coerente com o discurso de Hermeto e com a gênese do som da aura defendida por Costa-Lima Neto, propomos, por razões metodológicas, uma noção do som da aura com uma imagem estética mais delimitada, onde um discurso falado é retirado de seu contexto de origem, e passa à condição de amostra (*sample*) que pode ser manipulada e musicada. Entendemos que este produto estético delimitado aparece claramente no álbum *Lagoa da Canoa, Município de Arapiraca* (1984), quando a técnica já se encontra suficientemente definida como procedimento de captura, desaceleração, escuta, transcrição, dobramento melódico e harmonização da fala gravada. No entanto, ele só seria apresentado como poética oito anos depois, no álbum *Festa dos Deuses* (1992).

A aplicação dessa poética em um contexto audiovisual é registrada no documentário *L'Allume Tropical* (Billon 1997), em uma sequência emblemática (Figura 3) onde Hermeto capta a voz do ator Yves Montand, desacelera e repete o trecho de áudio com auxílio de um técnico de estúdio e, em seguida, executa a melodia e a harmoniza em tempo real com um teclado digital DX-7. A cena explicita a relação entre escuta, gravação e “tradução” musical que está no cerne do procedimento, condensando em poucos minutos sua lógica

técnica e poética. A sequência evidencia ainda que o procedimento não se reduz à ação individual de Hermeto. O processo de produção depende de uma interação contínua entre músico e técnico de estúdio, cuja atuação participa diretamente da manipulação temporal do material gravado. A obtenção do resultado final decorre de sucessivos ajustes realizados em colaboração, revelando uma dimensão tecnicamente compartilhada do processo composicional.



Figura 3: Imagens do processo de produção do som da aura no documentário *L’Allume Tropical* (Billon 1997), em sequência na qual Hermeto Pascoal capta, desacelera e harmoniza a voz do ator Yves Montand.

Vista nessa perspectiva, a cena de 1997 não é apenas uma demonstração tardia da técnica, mas a evidência de sua dependência crescente de dispositivos de inscrição e manipulação sonora. O procedimento que em 1984 dependia do gravador portátil de fita cassete passa, em 1989, pelo *sampler* incorporado ao trabalho do grupo, aparece em 1992 como poética explicitada em *Festa dos Deuses* e, em 1997, já se apresenta associado ao computador e ao software de gravação e edição de áudio.

Essa delimitação não pretende negar a amplitude do uso hermetiano de sons vocais, animais e cotidianos, mas estabelecer um recorte analítico capaz de acompanhar a passagem de um procedimento técnico a um programa poético e, posteriormente, a diferentes horizontes de mediação. Trata-se, portanto, de observar como uma mesma operação de escuta e inscrição sonora pode adquirir valores distintos conforme se desloca entre fita cassete, *sampler*, fonograma, audiovisual e plataformas digitais.

A distinção entre técnica, poética e estética é relevante na medida em que estes conceitos permitem perceber que a mesma técnica pode, em diferentes momentos históricos e sob diferentes programas poéticos, projetar-se em horizontes estéticos diversos. Estes conceitos são componentes de uma noção de forma e fazer artístico como formatividade, tal como elaborada por Luigi Pareyson (e também adotada por Umberto Eco), e que guiará as linhas mais gerais da nossa análise.

Para os fins deste artigo, interessa sobretudo reter da teoria de Pareyson a ideia de que a obra nasce de um fazer que inventa o próprio modo de fazer[5]. Essa perspectiva permite compreender que, no som da aura,

[5] Essa perspectiva aproxima-se de um aspecto frequentemente destacado nos processos criativos de Hermeto Pascoal: o papel central da intuição. Mais do que a aplicação de procedimentos previamente formalizados, a elaboração do som da aura envolve um modo de operar em que descoberta, escuta e criação

técnica e poética não são esferas separadas: o procedimento de captar, desacelerar, transcrever e harmonizar a fala já contém uma concepção de música e de escuta. Em termos pareysonianos, a técnica torna-se inseparável da forma que ela produz, pois o modo de operar define também o sentido estético da obra.

A poética, nos termos pareysonianos, é mais propriamente o programa poético do artista: aquilo que faz parte de seu universo de crenças, regras e ideias sobre a arte, e que rege a obra enquanto ela está sendo feita, assumindo um caráter ao mesmo tempo “programático” e “operativo”.

> Cada artista em sua própria atividade implicitamente confere à arte uma determinada função, um lugar especial na escala dos valores, uma importância particular no conjunto da vida. [...] não se pode fazer arte nem ler arte sem uma “Ideia” da arte e do lugar que ocupa na vida espiritual, ou seja, sem uma “poética”. Seja como for, uma obra de arte sempre contém em si, viva e ativa e operante, uma poética, isto é, um “ideal” da arte e um “programa” de arte. (Pareyson 1993, 297-299)

Esses argumentos corroboram a perspectiva de Costa-Lima Neto (2010) que identifica na música de Hermeto a dicotomia entre “o ‘natural’ (as sonoridades universais e atonais da fala, da natureza, dos sons dos animais e dos objetos cotidianos, rurais ou urbanos) e, de outro lado, o ‘convencional’ (o canto e os demais instrumentos, os gêneros e estilos modais e tonais, regionais, nacionais ou internacionais)”. (Costa-Lima Neto 2010, 45). A tese do autor é que através do “natural”, Hermeto ultrapassa o “convencional”, sem negá-lo. Do ponto de vista estético, portanto, a poética do som da aura pode ser considerada de forma legítima em termos pareysonianos em sua missão de “representar”, “transfigurar”, “idealizar” ou “deformar” a realidade (Pareyson 1993, 301). Nessa mesma direção, o som da aura pode ser aproximado da chamada “música dos ferros” (Borém e Araújo 2010), na medida em que ambos participam do interesse hermetiano por sonoridades não convencionais e pela musicalização de materiais sonoros oriundos do cotidiano, ainda que se distingam quanto aos procedimentos específicos mobilizados em cada caso.

Um ponto central da nossa problemática gira em torno do grau de explicitação do programa poético do som da aura, e sua relação com a realização da obra. Pareyson adverte que uma poética não basta para realizar a arte. Ela almeja alcançá-la, mas não promove a sua vinda. Para Pareyson, tal como os princípios da estética nada têm a prescrever ao artista, da mesma forma as afirmações de uma poética não têm tamanha eficácia a ponto de produzir poesia. (Pareyson 1993, 303).

Um cuidado necessário na compreensão da poética do som da aura é não reduzi-la a uma poética da “escuta” da aura, sem considerar o meio pelo qual aquilo que se escuta é inscrito, manipulado e projetado esteticamente como forma. Essa distinção prepara a passagem da análise interna da poética hermetiana para uma comparação histórica mais ampla: antes de discutir a gravação como “forma formada audiotátil” (o que faremos mais adiante), convém observar como outras poéticas da escuta dependeram da mediação escrita para transformar sons do mundo natural em obra musical.

---

se desenvolvem simultaneamente. Nesse sentido, a técnica não aparece como execução mecânica de regras estabelecidas, mas como invenção contínua do próprio caminho composicional.

3. A escuta e a transcrição de sons do mundo natural: Messiaen, Villa-Lobos, Schoenberg e a singularidade de Hermeto

A percepção de musicalidades latentes na natureza, na fala e em outros fenômenos sonoros do mundo cotidiano não constitui uma exclusividade da modernidade musical. Desde a Renascença e o Barroco, diferentes compositores recorreram a procedimentos de imitação, representação ou tradução musical de sons e movimentos associados ao mundo natural. Nos séculos XIX e XX, entretanto, essa problemática assume novas configurações, levando alguns compositores a desenvolver formas mais sistemáticas de observação, transcrição e incorporação desses materiais sonoros à composição. Embora não haja evidências de que Hermeto Pascoal tenha dialogado diretamente com tais tradições, e ainda que sua produção possua trajetórias estéticas e culturais próprias (cf. Borém e Araújo 2010), a comparação com essas experiências permanece analiticamente útil para evidenciar diferenças de procedimento, mediação e concepção autoral.

Olivier Messiaen dedicou-se à transcrição dos cantos dos pássaros, que considerava “a mais antiga música da terra” (Messiaen 1944, 34). Em suas anotações de campo e em obras como o *Catalogue d'oiseaux* (1956-58), para piano, ele buscava fixar com precisão perfis melódicos e rítmicos de diversas espécies, integrando-os a uma linguagem modal e serial. Para Messiaen, o pássaro era “o protótipo do artista” (Hill 1995, 128), e sua música era um modelo de liberdade e invenção. Sua escuta era direta, mediada pelo ouvido, pela escrita e pelos sistemas de notação de que dispunha; a transcrição era um ato de decifração e tradução que demandava anos de estudo e que, inevitavelmente, filtrava o som natural através das categorias da notação ocidental.

Heitor Villa-Lobos, por sua vez, compôs *Uirapuru* (1917), poema sinfônico que busca recriar, através da orquestra, os timbres e as curvas melódicas do canto do pássaro amazônico. A obra inscreve-se no projeto modernista de incorporar a paisagem sonora brasileira à música erudita, mas sua “tradução” dá-se pela via da orquestração colorística e da memória auditiva, não por transcrição literal (Peppercorn 1991, 82). Como em Messiaen, a escuta é transformada em escrita musical antes de retornar ao som pela performance.

Já Arnold Schoenberg, em *Pierrot lunaire* (1912), explorou uma região limítrofe entre fala e canto: o *Sprechgesang* (canto-falado). As notas são escritas na partitura, mas o intérprete não as sustenta; deve aproximar-se da entonação, deslizando rapidamente, como se a voz estivesse “prescrita” mas não “cantada” no sentido tradicional. Schoenberg descreveu esse procedimento como a tentativa de notar a inflexão expressiva da fala, de capturar sua melodia latente sem fixá-la em alturas determinadas (Schoenberg 1975, 218). Trata-se, mais uma vez, de uma operação que passa pela notação e pela interpretação a partir de um código escrito.

Embora comparável a essas experiências sob determinados aspectos, o som da aura opera segundo uma lógica diversa. Enquanto Messiaen, Villa-Lobos e Schoenberg partiam da escuta direta e da transcrição manual, Hermeto utiliza a gravação magnética – a fita cassete – como mediadora. A voz não é apenas ouvida e anotada; é capturada, desacelerada, repetida, analisada. A precisão de sua escuta, potencializada pela tecnologia, permite-lhe aceder a microtonalidades e inflexões que a notação tradicional não poderia fixar com exatidão, como demonstrou Costa-Lima Neto (2020) em sua análise espectral da primeira gravação de “Tiruliruli”. A fita torna-se um “estêncil” do som, um negativo a ser revelado. Apesar disso, vale notar que Hermeto não procura reproduzir integralmente as microvariações da fala, mas identificar centros

perceptivos de altura e aproximá-los das notas disponíveis no teclado temperado, realizando um dobramento melódico aproximativo que preserva o perfil melódico da fala.

Além disso, enquanto os compositores modernos tratavam o canto dos pássaros ou a fala como material a ser trabalhado segundo os códigos da música erudita, Hermeto opera uma inversão poética: a pessoa que fala é a compositora; ele, o arranjador. A fala não é matéria bruta a ser domesticada, mas uma música já feita, que apenas aguarda ser escutada como tal. Essa redistribuição da autoria, que Costa-Lima Neto (2020) identifica como um dos traços mais originais do som da aura, coloca Hermeto em uma posição singular na linhagem dos “compositores da escuta”. A técnica, aqui, não serve à expressão do artista, mas à revelação de uma musicalidade que já habita a voz do outro.

4. O som da aura sob o ponto de vista mediológico

A singularidade de Hermeto, portanto, não reside apenas em escutar musicalmente a fala, mas em fazê-lo por meio de uma tecnologia de inscrição sonora. É essa mudança de matriz mediológica — da notação para a fonografia — que conduz ao problema da codificação neoaurática.

Uma análise mais aprofundada dessa problemática pode ser feita a partir da Teoria das Músicas Audiotáteis[6], de Caporaletti (2014, 2015, 2026), pois ela permite distinguir, em chave mediológica, dois modos de constituição da obra musical: aquele organizado pela matriz visual/escrita da notação e aquele organizado pela matriz audiotátil da fonografia. O ponto decisivo, para o som da aura, é que a obra não se estabiliza primeiramente como partitura, mas como fonograma, isto é, como texto musical gravado. O termo “audiotátil” não se refere apenas à audição, mas à integração entre escuta, gesto corporal, execução e registro fonográfico. Trata-se de uma experiência musical em que a presença física do fazer musical permanece inscrita na gravação.

A partir da compreensão geral do médium como fator determinante da experiência estética, Caporaletti identifica os traços culturais dominantes que atuam como fator de influência das mediações nos processos cognitivos. Mais especificamente, o autor busca compreender os efeitos sensoriais e cognitivos induzidos pelo médium através do qual uma determinada cultura é produzida e comunicada.

Pareyson analisa o processo artístico a partir da distinção entre dois componentes da formatividade: a “forma formante” e a “forma formada” (Pareyson 2007, p. 10). Tal distinção refere-se à oposição aristotélica entre a matéria, representada como “potência”, e “ato”, como função coberta pela forma. Mais especificamente por se referir aos componentes do “ato”, como *enérgheia* e *entelécheia*. Caporaletti reforça o aspecto dinâmico e a primazia da energia poética da forma formante sobre a morfologia objetificada no processo formativo:

> [...] a enérgheia, como a instância energética que inicia o processo de realização, e a entelécheia, que representa o produto efetivado, isto é, na arte, a forma concreta do artefato. Pareyson entende como forma formante precisamente o princípio dinâmico que fundamenta a criação da forma formada, ou seja, a energia poiética que preside a morfologia objetificada da obra, na qual o processo formativo se destina a habitar. A interpretação da obra, ou a execução, que no caso limite inclui sua fruição, é, se autêntica,

[6] Também identificada como Teoria da formatividade audiotátil.

> sintonizada à forma formante, através da qual somos guiados e reconstruímos o desenvolvimento da obra, ao mesmo tempo em que reconhecemos a forma formada, que é o resultado “exitoso” da obra. (Caporaletti 2014, 35-36, tradução nossa)

Sobre esta base entende-se que a forma formante é, para Pareyson, a pessoa do artista como energia que forma. É a “maneira de formar”, única, que o artista inventa ao mesmo tempo em que faz a obra, justamente porque ele vislumbra a forma formada durante o processo. Com base nesta dialética de forma formante e forma formada, Caporaletti (2014) especifica como formatividade audiotátil cada um desses polos em perspectiva mediológica, segundo modelos formativo-musicais que correspondem a sistemas cognitivo-operativos distintos segundo o modelo cultural originário. Na cultura de tradição de arte ocidental, a forma formante corresponde ao médium cognitivo de matriz visual/escrita.

Na matriz visual/escrita, os princípios epistêmicos da teoria e da notação musical funcionam como forma formante, enquanto a partitura opera como forma formada. Na matriz audiotátil, por sua vez, a energia formante psicocorpórea atua como forma formante, enquanto o fonograma se torna a forma formada. Essa mudança desloca o papel da fonografia: ela deixa de ser apenas um dispositivo de reprodução ou dominação cultural de massa e passa a funcionar como o meio de inscrição dos valores musicais induzidos pelo princípio audiotátil.

Se a forma formada na cultura de matriz visual, como nos casos de Messiaen, Villa-Lobos e Schoenberg, implica a consciência de uma obra musical estabilizada pela escrita, a forma formada como fonograma, na matriz audiotátil, implica uma consciência distinta: a de que a gravação passa a funcionar como texto musical codificado. Em uma perspectiva antropológica do texto, a gravação não é apenas o registro de uma obra anterior, mas o lugar em que certos valores musicais adquirem existência formal. Caporaletti conceitua essa forma formada audiotátil, em sua qualidade de médium cognitivo, como *codificação neoaurática* (CNA).

5. Aura, técnica e reprodutibilidade: o horizonte da CNA secundária

Uma vez definido o fonograma como forma formada audiotátil, torna-se possível situar historicamente o som da aura: sua técnica nasce no interior da CNA secundária, isto é, no momento em que a fita magnética permite intervir diretamente na temporalidade do material gravado.

Quando Walter Benjamin, em 1936, diagnostica a “perda da aura” na era da reprodutibilidade técnica, ele pensa na obra de arte tradicional, cuja autenticidade residia em seu *hic et nunc*, em sua presença única. A reprodução técnica – a fotografia, o cinema, o disco – desloca a obra de seu lugar original, multiplica-a, e com isso dissolve sua autoridade. Mas Benjamin não podia prever que os próprios meios de reprodução se tornariam, para certas práticas musicais, instrumentos de uma nova forma de auraticidade.

Ao formular a Teoria das Músicas Audiotáteis, Caporaletti mostrou que o jazz, o rock e a world music – músicas fundadas no princípio audiotátil – encontram na gravação não a dissolução, mas a cristalização de sua identidade. A codificação neoaurática (CNA), esclarece Caporaletti, “não deve ser confundida com o aspecto material da gravação sonora, na medida em que é, antes, o efeito cognitivo e mediológico do meio de gravação” (Caporaletti 2015, 241). A performance improvisada, que nas tradições orais se perderia, fixa-se no disco e adquire estatuto de obra.

Caporaletti distingue duas modalidades históricas dessa codificação. A CNA primária, predominante na primeira metade do século XX, permite a reprodução de uma performance, mas não a intervenção em sua estrutura temporal interna: a gravação tende a preservar a continuidade temporal do evento registrado, funcionando sobretudo como meio de fixação e reprodução da performance. A CNA secundária, inaugurada pela fita magnética no pós-guerra, desloca essa subversão também para a fase poética: agora é possível editar, cortar, colar, sobrepor e reorganizar materiais sonoros; o estúdio torna-se instrumento de composição (Caporaletti 2015, 245).

É exatamente nesse segundo horizonte que a técnica do som da aura se constitui. As vozes captadas em fita cassete são submetidas a um processo de escansão, transcrição e harmonização que só a fita magnética torna possível. A edição mencionada por Costa-Lima Neto (2020) – “como se alguém tivesse cortado e colado a fita de áudio” (Costa-Lima Neto 2020, 32) – é a marca da CNA secundária. O *sampler*, adquirido em 1989, potencializa essa capacidade. O som da aura é, nesse sentido, um fruto maduro da CNA secundária.

6. O lugar do som da aura na história das redes musicais: a profecia de Attali

Jacques Attali, em *Noise: The Political Economy of Music* (1977/1985), oferece um modelo útil para deslocar a análise do plano técnico-mediológico para o plano social. Sua história da música como sucessão de "redes", isto é, diferentes regimes históricos de produção, circulação e controle social da música, permite compreender não apenas como os meios de produção sonora mudam, mas também como essas mudanças reorganizam autoria, escuta, valor e relações de poder. Para Attali, a música é profética: “seus estilos e organização econômica estão à frente do resto da sociedade porque ela explora, muito mais rápido que a realidade material, todo o leque de possibilidades de um dado código” (Attali 1985, 11).

A primeira rede é a do “sacrifício”, em que a música participa do ritual, canalizando a violência e fundando a ordem social. A segunda rede é a da “representação”, que emerge com a burguesia no século XVIII: a música torna-se espetáculo, mercadoria, e o silêncio da plateia legitima o novo poder econômico. A terceira rede é a da “repetição”, iniciada com o fonógrafo: a música torna-se objeto massificado, estocável, e o consumo individual substitui o ritual coletivo. “O poder, em sua presença invasora e ensurdecedora, pode ficar calmo: as pessoas não falam mais umas com as outras. Não falam nem de si mesmas, nem do poder. Ouvem os ruídos das mercadorias” (Attali 1985, 122). A quarta rede é a da “composição”, uma utopia em que cada um produziria música para seu próprio prazer, fora das trocas comerciais e dos códigos impostos.

O som da aura de Hermeto Pascoal emerge historicamente na era da repetição, mas sua poética aponta para além dela. Ao afirmar que toda voz é portadora de uma melodia latente e que o músico é apenas um “tradutor”, Hermeto propõe uma redistribuição da autoria que subverte a lógica da mercadoria. Costa-Lima Neto (2020) capta essa dimensão utópica: “Se as pessoas começassem a ouvir sua própria fala como uma melodia cantada – a música perderia seu status de mercadoria, já que poderia ser criada e trocada gratuitamente por cada pessoa. Os consumidores assumiriam a posição de produtores, livres do controle da indústria e da censura política” (Costa-Lima Neto 2020, 33-34).

Contudo, a aproximação entre a poética do som da aura e a era da composição deve ser feita com cautela. Se o modelo de Attali aponta para uma situação em que produtores e consumidores tendem a se confundir, a técnica desenvolvida por Hermeto continua fundada em uma relação de escuta da alteridade. A musicalidade não emerge prioritariamente da autoexpressão do compositor, mas do reconhecimento da

musicalidade presente na fala do outro. A poética hermetiana aponta, assim, para a era da composição, ainda que permaneça inscrita no horizonte da repetição, constituído pelo disco e pelo mercado. A utopia é anunciada pela técnica, mas sua possível realização depende da transformação das mediações tecnológicas e sociais. Mesmo assim, a ampliação das capacidades de produção musical não elimina a questão da escuta; ao contrário, torna-a ainda mais decisiva.

A poética hermetiana aponta, assim, para a era da composição, ainda que permaneça encerrada no horizonte da repetição (o disco, o mercado). A utopia, aqui, é anunciada pela técnica – mas sua realização efetiva dependerá de uma transformação das próprias mediações tecnológicas e sociais. Entretanto, a era da composição imaginada por Attali não está isenta de tensões. Se nela os consumidores assumem a posição de produtores, ampliando sua autonomia em relação às estruturas tradicionais de mediação, permanece em aberto a questão das condições de escuta produzidas por esse novo regime. O som da aura torna particularmente visível essa problemática, pois sua lógica não se funda apenas na ampliação da capacidade de produzir música, mas sobretudo na disposição de reconhecer musicalidade na voz do outro.

7. O horizonte da CNA terciária: espaços audiotáteis de interação e a reativação da técnica

A leitura de Attali permite compreender a dimensão social dessa técnica no interior da era da repetição. O passo seguinte é examinar como, nas plataformas digitais, a mesma técnica passa a operar em outro regime de circulação, interação e autoria. A questão deixa de ser apenas como a fala se torna música gravada; passa a ser também como essa conversão pode ser reativada em ambientes nos quais usuários, artistas, algoritmos, vídeos e arquivos circulam em redes de colaboração e recombinação.

No século XXI, as plataformas digitais transformam radicalmente a paisagem mediológica. Araújo Costa (2023) propõe, para dar conta dessas transformações, o conceito de codificação neoaurática terciária (CNA 3.0), caracterizada pela ubiquidade, pela interatividade generalizada e pela descentralização autoral. A ubiquidade, nesse contexto, não significa apenas que os conteúdos digitais estejam amplamente disponíveis, mas que ações musicais realizadas por diferentes sujeitos, em tempos e lugares distintos, possam ser registradas, compartilhadas e articuladas em um mesmo processo criativo. Sob essa lógica operacional, a obra já não se apresenta necessariamente como objeto fechado, mas como campo de possibilidades aberto à intervenção de múltiplos agentes.

Araújo Costa denomina esses ambientes de “espaços audiotáteis de interação”, nos quais o objeto estético não se restringe ao evento sonoro ou ao fonograma, mas passa a incluir o próprio espaço interacional constituído pelas trocas, intervenções e negociações possibilitadas pelas plataformas digitais. Por “subversão da integridade diacrônica” entende-se, nesse contexto, a possibilidade de interromper, reorganizar ou recombinar a continuidade temporal de um acontecimento registrado. Enquanto na CNA secundária essa operação recai sobre o evento sonoro, permitindo cortar, repetir, sobrepor e reorganizar trechos de uma gravação, na CNA terciária ela alcança o próprio processo interacional: contribuições produzidas separadamente podem ser reunidas, editadas, compartilhadas e reinseridas em novas cadeias de interação.

É nesse novo horizonte mediológico, no qual o próprio espaço de interação passa a integrar a constituição estética da obra, que podem ser situadas algumas reativações contemporâneas da técnica do som da aura.

Costa-Lima Neto (2022) identifica procedimentos relacionados à musicalização da fala nos trabalhos de MonoNeon, Christophe Chassol e Jovino Santos Neto. Esses casos evidenciam a circulação e a transformação do procedimento hermetiano, ainda que a presença das propriedades associadas à CNA terciária deva ser examinada segundo as configurações mediológicas específicas de cada prática.

O baixista MonoNeon, por exemplo, cria composições curtas em que a voz falada é editada em loops e acompanhada por levadas de funk, emulando a fala de personalidades ou pessoas comuns (Costa-Lima Neto 2022, 11-12). O compositor francês Christophe Chassol desenvolve “ultrascapes”, obras audiovisuais em que harmoniza a fala de pessoas filmadas em locações reais, sincronizando suas melodias ao teclado e adicionando harmonias e ritmos (Costa-Lima Neto 2022, 13). Jovino Santos Neto, antigo parceiro de Hermeto, cria instalações sonoras em que vozes de imigrantes são tratadas musicalmente, sendo “elevadas à condição musical” (Santos Neto *apud* Costa-Lima Neto 2022, 16).

Os projetos de Jacob Collier permitem observar outra dimensão do argumento da CNA terciária, ao deslocarem o princípio hermetiano da escuta da voz do outro para uma prática de interação distribuída em rede. No *Overjoyed Challenge* (2016), Collier disponibiliza uma base vocal da canção de Stevie Wonder e convida usuários do mundo inteiro a duetar com ele. “Os usuários da internet dispostos a aceitar o desafio tocam junto com o artista e aparecem ao seu lado no vídeo” (Araújo Costa 2023, 6). A complexidade harmônica da base não é obstáculo, mas catalisador da interação: desafia os participantes e oferece um terreno compartilhado para a experimentação. O que Attali chamaria de “composição” aqui se materializa como prática social distribuída.

O *IHarmU* (I Harmonize You) leva a lógica um passo adiante, invertendo o fluxo da interação. Desta vez, são os usuários que enviam vídeos com performances autorais caseiras, e Collier elabora arranjos complexos sobre esse material, devolvendo-os à rede. Araújo Costa descreve: “pessoas de todo o mundo enviaram vídeos contendo performances musicais autorais, caseiras, ao artista, que projetou um arranjo complexo e intrincado interagindo com a performance e então o publicou novamente na plataforma” (Araújo Costa, 2023, 7). Aqui, a figura do “compositor” se aproxima surpreendentemente da do “arranjador” hermetiano: Collier torna-se um “tradutor” das performances alheias, ecoando a poética do som da aura, em que Hermeto se considerava arranjador da voz do outro. A diferença crucial é que a matéria-prima não é mais a fala, mas a performance musical de anônimos, e o resultado é imediatamente reinserido no fluxo da rede, realimentando o ciclo de interações.

Albert Figurt, em seu estudo sobre a evolução dos videoclipes na era digital, capta essa mesma dinâmica ao analisar o fenômeno das *“VideoSongs”*. Figurt descreve a proliferação de artistas que, como Collier, utilizam a tela dividida para apresentar múltiplas versões de si mesmos, em um processo que ele chama de *“self-splintering”* (auto-fragmentação). Para Figurt, a obra em processo, o *making-of* e a exposição do trabalho artesanal tornam-se elementos centrais da experiência estética. A conexão com Hermeto, nesse ponto, não está apenas na mediação audiovisual, mas sobretudo na exposição do processo: assim como o trabalho de Hermeto com fitas cassete e harmônio revela a fabricação musical da fala, as *VideoSongs* tornam visível a montagem, a escuta e a reconstrução do material sonoro no ambiente digital. As recontextualizações audiovisuais de MonoNeon e, mais explicitamente, os projetos participativos de Collier sugerem que os ambientes digitais contemporâneos se aproximam, em certos aspectos, do horizonte da composição descrito por Attali. Contudo, eles também evidenciam uma tensão inerente a esse modelo: a ampliação das possibilidades de produção musical não implica necessariamente uma ampliação equivalente das práticas

de escuta. Nesse contexto, a aproximação com o som da aura adquire interesse particular por manter no centro do processo criativo a musicalidade do outro como objeto privilegiado de atenção.

Essa assimetria entre a ampliação das possibilidades de produção e a efetivação das práticas de escuta aponta para um possível processo de erosão da fase estésica da interação, entendida aqui como a dimensão da recepção, da atenção e do reconhecimento da produção musical do outro. A reativação do som da aura torna-se particularmente significativa nesse contexto porque preserva, mesmo em ambientes marcados pela proliferação de emissores, uma prática criativa fundada na escuta da voz alheia.

Ainda que não seja possível estabelecer relações diretas de influência entre Hermeto Pascoal e os artistas aqui discutidos, é significativo observar que muitas operações musicais hoje amplamente difundidas em ambientes digitais já estavam presentes, em forma embrionária, em sua produção dos anos 1980. Tal constatação relativiza narrativas historiográficas centradas exclusivamente nos grandes polos tecnológicos europeus e norte-americanos, ao mesmo tempo em que permite reconhecer a contribuição singular do som da aura para práticas musicais que posteriormente adquiririam ampla difusão internacional. Mais do que um antecedente técnico, entretanto, o som da aura permanece relevante por recolocar, sob novas condições mediológicas, uma questão que atravessa toda a sua poética: não apenas quem pode produzir música, mas quem está disposto a escutar musicalmente a voz do outro.

8. Conclusão: técnica, poética e os horizontes da escuta

Costa-Lima Neto, em seus trabalhos, demonstrou a originalidade e a profundidade do som da aura de Hermeto Pascoal, destacando sua gênese biográfica, seu potencial democrático e sua influência sobre gerações posteriores. Em 2022, esse percurso se amplia com o mapeamento de desdobramentos contemporâneos da técnica, evidenciando sua vitalidade para além do contexto hermetiano original.

O presente artigo, sem negar essas contribuições, propõe um deslocamento de perspectiva. Ao distinguir técnica e poética, e ao situar cada uma em seu horizonte mediológico, buscou-se mostrar que uma mesma técnica pode servir a poéticas distintas e projetar-se em horizontes estéticos diversos. Hermeto Pascoal, ao operar com fita cassete e sampler, explorava possibilidades abertas pela codificação neoaurática secundária, no interior daquilo que Attali identifica como a era da repetição. Sua poética, formulada em 1992, permanece mediologicamente inscrita nesse horizonte, embora projete valores que apontam para além dele.

A perspectiva de Attali permite compreender uma tensão particular do som da aura. Ao afirmar que toda fala contém uma musicalidade potencial e que o músico é, antes de tudo, alguém capaz de reconhecê-la e organizá-la, Hermeto desloca parcialmente a autoria tradicional da composição. Nesse sentido, sua poética aproxima-se de certos aspectos da era da composição imaginada por Attali. Entretanto, essa aproximação não deve ser compreendida como uma simples antecipação ou realização dessa utopia. Se, na formulação attaliana, a composição tende a dissolver a separação entre produtores e consumidores, permanece em aberto a questão das condições de escuta produzidas por esse novo regime. O som da aura torna essa tensão particularmente visível, pois sua lógica não se funda apenas na ampliação da capacidade de produzir música, mas sobretudo na disposição de reconhecer musicalidade na voz do outro. Sua poética não é apenas uma poética da produção; é também uma poética da escuta.

As reativações contemporâneas da técnica assumem configurações diversas. Os trabalhos de MonoNeon, Chassol e Jovino Santos Neto, mapeados por Costa-Lima Neto (2022), evidenciam a circulação e a transformação de procedimentos relacionados à musicalização da fala e da voz do outro. Entre esses desdobramentos, os casos de MonoNeon e Jacob Collier, examinados à luz da codificação neoaurática terciária, permitem observar diferentes efeitos da lógica operacional das novas mídias. Em MonoNeon, destacam-se a apropriação e a recontextualização audiovisual da fala no ambiente digital; nos projetos participativos de Collier, o próprio espaço audiotátil de interação passa a integrar a constituição estética da obra por meio das sucessivas intervenções dos participantes. Nesse novo contexto, ubiquidade, interatividade e descentralização autoral reconfiguram, de modos distintos, o significado do gesto hermetiano. Mais do que a permanência uniforme de uma técnica, observa-se uma pluralidade de reativações e transformações mediológicas.

Costa-Lima Neto vê continuidade e influência onde vemos também transformação: não apenas na técnica, mas no horizonte estético que a acolhe. A poética do som da aura, concebida no interior da era da repetição, encontra nas condições da CNA terciária novas possibilidades de circulação, participação e reapropriação. Contudo, tais possibilidades não eliminam as tensões já identificadas por Attali. Se as plataformas digitais ampliam a participação e multiplicam os centros de produção musical, elas não garantem, por si mesmas, a constituição de espaços efetivos de escuta. Nesse sentido, a reativação contemporânea do som da aura é particularmente significativa porque mantém no centro do processo criativo aquilo que a própria era da composição tende por vezes a obscurecer: a musicalidade da voz do outro.

Um dos aspectos mais originais do som da aura consiste no deslocamento parcial da autoria musical. Em vez de apresentar a fala do outro como matéria-prima passiva, Hermeto frequentemente a trata como uma musicalidade já existente, assumindo para si uma função próxima à de arranjador ou tradutor. Essa inversão tem implicações importantes para a compreensão estética da técnica, pois atribui à escuta um papel tão decisivo quanto o da própria criação.

Além disso, a técnica evidencia que a musicalização da fala não depende da reprodução exata de todas as suas microvariações acústicas. O procedimento consiste antes na identificação de centros perceptivos de altura suficientemente estáveis para permitir sua integração a contextos harmônicos. É justamente nessa operação de escuta seletiva e interpretação musical que reside parte significativa da singularidade do som da aura.

O som da aura, inicialmente desenvolvido como exploração intuitiva das possibilidades abertas pela gravação magnética, amadurecido nos estúdios como poética espiritual e democrática, e depois reinscrito nas redes digitais como ferramenta de criação colaborativa, revela-se um vetor que atravessa diferentes regimes mediológicos sem permanecer idêntico a si mesmo. O que era, em 1984, uma exploração técnica torna-se, em 1992, uma declaração de princípios sobre a musicalidade imanente da voz; e o que era, nos anos 1980 e 1990, uma operação confinada ao estúdio e ao disco encontra, no século XXI, novas formas de circulação e interação. Talvez seja justamente essa travessia que torne necessário distinguir técnica e poética, sem separá-las inteiramente, e situar cada uma em seu horizonte histórico e mediológico específico. Sob essa perspectiva, o problema central do som da aura não é apenas a democratização da composição, mas a democratização da escuta. Se a era da composição tende a perguntar quem pode compor, o som da aura continua a perguntar quem está disposto a escutar.

9. Referências

Araújo Costa, Fabiano. 2023. “Audiotactile Spaces of Interaction and Tertiary Neo-Auratic Encoding: A Brief Essay on Music, Culture and New Media”. *Acusfere: suoni, culture, musicologie*, v. 2, Lucca: LIM - Libreria Musicale Italiana, p. 33-48.

Borém, Fausto e Araújo, Fabiano. 2010. “Hermeto Pascoal: experiência de vida e a formação de sua linguagem harmônica”. *Per Musi*. 22 (jul. 2010), 1–22.

Benjamin, Walter. 2012 [1936]. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense.

Attali, Jacques. 1985 [1977]. *Noise: The Political Economy of Music*. Tradução de Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Caporaletti, Vincenzo. 2014. “Il Principio Audiotattile come Formatività”, in : Sbordoni, Alessandro (a cura di), *Improvvisazione Oggi*, Lucca: LIM - Libreria Musicale Italiana, p. 29-42.

Caporaletti, Vincenzo. 2015. “Neo-Auratic Encoding: Phenomenological Framework and Operational Patterns”. In: Borio, Gianmario, ed. *Musical Listening in the Age of Technological Reproduction*. Aldershot: Ashgate, p. 233-252.

Caporaletti, Vincenzo. 2026. *Teoria das músicas audiotáteis: uma introdução*. Tradução de Ivone Benedetti. Prefácio à edição brasileira de Fabiano Araújo Costa. Campinas: Editora Unicamp.

Costa-Lima Neto, Luiz. 2010. “O cantor Hermeto Pascoal: os instrumentos da voz”. *Per Musi*, p. 44-62. https://doi.org/10.1590/S1517-75992010000200004.

Costa-Lima Neto, Luiz. 2020. “The First ‘Sound of the Aura’ of Hermeto Pascoal (1984): Hearing the Spoken Voice as a Sung Melody”. *IASPM Journal*, v. 10, n. 2, p. 20-37.

Costa-Lima Neto, Luiz. 2022. “Passado, presente e futuro do Som da Aura, uma criação de Hermeto Pascoal, com a colaboração de Jovino Santos Neto (1984-2022...)”. *Voz e Cena*, Brasília, v. 3, n. 1, p. 97-118.

Figurt, Albert. 2020. “The Self-Splintering Evolution of Music Videos in the Era of Digital (DIY) Audio/Visual Streams”. In: Lovink, Geert; Treske, Andreas, eds. *Video Vortex Reader III: Inside the YouTube Decade*. Amsterdam: Institute of Network Cultures, p. 69-95.

Hill, Peter. 1995. *The Messiaen Companion*. Portland: Amadeus Press.

Messiaen, Olivier. 1944. *Technique de mon langage musical*. Paris: Alphonse Leduc.

Pareyson, Luigi. 1993. *Estética: Teoria da formatividade*. Petrópolis: Vozes.

Pareyson, Luigi. 2007. *Esthétique: théorie de la formativité*. Tradução de Gilles A. Tiberghien. Paris: Éditions Rue d’Ulm.

Peppercorn, Lisa. 1991. *Villa-Lobos: The Music*. London: Kahn & Averill.

Schoenberg, Arnold. 1975. *Style and Idea*. Tradução de Leo Black. London: Faber & Faber.

10. Discografia

Pascoal, Hermeto. Festa dos Deuses. Rio de Janeiro: PolyGram, 1992. 1 CD.

Pascoal, Hermeto. Lagoa da Canoa, Município de Arapiraca. São Paulo: Som da Gente, 1984. 1 LP.

11. Vídeos

Chassol, Christophe. Big Sun [vídeo]. YouTube, 2015. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=VL4gZ9ve6E. Acesso em: 24 mar. 2026.

Cinquiéme (Producer), & Billon, Yves. (Director). (1997). Hermeto Pascoal - L'Allume Tropical. [Video/DVD] Qwest TV. Retrieved from https://video.alexanderstreet.com/watch/hermeto-pascoal-tropical-oddball

Collier, Jacob. Overjoyed Challenge [vídeo]. YouTube, 2016. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=MvXObWVmg_I. Acesso em: 24 mar. 2026.

Farkas, Thomaz. (Diretor). (1981). Hermeto Campeão. [Video], 43 minutos, 16mm. Consultado em: https://www.thomazfarkas.com/filmes/hermeto-campeao/

Mononeon (Dywane Thomas Jr.). Dump Trump, We Don't Want Him [vídeo]. YouTube, 2016. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=LPZYRQK_cx4. Acesso em: 24 mar. 2026.

Neely, Adam. Deepfake Text-to-Speech (but it's a new form of jazz) [vídeo]. YouTube, 2018. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=UZzYoOdIXoQ. Acesso em: 24 mar. 2026.

TV Zero Produtora (Produtora), Berliner, Roberto. (Diretor). A Pessoa é para o que nasce. Documentário. Trilha Sonora Original de Hermeto Pascoal. [Video] 1hora e 25minutos. Consultado em: https://play.ebc.com.br/programas/691/a-pessoa-e-para-o-que-nasce