



Jonas Soares Lana

**Rogério Duprat, arranjos de canção e a
sonoplastia tropicalista**

Tese de Doutorado

Tese de doutorado apresentada como requisito parcial para obtenção de grau de doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Orientador: Prof. Valter Sinder

Co-orientador: Prof. Júlio César Valladão Diniz

Rio de Janeiro
Outubro de 2013



Jonas Soares Lana

**Rogério Duprat, arranjos de canção e a
sonoplastia tropicalista**

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais do Departamento de Ciências Sociais do Centro de Ciências Sociais da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

Prof. Valter Sinder

Orientador

Departamento de Ciências Sociais – PUC-Rio

Prof. Júlio Cesar Valladão Diniz

Co-Orientador

Departamento de Letras – PUC-Rio

Prof. Alberto Tsuyoshi Ikeda

UNESP/SP

Prof. José Roberto Zan

UNICAMP

Profa. Maria Isabel Mendes de Almeida

PUC-Rio

Prof. Paulo Fernando Henriques Britto

PUC-Rio

Profa. Mônica Herz

Coordenadora Setorial do Centro
de Ciências Sociais – PUC-Rio

Rio de Janeiro, 18 de outubro de 2013

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, do autor e do orientador.

Jonas Soares Lana

Bacharel em História pela Universidade Federal de Minas Gerais (2002) e mestre pelo Programa de Pós-Graduação em História da mesma instituição (2005). Durante o doutorado que resultou nesta tese, realizou estágio no exterior em 2011 e 2012 no programa de Pós-Graduação em Musicologia da Case Western Reserve University (Cleveland, EUA). Desenvolve pesquisas nos campos da antropologia, história e música, concentrando-se no estudo dos significados culturais, sociais e políticos da música no Brasil.

Ficha Catalográfica

Lana, Jonas Soares

Rogério Duprat, arranjos de canção e a sonoplastia tropicalista / Jonas Soares Lana ; orientador: Valter Sinder ; co-orientador: Júlio César Valladão Diniz. – 2013.

251 f. : il. (color.) ; 30 cm

Tese (doutorado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Ciências Sociais, 2013.

Inclui bibliografia

1. Ciências Sociais – Teses. 2. Duprat, Rogério. 3. Arranjo de canção. 4. Tropicalismo musical. 5. Trabalho compartilhado. I. Sinder, Valter. II. Diniz, Júlio César Valladão. III. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Ciências Sociais. IV. Título.

CDD: 300

Para Santuza Naves

Agradecimentos

Sou muito grato ao meu orientador Valter Sinder e ao meu co-orientador Júlio Cesar Valladão Diniz pela colaboração fundamental na produção desta tese. Eles trabalharam como interlocutores extremamente interessados, disponíveis e generosos. Suas contribuições são inestimáveis.

Agradeço imensamente à professora Santuza Cambraia Naves, orientadora que, em razão do seu falecimento, não pôde ver pronta esta que seria a primeira tese defendida por um orientando. Importante referência intelectual e profissional, suas ideias muito afinadas ressoam em todos os cantos deste trabalho.

Também sou muito grato a Robert Walser, musicólogo que me co-orientou durante o meu estágio “sanduíche” no Departamento de Música da Case Western Reserve University de Cleveland (Ohio, EUA). Os membros dos corpos docente e discente desse departamento foram muito receptivos, e a universidade me forneceu um excelente abrigo institucional. Meu especial obrigado à Susan McClary, musicóloga e esposa de Walser, que acabou atuando como uma espécie de segunda co-orientadora nos Estados Unidos. Ambos foram muito acolhedores e generosos, contribuindo imensamente para o meu trabalho.

Agradeço à CAPES pelas bolsas de doutorado e do Programa Institucional de Bolsas de Doutorado Sanduíche no Exterior (PDSE), bem como à PUC-Rio pela bolsa PROSUP e por todo o apoio que me foi dado pela instituição durante o meu doutorado. Sou grato ao Programa de Pós-Graduação, ao Departamento de Ciências Sociais da PUC-Rio, aos professores, professoras e colegas, bem como às funcionárias Ana Roxo, Eveline Serra e Mônica Gomes.

Agradeço também aos integrantes da minha banca e aos professores Alberto Tsuyoshi Ikeda, José Roberto Zan, Maria Isabel Mendes de Almeida e Paulo Henriques Britto.

Sou especialmente grato aos dois últimos pela ajuda que me deram ao longo de quatro anos, com referências bibliográficas e discussões muito enriquecedoras.

Igualmente importantes foram as contribuições generosas de Tatiana Bacal, amiga que sempre expressou sua confiança no meu trabalho como pesquisador e como docente, abrindo-me portas para incríveis oportunidades profissionais.

Sou muito grato ao Marcos Filho, amigo, músico e historiador, que não apenas contribuiu diretamente na análise dos arranjos de Duprat como me chamou a atenção para a importância da mediação das gravações e das práticas de estúdio para a constituição dos sentidos desses arranjos.

Não poderia deixar de agradecer às pessoas que gentilmente se dispuseram a me conceder entrevistas: Benjamin Sandino Hohagen, Cláudio César Dias Baptista, Gilberto Gil, Gunther Johann Kibelkstis, Júlio Medaglia, Lali Duprat, Manuel Barenbein, Rafael José de Meneses Bastos, Régis Duprat e Stélio Carlini. Régis Duprat merece destaque não apenas por ter revisado a transcrição de sua entrevista como por ter lido parte do primeiro capítulo desta tese.

Serei eternamente grato à amiga Duda Costa pela revisão generosa e magistral desse texto e pela adequação do trabalho às normas da ABNT.

Agradeço a todos que me deram preciosas contribuições ou suporte indireto na produção desta tese: Alessandra de Faria, Ana Cláudia Assis, Antônio Engelke, Célia Maria Pereira, Clara Lugão, Os Clementinos, Daniel Ferreira, Eliane e João Avelar Duprat, Els Lagrou, Ezra Spira-Cohen, Fernanda Lima, Flávio Barbeitas, Frederico Barros, Gabriel Improta, Irineu Guerrini Jr., Kátia Gouvêa, Olívia Hirsh, Perlla Martins, Rafael Dutton, Rodrigo Costa, Rudá Duprat, Simone Dubeux, Sonia Giacomini e Tânia Ennes.

Também não me esqueceria daqueles que colaboraram para que minha estadia em Cleveland fosse tão aprazível e academicamente proveitosa: Andres Trujillo, Donald e Patricia Ramos, Dylan Moffitt, Jan Bruml, João Felipe Galvão, Kenny Davis, Mark Raab, Moisés Borges, Patrick Duke, Paul Cox, Victoria Granda e a família Tracy (Kátia, Michael e Clarinha).

Sou grato aos meus pais, Zé Lana e Ana Soares, à minha irmã Lyra e aos meus irmãos Paulo e Gabriel. Eles me deram muito apoio e foram extremamente compreensíveis com relação à minha sentida ausência, sobretudo nos últimos dois anos. Aos meus irmãos e particularmente à minha mãe, agradeço especialmente pela ajuda com incontáveis assuntos de ordem prática e burocrática.

Finalmente, agradeço à Mariana Ennes. O doutorado me trouxe ao Rio de Janeiro, e o Rio me trouxe essa carioca maravilhosa que eu amo tanto. A Mari apostou no meu trabalho e endossou corajosamente as minhas escolhas profissionais, sabendo que elas trariam nove meses de relacionamento à distância. Por essa heroica disposição e pelo companheirismo, paciência e apoio incondicional, eu lhe serei eternamente grato.

Resumo

Lana, Jonas Soares; Sinder, Valter. **Rogério Duprat, arranjos de canção e a sonoplastia tropicalista**. Rio de Janeiro, 2013. 251p. Tese de Doutorado - Departamento de Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Nesta tese, proponho uma discussão sobre o trabalho de Rogério Duprat como arranjador de canções tropicalistas e sobre o modo como alguns de seus arranjos musicais dialogam com as palavras cantadas com as quais eles foram gravados no final dos anos 1960. Combinação de sons orquestrais, de clichês da música de cinema e de efeitos sonoros variados, os arranjos de Duprat conferem um caráter sonoplástico às gravações tropicalistas. Experiente compositor de música serial, eletroacústica e para computador, assim como de *jingles* e de trilhas sonoras para o teatro e o cinema, Duprat valeu-se de amplos conhecimentos da música de concerto europeia e da música popular do Brasil para fazer referências em seus arranjos a diversas obras e estilos musicais. Como um artífice, procurou compreender e responder às demandas dos compositores de canção, dos cantores, do produtor da gravadora, dos técnicos de gravação e de outros profissionais que acabaram por se tornar coautores de seus arranjos. Arranjos que também foram produzidos sob influência de agentes como John Cage, The Beatles, os poetas concretos e os compositores, regentes e instrumentistas do Música Nova, grupo paulistano de vanguarda de onde saíram Duprat e os demais arranjadores de canções tropicalistas.

Palavras-chave

Rogério Duprat; arranjo de canção; tropicalismo musical; trabalho compartilhado.

Abstract

Lana, Jonas Soares; Sinder, Valter. (Advisor). **Rogério Duprat, song arrangements and tropicalist sound design.** Rio de Janeiro, 2013. 251p. PhD. Thesis - Departamento de Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

In this dissertation, I examine the work of Rogério Duprat as arranger for *tropicalista* songs and the way some of his musical arrangements dialog with the melodized words with which they were recorded in the late 1960s. As a mix of orchestral sounds, film music clichés, and sound effects, Duprat's arrangements give an audiovisual character to *tropicalista* recordings. As an experienced composer of serial, electroacoustic, computer, and advertising music, as well as theater and cinema soundtracks, Duprat employed his broad knowledge of Western concert music and Brazilian popular music in order to make audio references to diverse works and music styles interwoven into his arrangements. As a craftsman, he sought to understand and to answer the demands from song composers, singers, the record company producer, recording technicians, and other professionals that became collaborators of his arrangements. His arrangements were also influenced by agents such as John Cage, The Beatles, the concrete poets, and the composers, conductors and musicians of Música Nova, a São Paulo avant-garde group that was integrated by Duprat and the other arrangers for *tropicalista* songs.

Keywords

Rogério Duprat; song arrangement; tropicalismo musical; shared work.

Sumário

Introdução	11
1. Rogério Duprat em movimento	22
1.1. Configurações e reconfigurações de uma singularidade	22
1.2. Interseções: Rogério Duprat, Música Nova e poesia concreta	49
1.3. “Tropicaliança”: Música Nova, poesia concreta e tropicalismo musical	83
2. Arranjador, arranjos de canção e a sonoplastia tropicalista	100
2.1. Arranjador, arranjos de canção, compartilhamento e autoria	100
2.1.1. O arranjador entre o artista e o artesão	102
2.1.2. Arranjo, composição e canção	112
2.1.3. Arranjos tropicalistas, compartilhamento e autoria	119
2.2. Os arranjos de Rogério Duprat e a sonoplastia tropicalista	124
2.2.1. Canção, arranjo e colagem	130
2.2.2. Gravações, soundscapes e a quebra da ilusão hi-fi	136
2.2.3. Arranjo, audiocenografia e sound design	143
2.2.4. Canção, arranjo e música de cinema	148
3. Análise de gravações e arranjos	160
3.1. Romantismo, psicodelia e ficção científica em “Não identificado” por Gal Costa	164
3.2. Uma cabrocha escorregando no “Chão de estrelas” dos Mutantes	186
3.3. Pânico e glória em “Marginália II” por Gilberto Gil	200
Considerações finais	217
Referências bibliográficas	223
Fontes primárias	232
Referências discográficas	234
Glossário	236
Anexos	240

Lista de figuras

Figura 1: Capa do disco Tropicália ou Panis et circencis (1968)	46
Figura 2: Motivo* de abertura do “Hino da Independência do Brasil”. Música de Dom Pedro I e letra de Evaristo da Veiga (1822)	207
Figura 3: Motivo* inicial do “Hino dos fuzileiros navais norte-americanos” (“The marines’ hymn: the official of the United States Marine Corps”). Compositor desconhecido (1919)	208

Introdução

“Desculpe-me, mas essa sua coisa de fazer tese também é uma perda de tempo”, disse Rogério Duprat à musicóloga Regiane Gaúna em 1996, durante uma das primeiras entrevistas que ela realizou com o violoncelista, compositor, regente e arranjador para a sua pesquisa de mestrado (GAÚNA, 2002, p. 58). Com essa afirmação, Duprat procurava escapar mais uma vez de pesquisadores e jornalistas que colaboravam para a sua canonização como o principal arranjador do círculo musical tropicalista. Integrado por Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Tom Zé, Torquato Neto, Capinam, Nara Leão e a banda Os Mutantes, esse círculo foi responsável pela catálise de importantes transformações nos modos de compor, interpretar e ouvir canções no Brasil do final dos anos 1960.

Passados dezesseis anos da realização dessa entrevista com Regiane Gaúna e seis do falecimento de Duprat, começo aqui a “perder tempo” com uma tese sobre o músico e sobre os seus arranjos tropicalistas.

Rogério Duprat é alguém que conheço apenas de ouvido. Ele me foi apresentado em uma disciplina de graduação sobre a história da canção brasileira no século XX.¹ Em uma das aulas desse curso, tomei conhecimento de sua participação como arranjador enquanto escutava “Marginália II”, canção composta por Torquato Neto e Gilberto Gil, e gravada pelo último com arranjos de Duprat em 1968.² A reprodução dessa gravação em sala de aula tinha como objetivo demonstrar o papel do arranjo musical na definição do sentido crítico de uma canção que desconstrói o discurso ufano-nacionalista difundido pelo regime militar em vigor no Brasil da época. Concordando integralmente com essa leitura, passei a entender essa gravação como uma demonstração prática ou um

¹ Ministrado pela historiadora Heloisa Starling, minha orientadora na época, o curso era intitulado “Decantando a República” e foi oferecido pelo Departamento de História da Universidade Federal de Minas Gerais. Este curso se desdobrou em um projeto de pesquisa do qual fui estagiário e assistente de pesquisa entre 2001 e 2004, bem como em um seminário sobre a canção brasileira que deu origem a um livro publicado em três volumes (CAVALCANTE et al., 2004).

² GIL, Gilberto. Marginália II. GIL, Gilberto; NETO, Torquato [Compositores]. In: GIL, p1968. Lado A, faixa 4.

A fim de facilitar a distinção das fontes primárias (gravações sonoras, produções audiovisuais, matérias jornalísticas e entrevistas) e secundárias (livros, capítulos de livro e artigos acadêmicos), incluí todas as referências às fontes primárias nas notas de rodapé, deixando as indicações de fontes secundárias no corpo do texto. Seguindo o mesmo princípio, a seção de referências desta tese está dividida em três subseções: referências bibliográficas, fontes secundárias e uma especialmente dedicada às referências discográficas.

argumento metalinguístico de que a música possui sentidos culturalmente convencionados que vão muito além de valores físico-acústicos como frequência, duração e intensidade.

Tal perspectiva não é nova, sendo compartilhada pelos autores que estudam o tropicalismo musical e a vida e a obra de Rogério Duprat. Situados em áreas como a musicologia, a literatura, a história e as ciências sociais, eles tendem a concordar que os arranjos desse compositor adensam os significados culturais, políticos e sociais de canções tropicalistas. Contudo, é notável o contraste existente entre a volumosa e ritualizada exaltação da importância de Duprat como arranjador dessas canções e a diminuta produção de estudos mais aprofundados sobre o assunto.

Em linhas gerais, as abordagens dos arranjos de Duprat podem ser distribuídas em dois grupos. No primeiro, encontram-se aquelas que, via de regra, são produzidas por críticos literários, historiadores e cientistas sociais. Desde os anos 1970, os integrantes desse grupo estudam de maneira pouco sistematizada os sentidos culturais, sociais e políticos de alguns dos arranjos de Duprat e de sua participação no círculo tropicalista. Salvo exceções, esses autores concentram sua atenção nas conotações musicais dos arranjos, a partir da observação do diálogo estabelecido por eles com a palavra cantada das canções e com o contexto histórico. No segundo grupo, estão as abordagens de alguns musicólogos que, desde o final dos anos 1990, focalizam o trabalho de Rogério Duprat, dedicando a seus arranjos detalhadas análises musicais que priorizam aspectos harmônicos, rítmicos e formais.

Por caminhos diferentes, essas abordagens contribuem para iluminar a obra de Duprat como arranjador de canções tropicalistas. Contudo, entendo que ainda exista um espaço a ser preenchido por pesquisas que procurem conciliar ambas as perspectivas. Aliado a um olhar mais atento para o texto musical, o interesse pelas articulações deste com os contextos que o enredam representa um meio profícuo para a ampliação do conhecimento dos significados dos arranjos de Duprat e de sua participação no círculo musical tropicalista. Promover essa convergência metodológica é um dos principais objetivos deste trabalho, cujo êxito acredito ser

em alguma medida facilitado por minha formação nas áreas de história, antropologia e música.

O estudo e o ensino de violão, de teoria musical, de harmonia e de história da música prepararam meus ouvidos e me familiarizaram com termos musicais, franqueando-me o acesso a alguns dos sentidos dos arranjos de Duprat e mesmo ao próprio universo cultural do compositor. Mas à medida que o meu projeto pessoal de profissionalização como músico foi cedendo espaço para a dedicação à história e à antropologia, adquiri um sotaque forasteiro que vez por outra me denuncia, sobretudo quando circulo em áreas musicais que não me são muito familiares. Nesse sentido, estou longe de ser um membro da tribo de Rogério Duprat, formada pelos clãs dos maestros, dos compositores de música de concerto e dos arranjadores.

Destituído de algumas das competências técnicas e auditivas compartilhadas por esses profissionais, tenho necessariamente que atuar como um etnógrafo que estuda a língua dos seus nativos para acessar e compreender-lhes minimamente a cultura. Se essa distância me obriga a fazer traduções culturais que traem os sentidos daquilo que observo, ela me força, por outro lado, a desenvolver métodos analíticos mais palatáveis aos não iniciados na língua dos músicos, para os quais esse trabalho também é dirigido.

Como em qualquer etnografia focalizada na música, a qualidade da tradução cultural de práticas musicais está condicionada a uma cuidadosa observação do contexto em que elas são realizadas. Nesta pesquisa, o estudo do contexto é fundamental para a compreensão da posição assumida por Duprat no círculo colaborativo tropicalista. Uma posição que está inegavelmente condicionada ao seu perfil sociocultural, constituído muito em função de sua formação e experiência como violoncelista e compositor de música de vanguarda, de trilhas sonoras de cinema, de *jingles* e, claro, de arranjos orquestrais.

Com isto em mente, reconstituo no início deste trabalho a relação de mútuo agenciamento estabelecida desde cedo por Duprat com pessoas que participaram direta e indiretamente de sua formação. Entre esses agentes, estão professores de música e de filosofia, amigos íntimos, familiares e mesmo compositores como John Cage, cujas obras afetaram decisivamente os rumos da carreira do futuro

arranjador de canções tropicalistas. Nesse percurso, Duprat formou-se como instrumentista e como um compositor versátil com especial interesse pelo sentido social e cultural da música e pelas experiências de vanguarda de compositores como Cage. Iniciado na teoria marxista e na filosofia clássica e moderna, ele assumiu publicamente no início dos anos 1960 posicionamentos políticos e estéticos ao assinar com outros sete compositores paulistanos o manifesto “Música Nova”. Esse documento foi escrito em diálogo com os poetas concretos, os quais se tornariam em poucos anos interlocutores e apoiadores entusiásticos dos integrantes do círculo musical tropicalista, em que colaboraram como arranjadores não apenas Duprat como outros três signatários do Música Nova (Júlio Medaglia, Damiano Cozzella e Sandino Hohagen).

À medida que fui redesenhando na minha pesquisa as instigantes e pouco exploradas conexões entre concretistas, musicinovistas e tropicalistas, confirmei a importância do poeta concreto Augusto de Campos para a consolidação do tropicalismo musical. Desde que esse projeto musical começou a se definir publicamente no final de 1967, Campos passou a publicar críticas sobre a produção musical do grupo em grandes veículos de imprensa. Além de elogiar a capacidade inventiva dos seus integrantes e o apuro formal de suas obras, o poeta ressaltava a importância da colaboração dos arranjadores ligados ao Música Nova para a definição dos significados das canções tropicalistas. Com isso, acabou por estabelecer uma agenda de pesquisa sobre esses arranjadores e seus arranjos. Agenda com a qual teriam que lidar posteriormente todos aqueles que, como eu, optaram por estudar o assunto.

A adesão a essa agenda de pesquisa exige, no entanto, um cuidado que julgo fundamental para evitar a reprodução do discurso legitimador ao qual ela se vincula. Como outros críticos e pesquisadores que buscaram na alta cultura critérios para dar a compositores e intérpretes de música popular o prestígio reservado aos autores da música erudita, Campos emprega a inovação formal de cunho vanguardista como padrão de referência para demonstrar a qualidade da obra tropicalista. Ainda que a presença de ideias e procedimentos vanguardistas nessa obra seja uma importante chave para a compreensão da produção musical tropicalista e da participação dos arranjadores do Música Nova no círculo, entendo que essa operação pode gerar efeitos prejudiciais. Entre eles, está o

desprezo do fato de que muitos desses procedimentos cumprem, na obra tropicalista, objetivos diversos daqueles para os quais eles foram inicialmente concebidos. Exemplo disso é a apropriação pelos tropicalistas da parafernália eletroeletrônica utilizada nos anos 1940 e 1950 por compositores como Karlheinz Stockhausen e Pierre Schaeffer para criar obras eruditas com sons sintetizados ou manipulados em fitas magnéticas. Enquanto para esses autores os equipamentos de áudio se prestavam à produção de peças musicais destinadas a uma apreciação predominantemente auditiva, para os tropicalistas esses aparelhos e algumas das técnicas desenvolvidas por Schaeffer e Stockhausen foram utilizados para outros fins, como dar um caráter sonoplástico às gravações de canção.

No segundo capítulo, veremos que os tropicalistas orientavam a sua produção musical por uma imaginação sonoplástica desenvolvida ao longo de anos de intensa exposição a conteúdos audiovisuais da TV e principalmente do cinema. Orientados por essa imaginação, eles demandavam de Duprat arranjos que pudessem convertê-la em realidade. Para isso, o arranjador abusou de sua experiência como compositor de trilhas sonoras, fazendo empréstimos de clichês utilizados no cinema para criar empatia entre espectadores e personagens, e para dramatizar e ambientar as ações destes últimos em paisagens sonoras. Atento ao caráter fragmentado de muitas das canções tropicalistas, Duprat submeteu esses recursos cinematográficos à lógica da colagem, sobrepondo elementos das trilhas sonoras de cinema a citações de obras e de estilos musicais variados. Reunidos em um conjunto heterogêneo e muitas vezes caótico, esses componentes musicais se conectam a imagens verbalizadas pela palavra cantada, acentuando a capacidade persuasiva de canções com forte tendência argumentativo-conceitual. A introdução por Duprat de efeitos sonoros e de recursos das trilhas sonoras no tecido rítmico-harmônico dos arranjos produziu, ainda, uma ruptura com o padrão da alta-fidelidade (*hi-fi*), segundo o qual uma gravação deve espelhar a paisagem sonora de uma apresentação ao vivo. Desse modo, o arranjador contribuía com os tropicalistas para criar em suas gravações um novo tipo de audiocenografia musical, na qual o palco divide espaço com paisagens sonoras externas aos ambientes dedicados à música.

Ao contrário do que possa parecer, Duprat não fazia nada disso sozinho. Muito modestamente, ele costumava declarar em entrevistas que era um mero

“escriba” dos demais tropicalistas. Do outro lado, cancionistas do círculo com quem ele trabalhou mais ativamente, como Gilberto Gil e os membros dos Mutantes, não se cansaram de ressaltar a generosa disposição do compositor para ouvir sugestões sobre os caminhos a seguir nos seus arranjos. Portanto, Duprat fez desses arranjos produtos de um trabalho compartilhado, questão que também abordo no capítulo 2, antes de problematizar o conceito de arranjo de canção. Importante para uma melhor compreensão das atribuições de Duprat como arranjador profissional, esta última tarefa é condição *sine qua non* para a análise dos arranjos produzidos por ele e por seus colaboradores.

Na condição de arranjador profissional, Duprat dominava, como poucos, os assuntos da orquestra. Nesse sentido, mesmo que não se possa assegurar a sua responsabilidade exclusiva sobre as partes orquestrais dos arranjos que lhe são atribuídos, o arranjador respondeu em alguma medida por elas. Afinal, qualquer ideia musical sugerida para a orquestra pelos cancionistas, cantores e cantoras tropicalistas tinha que passar necessariamente por seu crivo, uma vez que, não sendo iniciados em matérias como a orquestração* e a instrumentação*,³ eles dependiam da mediação de Duprat para dar materialidade às suas ideias nas gravações.

Dizer que os arranjos de Duprat são fruto de um trabalho compartilhado não é nenhuma novidade, desde pelo menos a publicação do livro *Balanço da bossa* por Augusto de Campos ainda em 1968. Reunião de textos sobre bossa nova, canções tropicalistas e outros temas musicais, a obra traz uma entrevista em que o cancionista Gilberto Gil menciona,⁴ já nessa época, sua colaboração direta com Duprat na composição dos arranjos orquestrais de canções como “Domingo no parque”⁵ e “Marginália II”.⁶

Somados à comprovada escassez de informações sobre o processo compartilhado de criação dos arranjos de Duprat, relatos como o de Gil me

³ A fim de facilitar a compreensão dos meus argumentos por não iniciados na terminologia musical, incluí um glossário no final deste trabalho. Os termos contemplados nesse glossário estão marcados no corpo do texto com um asterisco.

⁴ GIL, Gilberto. [S/l], 6 abr. 1968. Entrevista concedida a Augusto de Campos (2005, p. 196).

⁵ GIL, Gilberto; OS MUTANTES. Domingo no parque. GIL, Gilberto [Compositor]. In: GIL, p1968. Lado B, faixa 5.

⁶ GIL, Gilberto. Marginália II. Op. cit.

fizeram optar pela entrevista como recurso de pesquisa. Ao todo, foram dez os entrevistados. Dentre eles, sete participaram diretamente da gravação dos discos tropicalistas: Gilberto Gil; os arranjadores Júlio Medaglia e Benjamin Sandino Hohagen; o ex-produtor da gravadora Philips, Manoel Barenbein; os ex-técnicos de gravação do estúdio Scatena, Johann Gunther Kibelkstis e Stélio Carlini; e, finalmente, Cláudio César Dias Baptista, *luthier* e inventor de equipamentos eletrônicos utilizados em gravações e shows da banda Os Mutantes, da qual faziam parte os seus irmãos Arnaldo Baptista e Sérgio Dias. Além destes, foram entrevistados o etnomusicólogo Rafael José de Meneses Bastos, ex-aluno de Rogério Duprat no curso de música da Universidade de Brasília; a viúva do compositor, Lali Duprat; e o musicólogo Régis Duprat, irmão de Rogério que assinou o manifesto “Música Nova” e trabalhou com ele em orquestras paulistanas.

A indisponibilidade da maior parte desses interlocutores para conversas mais prolongadas e o fato de residirem em diferentes cidades me forçaram a adotar diferentes estratégias, incluindo entrevistas por telefone e videoconferência. Assim, o contato muitas vezes fugaz com os entrevistados acabou por impor a essa parte da pesquisa o andamento *più presto* que prevalece nas apurações jornalísticas.

Segundo Santuza Naves, esse andamento é comum em entrevistas realizadas com artistas ligados ao *show business*. Instigada pelos desafios impostos por essa abordagem a uma pesquisa de cunho etnográfico, Naves argumenta que, embora esse procedimento não permita o contato prolongado com o “nativo”, condição para o cumprimento do preceito canônico da observação participante, ele pode gerar resultados positivos se realizado com zelo antropológico. Inspirada na proposta hermenêutica de Gadamer, Naves argumenta que esse zelo implica o esforço continuado para articular a teoria à empiria ao longo da entrevista. Nesse sentido, observa a autora, a entrevista deve ser tratada como “uma obra em si, e não como um subsídio empírico para uma teorização posterior” (2007, p. 156-7). Uma segunda questão levantada por Naves é a necessidade de se imprimir um caráter dialógico à entrevista. Segundo a autora, esse caráter é cultivado por pesquisadores que procuram explicitar seus pontos de vista e o lugar de onde eles falam. Abrindo mão da máscara da neutralidade, é possível reduzir a assimetria

inerente à relação sujeito-objeto que geralmente se estabelece entre o entrevistador e o entrevistado. A consequência é o confronto de opiniões, a exposição de contradições e a abertura de impasses que dão um caráter multifocal aos resultados de uma pesquisa (2007, p. 157).

Nas minhas entrevistas, essa dimensão dialógica se tornou evidente em momentos nos quais meus interlocutores questionaram alguns dos meus pressupostos e introduziram pautas imprevistas no roteiro original. O surgimento de algumas delas foi estimulado pela reprodução de gravações tropicalistas durante parte das entrevistas. O uso dessas gravações se revelou particularmente enriquecedor nas entrevistas com Cláudio César Dias Baptista e com os técnicos de gravação Gunther Kibelkstis e Stélio Carlini. Nesses casos, a reprodução de registros sonoros, dos quais eles eram em alguma medida coautores, favoreceu o desencadeamento de reminiscências que fizeram emergir algumas pérolas do fundo da memória, como informações sobre o modo como foram gerados alguns dos elementos sonoros presentes nas gravações. Assim como Manoel Barenbein, a quem eu entrevistei apenas por telefone, esses três interlocutores deram uma contribuição valiosa para a reconstituição das rotinas e práticas de gravação e para o esclarecimento das atribuições de Duprat como arranjador de canções tropicalistas.

Todas essas descrições me foram dadas por profissionais que colaboraram para a criação dos arranjos de Duprat e para a produção das gravações de um modo geral. Produzidas a partir de lugares e com perspectivas diferentes, tais relatos reforçaram em mim a percepção de que a gravação deve ser pensada como um processo de trabalho prolongado e complexo que não resulta em uma canção, mas em uma versão possível dela. Geralmente naturalizada pelos ouvintes não especializados e por muitos pesquisadores do assunto, a confusão entre a canção e a gravação induz a equívocos como acreditar que tudo o que se ouve na reprodução da última é de autoria dos compositores da primeira. Assim procedendo, os especialistas tratam o registro sonoro como um epifenômeno por meio do qual se busca captar a “essência original” ou a verdade da canção. Desse modo, eles perdem de vista a maneira pela qual os significados da palavra cantada são modificados pelos demais elementos presentes em uma gravação, como a interpretação vocal, os instrumentos musicais e equipamentos do estúdio

utilizados e o universo infindável de escolhas à disposição daqueles que preparam o arranjo musical. Tal desossa analítica acaba por fazer persistir uma relativa indiferença com relação à colaboração de profissionais como Rogério Duprat, arranjador que atuou diretamente na produção fonográfica tropicalista e que, assim como os técnicos de gravação e outros colaboradores esquecidos nos bastidores, deve ser, com justiça, tratado como coautor dessas gravações.

Esta tese está organizada em três capítulos. O primeiro apresenta um caráter mais narrativo no sentido historiográfico do termo. Logo de início, refaço o percurso da formação intelectual e musical de Duprat, bem como de sua atuação como músico profissional. Nesse momento, recupero informações biográficas que não foram apresentadas com precisão nas obras existentes sobre a vida do autor. Interessado por sua atuação como violoncelista e como compositor de música de concerto, de *jingles* e de trilhas sonoras para o cinema, entendo que essa formação e experiência são fundamentais para compreender a singularidade dos seus arranjos e do seu trabalho como arranjador profissional no círculo tropicalista.

Esse trabalho foi em grande medida pautado por princípios estéticos e por posições políticas que Duprat adotou junto aos integrantes do Música Nova sob influência direta dos poetas concretos. Como veremos no primeiro capítulo, os tropicalistas simpatizavam com muitas dessas ideias e tinham em comum com ambos os grupos uma posição crítica ao nacionalismo de direita e de esquerda que pautava o debate cultural e a produção de parte significativa da música erudita e popular no Brasil dos anos 1960. Veremos também que as convergências entre concretistas, musiconovistas e tropicalistas era tamanha que inspirou a interpretação, por mim questionada, de que o tropicalismo teria representado a realização de um projeto supostamente delineado no manifesto “Música Nova”. Um projeto que indicaria a músicos eruditos a alternativa possível de poderem atuar no interior da cadeia produtiva da música popular comercializada em disco e em outros ramos da indústria cultural. Antes, porém, de fazer nesse capítulo a crítica a essa interpretação e mesmo de iniciar a discussão sobre os vínculos estabelecidos entre os três grupos, introduzo o conceito de círculo colaborativo de Michael Farrell (2001), o qual demonstra ser de grande valia para a compreensão da dinâmica criativa de coletivos organizados como redes fluidas de cooperação.

No capítulo 2, volto as minhas atenções para a atuação de Rogério Duprat como arranjador tropicalista e para as características gerais de seus arranjos. Em um primeiro momento, discuto suas atribuições como arranjador profissional, o conceito de arranjo de canção e o caráter compartilhado de sua criação. A fim de evitar a reprodução de abordagens taxonômicas frequentes em trabalhos sobre esses temas, proponho uma problematização dos conceitos alicerçada em dados empíricos como as gravações tropicalistas e as atividades desempenhadas por Duprat na produção das mesmas. Em seguida, volto-me para as especificidades dos arranjos de Duprat, ressaltando que elas estão diretamente relacionadas com as características que singularizam a canção tropicalista e com a forte imaginação sonoplástica dos integrantes do grupo. Nessa seção do trabalho, inventario os recursos e procedimentos utilizados na construção de arranjos que, além de funcionarem como alicerces rítmico-harmônicos das canções, enredam como audiocenografias as imagens projetadas pelas palavras cantadas. Compostas por elementos provenientes de diferentes paisagens sonoras, essas cenas se organizam como colagens que integram citações de obras e de estilos musicais, efeitos sonoros e outros componentes. Reunidos, esses componentes atualizam o caráter fragmentado das canções com as quais os arranjos desenvolvem um contínuo diálogo.

Concluído esse mapeamento, inicio o terceiro capítulo, em que analiso três gravações tropicalistas com arranjos de Rogério Duprat: “Não identificado”,⁷ composta por Caetano Veloso e gravada por Gal Costa em 1969, “Chão de estrelas”,⁸ canção de Orestes Barbosa e Silvio Caldas regravada pelos Mutantes em 1970, e “Marginália II”,⁹ composta por Torquato Neto e Gilberto Gil, e gravada por este em 1968. Nessas análises, adoto um tom mais interpretativo, procurando identificar elementos sonoro-musicais introduzidos nos arranjos por Duprat e por seus colaboradores com o objetivo de sugerir significados aos quais esses elementos ficaram convencionalmente associados ao longo da história. Nas três gravações, os arranjos contribuem para potencializar a ambiguidade dessas

⁷ COSTA, Gal. Não identificado. VELOSO, Caetano [compositor]. In: COSTA, p1969a. Lado A, faixa 1.

⁸ OS MUTANTES. Chão de estrelas. CALDAS, Silvio; BARBOSA, Orestes [compositores]. In: OS MUTANTES, p1970. Lado B, faixa 3.

⁹ GIL, Gilberto. Marginália II. Op. cit.

canções e para acentuar o caráter paródico de obras que imitam estilos alheios sem se subordinarem acriticamente a eles. Associados ao caráter fragmentado e atipicamente sonoplástico dos arranjos dessas gravações, a ambiguidade e o distanciamento paródico produzem um forte efeito de estranhamento que, a meu ver, constitui o núcleo da crítica tropicalista. Uma crítica que, como procuro demonstrar neste trabalho, vai além do conteúdo, emanando da articulação formal entre as palavras cantadas e os arranjos. Uma articulação que foi promovida com a contribuição decisiva de Rogério Duprat.

Toda a minha argumentação sobre a importância dos arranjos de Duprat na constituição do sentido de algumas das canções tropicalistas é baseada na análise auditiva de gravações. Por isso, recomendo ao leitor que as ouça, preferencialmente com fones de ouvido, sempre que julgar necessário para acompanhar, confirmar ou mesmo confrontar os meus argumentos. Pensando nisto, incluí em anexo dois CDs com registros sonoro-musicais comentados e analisados neste trabalho.

1. Rogério Duprat em movimento

1.1. Configurações e reconfigurações de uma *singularidade*

Rogério Ronchi Duprat nasceu no dia 7 de fevereiro de 1932 no Rio de Janeiro, Capital Federal, para onde os seus pais Délio Duprat e Olga Ronchi haviam se mudado no ano anterior. Antes desse período, viviam na cidade de São Paulo, para onde retornaram em 1935, fixando-se definitivamente. A família de Délio tinha origem francesa e pertencia à elite paulistana do início do século XX. Ele era sobrinho do Barão de Duprat (Raimundo da Silva Duprat), ex-prefeito de São Paulo (1910-1913) e proprietário da Tipografia Duprat, gerenciada pelo pai de Délio, Alfredo Duprat. Na época do nascimento de Rogério, a prosperidade da família era mera aparência. No livro *Rogério Duprat: ecletismo musical*, Máximo Barro (2010) observa que os Duprat passavam por uma prolongada crise financeira, que foi coroada pela destruição das instalações da tipografia, bombardeada por tropas federais que combatiam o levante tenentista de 1924. O futuro incerto levou Délio a mudar-se para o Rio de Janeiro na passagem dos anos 1920 para os 1930 a convite de uma irmã que lhe havia arranjado uma oportunidade de trabalho.¹⁰ Com ele, seguiram a esposa e os filhos Rubens e Renato. Em julho de 1930, já no Rio de Janeiro, vinha ao mundo Régis, o terceiro da prole, seguido do caçula Rogério.

De volta a São Paulo, Délio e Olga conseguiram educar Rogério e seus irmãos nas concorridas escolas públicas e também em casa, onde as crianças falavam francês com os pais e italiano com as tias maternas. Aos dez anos de idade, Rogério ganhou uma gaita de boca, seu primeiro instrumento musical,

¹⁰ Regiane Gaúna (2002, p. 26), autora do livro *Rogério Duprat: sonoridades múltiplas*, livro da qual a maior parte das informações biográficas aqui apresentadas foi retirada, afirma que Délio foi para o Rio de Janeiro para trabalhar como sócio de um posto de gasolina. No livro *Rogério Duprat: ecletismo musical*, Máximo Barro apresenta outra versão, de que ele trabalhou como gerente de “uma garagem e oficina mecânica de reparações de automóveis” (BARRO, 2010, p. 17). Outro ponto de discordância entre os autores se relaciona ao motivo que levou Délio e a família a deixarem São Paulo. Barro ressalta que a gráfica Duprat foi atingida por uma bomba lançada por tropas federais na repressão à revolta tenentista de 1924 (BARRO, 2010, p. 15) e não durante a Revolução Constitucionalista de 1932, como apontou Gaúna (2002, p. 26). De fato, esse conflito foi deflagrado no dia 7 de julho (FAUSTO, 2004), cinco meses depois do nascimento de Rogério Duprat. O livro de Barro, contudo, não está imune a incorreções, como a referência equivocada ao Conservatório Carlos Gomes (de Campinas) como nome da instituição onde Rogério Duprat recebeu instrução musical, chamado Conservatório Heitor Villa-Lobos, de São Paulo (BARRO, 2010, p. 43).

seguido de um violão que pegou emprestado com o pai. Com o violão, ele tocava e cantava canções interpretadas por famosos artistas das recém-fundadas estações de rádio brasileiras, como Francisco Alves, Mário Reis, Orlando Silva, Araci de Almeida, as irmãs Linda e Dircinha Batista e o cancionista (cantor e compositor) Dorival Caymmi, o seu favorito (GAÚNA, 2002). Apaixonado por radionovelas e *jingles*, Rogério teve sua infância embalada por uma programação musical que combinava sambas, marchinhas, toadas e outros ritmos brasileiros com obras do repertório clássico-romântico de concerto e gêneros populares vindos da América Central, Caribe e Estados Unidos.

A música popular norte-americana foi outra fonte importante de inspiração para o jovem Duprat. O contato com esse repertório ocorreu principalmente nos bailes e salas de cinema que frequentou na adolescência em companhia de sua primeira namorada, Lali (Eulalina) Portella, futura esposa e mãe de seus filhos. Nos bailes, o casal dançava ao som de Glenn Miller, Frank Sinatra e Bing Crosby (GAÚNA, 2002). Nos cinemas, aos quais comparecia religiosamente duas vezes por semana desde os 10 anos de idade, tomou contato com os filmes de Hollywood e com a música de entretenimento norte-americana que eles traziam, como relatou Duprat em entrevista concedida a Irineu Guerrini Jr. no ano 2000:

Como eu já disse, ao cinema eu ia desde criancinha. Eu vi em primeira mão a Branca de Neve. E antes de aprender música eu já tocava violão de ouvido, gaita de boca. Eu não sabia ler música, mas tocar, tocava. E nos filmes, também. A gente sabia de cor as músicas populares dos filmes.¹¹

A juventude de Duprat, contudo, não foi feita apenas de cinema, bailes e escola. Para ajudar em casa, teve que trabalhar desde cedo em ocupações como *office boy*, balconista, jornalista e bancário. Com todas as dificuldades vividas por quem divide o tempo entre o trabalho e os estudos, conseguiu preparar-se para o ingresso no ensino superior, iniciado em 1950 na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo (USP), onde Régis Duprat já estudava ciências sociais ao lado de futuros sociólogos como Fernando Henrique Cardoso e Ruth Cardoso. Rogério optou pela filosofia, tomando contato com a obra de

¹¹ DUPRAT, Rogério. São Paulo, 16 mai. 2000. Entrevista concedida a Irineu Guerrini Jr. (2009, p. 182).

pensadores como Descartes e Kant. Conforme relatou Duprat a Guerrini Jr.,¹² um de seus professores prediletos era Gilles Gaston Granger, professor de Lógica e Filosofia da Ciência. Membro da Missão Francesa, grupo de professores e pesquisadores trazidos da França para estruturar a faculdade, Granger exerceu grande influência sobre Rogério e outros colegas, como o futuro professor de filosofia da USP José Arthur Giannotti (GIANNOTTI, 1974).

A opção pela filosofia está provavelmente relacionada ao seu interesse pelo pensamento marxista e ao vínculo que Duprat tinha na época com o Partido Comunista Brasileiro (BARRO, 2010), ao qual ele se filiou por influência de Régis:

Rogério e eu éramos marxistas (...). Eu fui do partido e acabei levando o Rogério que era mais novo do que eu para o Partido. (...) Naquele momento o confronto se dava justamente entre um marxismo teórico e um marxismo pragmático. Nós éramos estudiosos da coisa. Rogério e eu estudamos o Marx já antes do ingresso na universidade.¹³

Esse pragmatismo pode ser traduzido como práxis política pregada pelos marxistas, a qual era desempenhada por Duprat por meio da redação de matérias para o jornal *Notícias de Hoje*, órgão paulistano do Partido Comunista Brasileiro.

O pragmatismo, observou Régis, teria sido responsável pela decisão do irmão de deixar o curso de filosofia antes de se formar. Em entrevista realizada em 2012, Lali Duprat explicou-me que o marido ficou desmotivado com o andamento do curso, interrompido em 1952.¹⁴ Em relato concedido a Guerrini Jr., Rogério diz ter renunciado à filosofia em nome da música, a qual começou a estudar seriamente na época em que se tornou aluno da USP. “A música começou a tomar conta de mim e aí tive de parar”, afirmou Duprat.¹⁵

A música passou a ocupar a vida de Rogério Duprat pouco antes de iniciar a faculdade. Entre 1949 e 1950, ele frequentou aulas gratuitas de percepção, harmonia, contraponto e composição do professor e regente Olivier Toni, marido

¹² DUPRAT, Rogério. São Paulo, 16 mai. 2000. Entrevista concedida a Irineu Guerrini Jr. (2009, p. 180).

¹³ Entrevista com Régis Duprat concedida a Jonas Soares Lana em São Paulo, 22 de julho de 2011.

¹⁴ Entrevista com Eulalina Duprat concedida a Jonas Soares Lana, por telefone, em 27 de agosto de 2012.

¹⁵ DUPRAT, Rogério. São Paulo, 16 mai. 2000. Entrevista concedida a Irineu Guerrini Jr. (2009, p. 179-180).

de uma prima de Lali. Desse encontro, surgiria uma relação de amizade, parceria e agenciamento mútuo decisiva para a profissionalização de Duprat como músico. Toni o convenceu a adotar o violoncelo, instrumento que lhe foi presenteado com entusiasmo pelo irmão Régis, estudante de violino que trocava esse instrumento pela viola, também por influência de Toni. Em julho de 1950, Rogério começou a estudar com Calixto Corazza, violoncelista do Quarteto de Cordas Municipal de São Paulo (antigo Quarteto Haydn) e, mais tarde, com Luis Varoli (GAÚNA, 2002). Régis observa que o irmão recebeu essas aulas no Conservatório Heitor Villa-Lobos de São Paulo (DUPRAT, 2007), onde Rogério também assistiu a aulas de teoria musical, harmonia, canto, análise harmônica e construção musical, história da música e pedagogia, formando-se em 1958 (GAÚNA, 2002).

Como na trajetória de grande parte dos músicos profissionais, grupos juvenis e amadores foram importantes espaços de formação de Rogério Duprat. A primeira experiência deu-se no conjunto de câmara da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP, fundado e dirigido pelo também estudante de filosofia Olivier Toni e integrado pelo irmão Régis. Na mesma época, Duprat tocou na Orquestra Sinfônica Juvenil do Museu de Arte de São Paulo (MASP), onde recebeu entre 1950 e 1952 uma bolsa de estudos. Destituído de recursos para custear essas bolsas, o MASP captava patrocínio de empresários, obtido com grande esforço pela coordenadora da Orquestra Dona Ivone Levy, esposa do renomado arquiteto Rino Levy. Escassas, essas bolsas eram dirigidas aos estudantes que se dedicavam aos instrumentos de orquestra menos populares (GAÚNA, 2002). Essa espécie de política de ação afirmativa para proteção de contrabaixistas, fagotistas, harpistas e outros instrumentistas em extinção no ecossistema da música de concerto, que parecia orientar Olivier Toni quando estimulou Duprat a adotar o violoncelo e Régis a migrar do violino para a viola, visava corrigir uma distorção crônica e antiga, que fora denunciada ainda em 1935 por Mário de Andrade em sua “Oração de paraninfo” proferida aos formandos do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. Nesse discurso, Andrade apontou a atração pelos instrumentos solistas como o violino e o piano, encarados como meios para o alcance da glória, como a principal responsável pelo problema (ANDRADE, 1975).

As primeiras remunerações de Rogério Duprat como músico profissional se deram depois de ele ter arregimentado com Régis Duprat e outros parceiros a orquestra Angelicum do Brasil, especializada em composições dos séculos XV, XVI e do período barroco. Nessa época, Duprat casou-se com Lali em uma cerimônia celebrada no dia 15 de abril de 1953 ao som dessa orquestra.¹⁶ Em pouco tempo nasceria Raí, a primeira filha do casal, época em que a Angelicum teria suas atividades encerradas, trazendo dificuldades financeiras para Duprat.

Os outros filhos, Rudá e Roatã, de 1955 e 1959, nasceram em melhores condições. Nesse período, o pai já tinha nome como violoncelista e muito trabalho nas orquestras da TV Tupi (de 1955 a 1960), da TV Paulista e ainda na Orquestra Sinfônica da Rádio Nacional de São Paulo, onde o seu irmão Régis também tocava viola de arco. Rogério integrou ainda a Orquestra Sinfônica Estadual de São Paulo a partir de 1953, onde ficou até 1954, quando foi forçado a deixar o grupo em razão de sua dissolução por falta de verbas. Após o fechamento da Sinfônica Estadual, ele assumiu uma cadeira no Quarteto de Cordas da Associação Paulista de Música, na qual permaneceu até 1957. Em 1959, Duprat tocou como extranumerário na Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo. Permaneceu nessa orquestra até 1964, depois de ter sido aprovado em concurso em 1960 (GAÚNA, 2002).

Paralelamente, o violoncelista continuava o trabalho com Olivier Toni. Em 1956,¹⁷ eles fundaram Orquestra de Câmara de São Paulo, pioneira na restauração e execução do repertório musical colonial brasileiro.¹⁸ Além de violoncelista, Duprat exercia a função de tesoureiro da orquestra, cuidando dos recursos adquiridos com a ajuda de mecenas como Dona Ivone Levy, que, pela segunda vez, colaborava para a sustentação de sua carreira musical.

Paralelamente à fundação da Orquestra de Câmara de São Paulo, Toni e Duprat criaram o Grupo de Música Experimental para jovens com até 20 anos.

¹⁶ Entrevista com Eulalina Duprat concedida a Jonas Soares Lana, por telefone, em 27 de agosto de 2012.

¹⁷ Segundo Gaúna (2002, p. 34), essa orquestra teria sido fundada em 1950, como também informam Campanhã e Torchia (1978, p. 259). Esse dado não condiz com informações sobre a carreira de Olivier Toni, disponíveis no site oficial da Orquestra de Câmara da Universidade de São Paulo da qual é regente (disponível em: <<http://www.usp.br/ocam/historico.html>>. Acesso em: 9 out. 2012), bem como em matéria jornalística da *Folha de S. Paulo* (PERPETUO, 2006, p. E8).

¹⁸ Entrevista com Régis Duprat concedida a Jonas Soares Lana em São Paulo, 22 de julho de 2011.

Nos programas do grupo, havia espaço para peças de música antiga e de compositores de vanguarda como Arnold Schoenberg (GAÚNA, 2002), raríssimas nas salas de concerto brasileiras e mesmo nos auditórios do exterior (DREYFUS, 1983). Duprat foi diretor desse grupo entre 1956 e 1961, oportunidade que possivelmente lhe permitiu desenvolver as habilidades de regente, algo que fazia menos por ambição de tornar-se um maestro do que pelas eventuais necessidades que ocasionalmente lhe eram apresentadas (GAÚNA, 2002, p. 37). Por uma contingência, Duprat acabou adquirindo competências que seriam posteriormente mobilizadas em outros ambientes como o da Rádio Excelsior de São Paulo e no estúdio Scatena, onde foram gravadas a maior parte das canções tropicalistas, conforme relato dos técnicos de som Stélio Carlini e Johann Gunther Kibelkstis.¹⁹

Segundo Régis Duprat, a longa e intensa experiência como instrumentista também teria sido crucial para o desenvolvimento de capacidades que mais tarde ele mobilizou na produção dos arranjos. Em entrevista que me concedeu em 2011, o irmão e colega de Rogério em várias orquestras identificou a si e a seu irmão como “músicos de estante”:

Dentre todos, Rogério, Medaglia e eu tínhamos a característica de sermos músicos de estante (...). Em vinte e cinco anos eu fui músico de viola de arco e o Rogério violoncelo, dentro da orquestra. Tanto em orquestra de rádio e TV, como em orquestra sinfônica. Isto nos estimulava nos vínculos com as músicas populares. Para se tornar arranjador, é fundamental porque você escreve para as pessoas que tocam cotidianamente dentro dos grupos e das orquestras.²⁰

Em conjuntos musicais com objetivos tão diferentes como as orquestras sinfônicas e o Grupo de Música Experimental, Rogério Duprat foi exposto aos repertórios da música renascentista, colonial brasileira, barroca, clássico-romântica e de vanguarda. Ao repertório da chamada música erudita, adiciona-se ainda o vasto universo de canções populares brasileiras que eles tocavam ao vivo nas estações de rádio e TV.

Os instrumentos de cordas eram utilizados em gravações de samba e outros gêneros de música popular desde os anos 1930, quando a gravadora Victor do

¹⁹ Carlini trabalhou com Duprat na Rádio Nacional e no Scatena. Nesse estúdio, ele atuava como uma espécie de líder da equipe de gravação integrada por Kibelkstis e João Carlos Leitão, o qual não pôde ser localizado. (Entrevista com Johann Gunther Kibelkstis e Stélio Carlini concedida a Jonas Soares Lana em São Paulo, 22 de julho de 2011.

²⁰ Entrevista com Régis Duprat concedida a Jonas Soares Lana em São Paulo, 22 de julho de 2011.

Brasil passou a encomendar ao pianista e compositor Radamés Gnattali arranjos orquestrais para as canções interpretadas por Orlando Silva. Até então, os cantores eram acompanhados pelo “regional”, um grupo variável de instrumentos que incluía sopros e percussão e que tinha em seu núcleo o violão, o cavaquinho e a flauta (DIDIER, 1996; BARBOSA; DEVOS, 1985). Em pouco tempo, outros compositores eruditos seriam contratados por gravadoras e estações de rádio para seguir o caminho de Gnattali, o qual liderou o programa *Um milhão de melodias*, que foi ao ar pela Rádio Nacional do Rio de Janeiro entre 1943 e 1956. Para esse programa, ele preparava semanalmente nove versões instrumentais inéditas de canções brasileiras e de outras obras populares na época, executadas por uma orquestra que ele mesmo conduzia (SAROLDI; MOREIRA: 2005, BARBOSA; DEVOS, 1985).

Como músico das orquestras da Rádio Nacional de São Paulo e das TVs Tupi e Paulista, Duprat certamente tocou a parte do violoncelo de inúmeras versões orquestrais ou acompanhamentos de canções produzidas por compositores contratados pelas rádios, bem como arranjos editados de obras nacionais e estrangeiras. Além de tocar ao vivo em auditórios e estúdios de rádio e TV, ele era escalado com frequência para participar de gravações fonográficas que, segundo o músico, geralmente corriam a madrugada (GAÚNA, 2012, p. 37).²¹ Seguindo o argumento de Régis Duprat sobre o diferencial do arranjador que é “músico de estante”, é possível afirmar que essa experiência preparou Rogério para a criação de arranjos para os mais variados gêneros de canção, os quais foram combinados nas gravações tropicalistas do final dos anos 1960.

No início dos anos 1960, as atividades em estúdio ultrapassaram o trabalho como violoncelista. Entre 1962 e 1964, Duprat trabalhou como diretor musical, arranjador e regente das gravadoras V. S. e Penthon, em São Paulo, e como arranjador e regente assistente do maestro Sílvio Mazzuca na TV Excelsior. Após

²¹ Em entrevista, o técnico de som Stélio Carlini, que foi colega dos irmãos Régis e Rogério Duprat na Rádio Nacional de São Paulo e que também trabalhava no estúdio Scatena, lembrou que ele geralmente saía da Rádio por volta das 23 horas para começar o trabalho no estúdio. Muitas vezes, os próprios músicos da Rádio o acompanhavam nesse trânsito. Convocados pelos “arregimentadores”, profissionais especializados na escalação dos instrumentistas, estes costumavam chegar ao estúdio em trajes de gala, por falta de tempo para se trocar. (Entrevista com Johann Gunther Kibelkstis e Stélio Carlini concedida a Jonas Soares Lana em São Paulo, 22 de julho de 2011.)

cerca de dez anos atuando como instrumentista, Duprat começava a carreira de arranjador, atividade que projetaria o seu nome depois de sua entrada no círculo musical tropicalista.

Antes disso, porém, Duprat mudou-se com a família para Brasília, a nova sede da República, recentemente inaugurada em 1960. A convite do compositor Cláudio Santoro, então diretor do Departamento de Música da Universidade Nacional de Brasília (UnB), tornou-se professor da instituição juntamente com o irmão Régis e, ainda, com o compositor Damiano Cozzella e o poeta concretista Décio Pignatari, dos quais Rogério era amigo e parceiro. Estes e outros professores promoveram uma reforma curricular que envolveu a inclusão de cursos voltados aos experimentos da música contemporânea e às relações da música com a comunicação de massa. Duprat possuía alguma experiência no ensino de violão popular, adquirida na década de 1940, e de teoria musical para músicos profissionais não familiarizados com a leitura de partitura. Na UnB, ele ensinava violoncelo, teoria geral, contraponto* tonal* e modal*, harmonia e rítmica. Segundo relato de Rafael José de Meneses Bastos, ex-aluno do curso de música da UnB, Duprat dividia muitas classes com Cozzella, do qual era um grande parceiro. Entre esses cursos, Bastos destacou as aulas de criação musical chamadas de grupos experimentais, nas quais ambos os professores lideravam um processo criativo afinado com as tendências da música contemporânea da época.

Essas experiências, no entanto, seriam em pouco tempo interrompidas por transformações políticas que tiveram grandes repercussões na vida cotidiana brasileira. Com o golpe militar de 1964, a UnB passou a sofrer frequentes intervenções autoritárias do governo federal. A primeira ocorreu poucos dias depois do golpe. No dia 9 de abril de 1964, o reitor Anísio Teixeira e o vice Almir de Castro foram destituídos de seus cargos após a ocupação das instalações da universidade por tropas militares. A segunda crise teve início em 1965 com a dispensa de quatro professores por Laerte Ramos de Carvalho, reitor indicado pelo governo militar. Em resposta, os professores entraram em greve com o apoio dos alunos, decisão que resultou em uma nova intervenção militar e a demissão de mais quinze professores. Em solidariedade, 223 dos 305 membros do corpo docente se desligaram da UnB no dia 18 de outubro (SALMERON, 1999). Nesse grupo, estavam Rogério Duprat, bem como Damiano Cozzella e Régis Duprat.

Seria a primeira e única experiência de Rogério no ensino superior e a última como professor. De volta a São Paulo com a família, ele restabeleceu aos poucos suas atividades de instrumentista, arranjador e regente.

A essa altura, Duprat possuía mais de dez anos de prática em composição. Até 1964, ele teria composto, segundo Régis Duprat (2007), 27 obras, sete a mais do que constam na lista feita anteriormente por Regiane Gaúna (2002) com o possível auxílio de Rogério. Em *Rogério Duprat: sonoridades múltiplas*, essas obras estão cronologicamente distribuídas por Gaúna em quatro “fases”: “primeira fase: nacionalista” (1954-1956), “segunda fase: dodecafônica” (1958-1959), “terceira fase: serialismo de Pierre Boulez” (1961-1962) e “quarta fase: Alemanha, França, computador e John Cage” (1963-1966). Ainda que essa distribuição possa cumprir uma finalidade didática, é importante observar que ela se mostra limitada pela arbitrariedade classificatória que é comum a qualquer periodização. Essa limitação é, aliás, evidenciada pelo próprio título da quarta fase, a qual se refere a um intervalo em que Duprat não se encontrava mais sob influência de um único autor ou escola, experimentando as várias frentes lideradas por compositores como o alemão Karlheinz Stockhausen e o norte-americano John Cage.

Antes mesmo de iniciar os estudos de violoncelo, Duprat compôs as valsas “Eu te vi” e “Amo esta vida”, quando tinha 15 anos de idade. Embora mencionadas por Gaúna (2002), estas peças não foram consideradas em seu livro como partes de uma “fase” composicional. A ausência de maiores explicações para essa exclusão sugere que a autora não reconheceu a importância dessas valsas por elas não se conformarem aos padrões estéticos da música erudita ou, ainda, por não terem sido valorizadas pelo próprio compositor durante as entrevistas a ela concedidas. Por mais que essas peças tenham sido compostas por um músico ainda “autodidata” no estilo romântico e tonal*, conforme a descrição de Gaúna (2002, p. 46), elas têm um significado importante neste trabalho, na medida em que foram produzidas em uma época em que o adolescente Rogério estava imerso nos universos da música popular do rádio e do cinema. Como ele mesmo notou em entrevista realizada em 2003, essa experiência foi importante para a formação de seu perfil de “músico multimídia”, apto a circular entre a

música erudita, de vanguarda, até o samba ou o rock,²² entre outros gêneros, estilos, tradições e escolas composicionais. Em outras palavras, o contato com essas músicas deixaria marcas em sua subjetividade, as quais foram importantes para a sua atuação como arranjador de canções populares.

As primeiras obras para instrumentos de concerto foram compostas por Duprat alguns anos depois de iniciar sua formação como violoncelista. Segundo o próprio compositor, “eram aquelas coisas nacionalistas, camargueanas (...). Até 1958, 59, não só eu, mas a minha geração, estava naquela de realismo socialista, jdanovista, de querer fazer música nacional”.²³ Nessa época, Duprat era radicalmente comunista (GAÚNA, 2002), seguindo uma tendência forte no Brasil, de incorporação de informações musicais de matriz folclórica em composições eruditas.²⁴

Como observa Gilberto Mendes (1991), a prática de utilização de elementos emprestados da música popular tradicional era, nos anos 1950, um procedimento comum a dois projetos culturais e políticos que visavam fins diametralmente opostos. De um lado, estava o nacionalismo modernista formulado a partir dos anos 1920 por Mário de Andrade e seguido por diversos compositores brasileiros como Francisco Mignone e, em alguma medida, Heitor Villa-Lobos. De outro, encontrava-se o realismo socialista, uma política cultural do Estado stalinista que impunha aos artistas soviéticos a necessidade de tematizar a realidade como meio de conscientização ideológica dos trabalhadores no espírito do socialismo. Iniciada no campo literário na década de 1930, essa política se estendeu a outras áreas, exercendo grande influência sobre músicos comunistas do Brasil e do mundo, especialmente depois do II Congresso Internacional de Compositores e Críticos Musicais, realizado em Praga em 1948. Nesse evento, o comissário de cultura de Stalin, Andrei Zdanov (ou Jdanov), discursou em favor de uma música que colocasse a tematização da cultura nacional e a expressão dos sentimentos e

²² Rogério Duprat em entrevista concedida a Fernando Rosa e Alexandre Matias. In: *Senhor F*, São Paulo, 2000. Disponível em: <<http://www.senhorf.com.br/agencia/main.jsp?codTexto=2943>>. Acesso em: 8 ago. 2010. Embora o site informe que a entrevista é de 2003, um trecho de seu conteúdo foi citado por Regiane Gaúna como parte de uma matéria publicada no ano 2000 (MATIAS, A.; ROSA, F. O homem que sabia demais (Entrevista). *ShowBizz: Revista de Música*, São Paulo, Símbolo, n. 15, p. 57-59, 2000). Essa informação parece proceder se considerarmos que o livro de Gaúna foi publicado em 2002.

²³ Rogério Duprat em entrevista concedida a João Marcos Coelho (apud COELHO, 1982, p. 50).

²⁴ Cf. também Duprat e Volpe (2009).

ideias progressistas das massas populares acima do subjetivismo e das tendências cosmopolitas e formalistas (NEVES, 1981, p. 119):

Deve ser acentuado o perigo que significa a tendência formalista para o futuro da música. Essa tendência deve ser censurada como uma tentativa (...) de destruir o templo da arte construído pelos grandes mestres da cultura musical. Todos os nossos compositores devem mudar de posição e voltar-se para o povo. Devem compreender que o nosso Partido, que exprime os interesses do Estado e do Povo Soviético, apoiará somente uma tendência sadia e progressista em música: a tendência do realismo socialista soviético (ZDANOV, 1949, s/p).

A adesão ao realismo socialista por compositores brasileiros nos anos 1950 implicou o relativo abandono de experimentos de vanguarda, notadamente o dodecafonismo (EGG, 2004), técnica desenvolvida nos anos 1920 pelo austríaco Arnold Schoenberg e introduzida no Brasil na década seguinte por seu compatriota Hans-Joachim Koellreutter (KATER, 2001). O dodecafonismo, também chamado de técnica dos doze sons, consistia em um sistema musical baseado na concessão de igual importância a cada uma das doze notas existentes na música ocidental para evitar o privilégio de uma delas, como ocorria na música tonal* que reinava nas salas de concerto europeias e nas diversas formas de música modal executadas fora desses ambientes. O dodecafonismo promovia, portanto, uma ruptura com as duas matrizes musicais a partir das quais nacionalistas e zdanovistas construíam suas obras: de um lado, a música modal dita folclórico-popular que servia de fonte temática e, de outro, a música tonal*, tradição cujos parâmetros eram utilizados para processarem os temas da primeira. O caminho a ser adotado pelos compositores comunistas brasileiros para facilitar o acesso aos ideais socialistas pelas classes camponesa e operária era, desse modo, o mesmo encontrado pelos nacionalistas para a revelação do destino dos brasileiros como povo soberano: incorporar à música de concerto o que Mário de Andrade chamava de populário (ANDRADE, 1972) e que Duprat ironicamente traduziu em 1982 como “aquela sucessão de sínopes que não acabava mais”.²⁵

A partir de 1958, Rogério Duprat passou a conciliar temas folclóricos com o dodecafonismo, seguindo os passos do mestre Cláudio Santoro, discípulo de Koellreutter que nos anos 1950 havia retornado à técnica dos doze sons depois de tê-la abandonado em nome do realismo socialista. “Santoro tinha um jeito de

²⁵ Rogério Duprat em entrevista concedida a João Marcos Coelho (apud COELHO, 1982, p. 50).

aplicar o dodecafonismo nas formas brejeiras, tipicamente brasileiras e era por aí que eu me orientava para criar”, afirmou Duprat a Gaúna.²⁶ Entre as obras dodecafônicas de Duprat compostas em 1958 e 1959, está “Concertino para oboé, trompa e cordas” (1958), tocada pela Orquestra de Câmara de São Paulo no dia 24 de maio de 1960 (GAÚNA, 2002).

Outra influência importante sobre Duprat foi Pierre Boulez, compositor francês que criou o serialismo estrutural, o qual estendia a serialização das notas musicais ou frequências sonoras iniciada com o dodecafonismo aos domínios da duração, timbre e intensidade. Duprat conheceu Boulez pessoalmente em um almoço organizado por Olivier Toni em São Paulo no início dos anos 1960. Embora não tenha trocado sequer uma palavra com o visitante, esse encontro marcou a sua trajetória, como ele relata a Regiane Gaúna:

A partir daí, conseguimos as partituras de *Structures* [composição de Boulez] (1952), para dois pianos; do Boulez estudávamos e analisávamos profundamente o serialismo estrutural peculiar de suas obras. Desde então, passei a pensar no serialismo, especificamente a partir das coisas do Boulez.²⁷

Entre as peças compostas por Duprat sob orientação do serialismo estrutural de Boulez, está *Organismo*, baseada no poema homônimo de Décio Pignatari, escrita para cinco vozes e para flauta, oboé, corne inglês, clarinete baixo, fagote, celesta, vibrafone, violino, viola, violoncelo e contrabaixo.

Depois de 1962, as composições de Rogério Duprat já não seguiam uma única via. Essa abertura teria sido motivada por Damiano Cozzella, o qual seria, segundo o maestro e compositor Júlio Medaglia, uma espécie de guia para ele, para Duprat e para outros de sua geração:

Eu fui aluno do Cozzella. Ele era um cara que mexia na cabeça da gente, (...) trazia muitas informações do que acontecia em nosso tempo e passava pra gente de formas teóricas e práticas. Eu estudei tudo com o Cozzella: harmonia, contraponto, fazia arranjos e levava pra ele corrigir. O Cozzella foi o nosso mestre.²⁸

Amigo e parceiro de Duprat, Cozzella dividiu com ele a composição de arranjos de canção e de obras como “Klavibm II”, composta e gravada em 1963

²⁶ Rogério Duprat em entrevista concedida a Regiane Gaúna em março de 1997. Citado por Gaúna (2002, p. 47).

²⁷ Rogério Duprat em entrevista concedida a Regiane Gaúna em maio 1997. Citado por Gaúna (2002, p. 50).

²⁸ Entrevista com Júlio Medaglia concedida a Jonas Soares Lana em São Paulo, 21 de julho de 2011.

no gigantesco computador IBM-1620 instalado na Escola Politécnica da USP (GAÚNA, 2002, p. 51). Para que Duprat chegasse a compor obras como esta, Cozzella teve que se esforçar muito, como observa Medaglia: “Ele era o mais cabeça-dura. Eu me lembro do Damiano Cozzella dizendo: ‘Está difícil do Rogério entrar nas nossas ideias.’ No início, ele resistiu porque vinha de uma formação muito clássica e acadêmica. Depois ele deslanchou.”²⁹

Essa guinada de Duprat em direção à multiplicidade estilística foi também motivada por sua viagem em 1962 para o Internationale Ferienkurse für Neue Musik (Curso Internacional de Verão de Música Nova) de Darmstadt (Alemanha), proporcionada por um financiamento do Ministério da Educação brasileiro. Nessa edição do curso, participaram os músicos brasileiros Gilberto Mendes, Willy Corrêa de Oliveira, Sandino Hohagen e Júlio Medaglia. Em Darmstadt, Duprat e seus colegas atualizaram seus conhecimentos sobre a produção musical de vanguarda da época, apresentada em conferências de renomados compositores europeus como Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen e Henri Pousseur. Gilberto Mendes observa que esse contato se estendia para as horas livres, quando ele, Duprat e os demais brasileiros puderam conviver diariamente não só com os professores como com os alunos, com os quais estabeleceram agenciamentos recíprocos muito importantes.³⁰

Entre esses alunos, estava, segundo Duprat (GAÚNA, 2002), um jovem de 22 anos chamado Frank Zappa, integrante do grupo de estudantes norte-americanos. Ilustre anônimo, Zappa seria mais tarde reconhecido pelos brasileiros depois de tornar-se cantor, guitarrista, compositor e líder do Mothers of Invention, banda que ficou mundialmente conhecida no final dos anos 1960 por fazer um rock experimental inspirado em obras de compositores de música experimental contemporânea. A presença de Zappa em Darmstadt apontada por Duprat foi confirmada por Gilberto Mendes³¹ e por Júlio Medaglia:

²⁹ Idem.

³⁰ Segundo Gilberto Mendes, embora o evento de Darmstadt fosse chamado de “Curso Internacional”, ele não incluía aulas ou oficinas de composição, mas apenas palestras e debates (cf. vídeo disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=Z4vlf0MdvA>>. Acesso em: 17 out. 2012).

³¹ MENDES, Carlos de M. R. *90 anos, 90 vezes Gilberto Mendes*, n.24. Vídeo disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=gquoa1KRW0>>. Acesso em: 17 out. 2012.

Estudei com o Frank Zappa na Alemanha. (...) Ele era um estudante anônimo, (...) um colega nosso que sabia tudo e era apaixonado por aquelas coisas todas da vanguarda. (...) Estava sempre com ele eu, Gilberto Mendes e Duprat, porque ele era um cara que a gente sabia que estava interessado em música popular, em rock etc., mas que tinha formação erudita. (...) Aí o Zappa foi para os Estados Unidos e poucos anos depois eu vejo Frank Zappa e o Mothers of Invention. Levei um susto.³²

Duprat, Mendes e Medaglia são talvez as únicas testemunhas da presença de Zappa em Darmstadt. Curiosamente, seus relatos criaram uma grande controvérsia entre os fãs do artista. No fórum de discussão do site oficial *zappa.com*, foi criado um tópico em 2007 onde vários fãs afirmam inexistir referências a Darmstadt nas biografias de Frank Zappa, incluindo a sua autobiografia, e que sua primeira viagem para a Europa teria ocorrido apenas em 1967. Considerado, portanto, uma informação falsa apresentada por músicos brasileiros, esse tópico se encontra na seção do fórum dedicada a “Lendas, mitos e fantasias”.³³

No mundo das artes, povoado por mitômanos reincidentes como Villalobos (PEPPER CORN, 2000), é prudente considerar que a narrativa sobre Zappa em Darmstadt estivesse incorreta. Por outro lado, parece difícil que três pessoas tivessem visto a mesma miragem, descrita em versões mais ou menos coerentes entre si e com razoável nível de detalhamento, a exemplo da que foi registrada em entrevista concedida por Duprat no ano 2000:

Eu tinha conhecido o Frank Zappa, lá na Alemanha; ele era cagista (...). Nós nos conhecemos assim. Eu estava com o Gilberto Mendes, o Willy Corrêa de Oliveira, inclusive eles... outros caras, outros brasileiros. Cozzella tinha ido no ano anterior. Os americanos é que estavam fazendo, então, a grande farra na música erudita, fazendo já gozação com os grandes ídolos da música serial. O serialismo era o contrário, era a coisa toda superestruturada, tudo estruturado, tudo amarrado. (...) E, aí, o Zappa passou lá e botou, jogou merda no ventilador. O Zappa e outros amigos deles. Ninguém conhecia o Frank Zappa, ele não fazia, não tinha formado os *Mothers of Invention*.³⁴

Referindo-se a Zappa como um “cagista”, Duprat apontava a filiação do futuro líder do Mothers of Invention com o também norte-americano John Cage, compositor cujo pensamento e obra exerceriam forte influência sobre a delegação

³² Entrevista com Júlio Medaglia concedida a Jonas Soares Lana em São Paulo, 21 de julho de 2011.

³³ Esse debate se prolongou por dois anos no fórum do site oficial do artista e está disponível em: <<http://www.zappa.com/messageboard/viewtopic.php?f=3&t=11307>>. Acesso em: 17 out. 2012.

³⁴ Rogério Duprat em entrevista concedida a Fernando Rosa e Alexandre Matias (MATIAS; ROSA, 2000).

brasileira do Curso de Verão de Darmstadt de 1962. Desde então, Duprat se tornaria ele próprio um “cagista” (GAÚNA, 2002).

Quando Duprat começava a ter as primeiras notícias dos feitos de John Cage em 1962, este já havia se consolidado como uma importante referência para a música de vanguarda norte-americana. Nos anos 1930, ele introduziu em suas obras objetos de uso cotidiano tocados como instrumentos de percussão, bem como transmissões de rádio e reproduções de gravações de música erudita em gramofones (SILVERMAN, 2010). Na década seguinte, Cage inovou com a criação do piano preparado, instrumento em cujas cordas ele encaixava borrachas, parafusos, entre outros materiais estranhos que resultavam em novas sonoridades (PRITCHETT, 1988). Ao abrir o corpo desse instrumento-máquina consagrado da cultura europeia para enxertar-lhe objetos impuros que podiam ter saído de uma lixeira, o músico fazia um uso inesperado do piano, análogo ao que poderia ser feito por um nativo alheio à cultura ocidental ao deparar-se com esse estranho objeto em seu caminho. A incisão iconoclástica que atravessava as fronteiras entre o interior do piano e o mundo exterior se tornou ela própria uma metáfora do gesto abrangente de Cage no sentido de dissolver as fronteiras culturais que separavam a música e as artes plásticas, o som “musical” ouvido na sala de concerto e os ruídos da vida cotidiana, e assim por diante.

Esse gesto foi em grande medida inspirado na obra e pensamento de Marcel Duchamp, artista francês radicado em Nova York que Cage considerava o seu mais importante precursor. Em sintonia com o movimento dadaísta europeu, Duchamp denunciou nos anos 1910 as convenções que organizavam o mundo das artes plásticas. Essa crítica foi expressa por intermédio de seus *ready-mades*, objetos de uso cotidiano transformados em obras de arte como a iconoclástica *Fountain* (1917), um mictório ironicamente inserido em uma galeria de arte como uma fonte grotesca. Segundo Marjorie Perloff e Charles Junkerman (1994, p. 6), “Cage aprendeu as lições de Duchamp sobre os *ready-mades*, sobre a obsolescência do objeto artístico, a consequente identificação Dada da ‘arte’ com a ‘vida’”. Ambos os artistas marcaram os seus campos de atuação com provocações que minavam a estabilidade de valores cultivados por artistas, críticos, patronos e público: *ready-mades* como a *Fountain* de Duchamp eram ruídos visuais que poluíam a paisagem visual da exposição de arte com a mesma

intensidade dos sons produzidos pelos parafusos dentro do piano ou das transmissões de rádio incluídas nas peças de Cage.

Quando Duprat recebeu as primeiras notícias das atividades de John Cage em Darmstadt em 1962, o músico norte-americano apontava suas armas para a epidêmica egolatria dos compositores. Desde o início dos anos 1950, Cage procurava neutralizar o mal causado pelo ego inflado por meio da introdução da indeterminação como princípio criador, compondo obras cujo acabamento sempre provisório, é definido por escolhas realizadas durante a performance. Desse modo, ele pretendia compartilhar o processo criativo com os intérpretes das obras (NICHOLS, 2002). O tom de improviso decorrente da utilização do *acaso* na composição tornou-se um dos alicerces do *happening*, uma manifestação artística multimídia baseada no improviso, da qual Cage é considerado pioneiro. Além de envolver interfaces multimídia da música com as artes plásticas, a dança, a iluminação e a utilização de aparelhos eletroeletrônicos, o *happening* incluía o público na performance abolindo a própria ideia de palco como lugar privilegiado dos “produtores” de música. Realizado muitas vezes em espaços públicos ou lugares estranhos à tradição da música de concerto, o *happening* integrava as práticas musicais às paisagens visual e sonora das cidades articulando arte e vida.

Com o *happening*, John Cage radicalizou o questionamento das hierarquias internas que organizavam a produção musical erudita, expondo, a partir de seu interior, componentes ritualísticos naturalizados por seus praticantes como meios necessários para a elaboração e apreensão da música como uma *entidade* autônoma, absoluta e transcendente. Ao lançar mão de expedientes como o *happening* e o piano preparado, Cage procedeu à operação antropológica de transformar o familiar em estranho, formulando desse modo uma crítica baseada na premissa de que a música não é pura e simplesmente um objeto artístico universal, mas uma cadeia complexa de produção que envolve teorias, técnicas, formas de escuta, relações sociais, espaços arquitetônicos próprios, concepções filosóficas, entre outros elementos que se combinam de um modo diferente daqueles encontrados em sociedades não ocidentais.

Em outras palavras, John Cage apontava, com as suas composições e performances, para o fato de ser a música uma instituição social ou, nos termos de

Marcel Mauss (2003), um fato social total que articula as várias dimensões da vida em sociedade. Ao adotar o *happening*, Cage apresentava a música como acontecimento, como performance e como ação, perspectiva que encontra afinidade no conceito de *musicking* de Christopher Small. Em *Musicking: the meaning of performing and listening*, esse musicólogo forja o termo — que traduzo com o neologismo *musicação* — como uma derivação do verbo inglês *to music* (musicar), que substitui o substantivo *music* (música).³⁵ Para Small, “musicar [*to music*] significa tomar parte (...) na performance musical, seja pela interpretação [*performing*], pela audição, ensaio ou prática, pela produção de material para a performance (que é chamada de composição), ou pela dança”.³⁶ O autor observa que o *musicking* acontece em lugares onde ocorrem relações humanas nas quais se assentam os significados das atividades musicais desempenhadas no palco e mesmo nos bastidores, pelos mais variados profissionais, que vão desde o maestro até os funcionários da limpeza.

Desde o primeiro capítulo de *Musicking*, dedicado a uma descrição densa de um concerto sinfônico, é possível perceber o impacto da antropologia no pensamento de Small. Familiarizados com etnografias de etnomusicólogos como William Malm, John Blacking e John Miller Chernoff, o autor aconselha os musicólogos a verem os tão familiares concertos de música erudita como algo tão exótico quanto os rituais testemunhados em solo africano e americano pelos primeiros viajantes europeus. Nesse sentido, a música de concerto deveria ser vista como “uma música étnica como qualquer outra” (SMALL, 1998, p. 14). Finalmente, o musicólogo entende a música como um fenômeno indissociável do contexto que a enreda, ecoando a posição de etnomusicólogos como Alan Merriam e Anthony Seeger. No livro *The anthropology of music*, de 1964, Merriam defende que, embora seja possível se separar conceitualmente os

³⁵ A existência do gerúndio “ing” no termo *musicking* sugere a tradução literal do termo para “musicando”, como adotada na versão em português de um artigo de Nicholas Cook (2006). Essa escolha, no entanto, não é adequada porque, ao contrário do que ocorre na morfologia da língua inglesa, o gerúndio não é empregado para transformar verbos em substantivos. Por esse motivo, decidi traduzir *musicking* como *musicação*, neologismo que respeita as normas morfológicas da língua portuguesa por ter o sufixo “ção” adicionado ao verbo “musicar”. Como resultado, esse termo reúne “música” e “ação”, reiterando a ideia formulada por Small de que a música é uma prática e não um objeto.

³⁶ “To music is to take part, in any capacity, in a musical performance, whether by performing, by listening, by rehearsing or practicing, by providing material for performance (what is called composing), or by dancing” (SMALL, 1998, p. 9).

aspectos culturais e sonoros da música, um não está completo sem o outro (KERMAN, 1985). Seeger, por sua vez, observa que, mais do que se completarem, música e contexto transformam um ao outro (SEEGER, 1979).

Diante dessas e de outras contribuições da etnomusicologia, a perspectiva de Small não teria sido tão inovadora se ele não tivesse criado o neologismo *musicking*. Ao operar essa manobra linguística que transforma o substantivo *music* em verbo, o musicólogo introduziu uma nova metáfora que expandiu o significado da música para além da composição musical abstrata, transcendente e absoluta que se tornou a acepção forte, senão única, dessa palavra nos compêndios de teoria musical e musicologia pós-iluministas, fortemente influenciados pelo pensamento idealista de filósofos como Platão e Kant. Small propõe e promove, nos termos do filósofo Richard Rorty (1989), a criação de um vocabulário com o qual redescreve os diversos fenômenos musicais que constituem o *musicking*. Operando com a linguagem, o musicólogo constrói uma nova verdade (RORTY, 1989) com a palavra *musicking*, representação holística de um fenômeno que integra músicos e ouvintes, composição e interpretação, partitura e som, apartados na musicologia desde o nascimento da disciplina no século XIX.

Por um caminho diferente de Small, Rogério Duprat chegou no início dos anos 1960 a uma concepção de música semelhante à formulada pelo musicólogo. A diferença, no entanto, é que, enquanto Small encontrou inspiração nos estudos etnomusicológicos, Duprat a obteve a partir do contato com a obra de John Cage por intermédio de colegas norte-americanos do curso de Darmstadt, como Frank Zappa e outros estudantes norte-americanos.

Outro agente importante na formação de Duprat foi François Bayle, colega de curso em Darmstadt que o levou a Paris para um estágio informal no laboratório do Office de Radiodiffusion Télévision Française (ORTF). Bayle integrava o grupo de compositores da *musique concrète*, técnica desenvolvida por Pierre Schaeffer nos anos 1940 que consiste na utilização de gravadores de fita magnética para edição e processamento de sons considerados não-musicais (TERUGGI, 2007). No laboratório da estatal francesa, além de ter aprendido técnicas como filtragem sonora e alterações de frequência, Duprat também trabalhou com pianos preparados à moda de Cage (GAÚNA, 2002).

A utilização reiterada de gravadores de fita magnética, de geradores de sinais e de outros recursos de áudio no registro de canções tropicalistas indica que o treinamento de Duprat na operação de equipamentos eletroeletrônicos da ORTF foi tão importante para o seu trabalho de arranjador dessas obras como o contato que ele teve com as composições e ideias de John Cage. Como veremos adiante, muitas sessões de gravação de faixas interpretadas por membros do círculo tropicalista envolveram a manipulação de alguns desses dispositivos (MOEHN, 2000). Na produção de discos como os dos Mutantes, nos quais eles contavam com Cláudio César Dias Baptista, irmão de Arnaldo e Sérgio que atuava como uma espécie de engenheiro de som pessoal, estúdios como o Scatena transformavam-se em quase-laboratórios de música concreta.

As experiências de Duprat junto aos europeus ligados à música experimental contemporânea não o capacitou apenas para a composição de arranjos das canções tropicalistas. Elas também foram de suma importância para a carreira de compositor de música para cinema que ele iniciou em 1963. Em livro sobre a atuação de Duprat no universo da sétima arte, Máximo Barro (2010) observa que suas primeiras participações na produção de música para cinema se deram como instrumentista. Com o violoncelo, ele gravou trilhas de outros autores, familiarizando-se com as implicações práticas e estéticas decorrentes da fusão entre a música e a imagem em movimento:

O fato dele ter participado anteriormente em muitas gravações de filmes facilitava grandemente a compreensão da funcionalidade que o músico cinematográfico deve ter quando compõe para a tela. Com quantos participantes deve começar, quais os que devem ficar até o fim, calcular quantas horas de gravação e quantas de mixagem logo em seguida. Portanto, para Rogério nenhum destes estágios constituía-se em novidade porque já os frequentara ou, pelo menos, os conhecera teoricamente, a distância (BARRO, 2010, p. 76).

Entre os primeiros trabalhos de Duprat como instrumentista, Barro menciona a gravação da trilha sonora de Cláudio Santoro para o filme *O Saci*, dirigido por Rodolfo Nanni e lançado em 1953, época em que Duprat começava a vida de músico profissional.

As experiências como compositor e regente de pequenos conjuntos que Duprat acumulou na segunda metade dos anos 1950 lhe permitiram treinar e desenvolver as habilidades exigidas de um autor de trilhas sonoras. Em 1961, ele

foi indicado por Júlio Medaglia para orquestrar e conduzir a gravação de composições de Caetano Zama para a montagem de Flávio Rangel da peça *A semente*, de autoria de Gianfrancesco Guarnieri (BARRO, 2010). O sucesso da empreitada conferiu prestígio a Duprat, que passou a receber convites para musicar outras montagens teatrais como *Sem entrada e sem mais nada* e *Quarto de empregada*, de Roberto Freire (GAÚNA, 2002).

Em 1963, Duprat estreava no cinema com a trilha do filme *A ilha*, de Walter Hugo Khouri, um primo e amigo de infância que a essa altura possuía quatro longas-metragens em seu currículo. Responsável pela montagem do filme, Máximo Barro afirma ter sugerido a Khouri que *A ilha* pedia uma música no estilo dos compositores serialistas Webern e Alban Berg. A ideia agradou, levando Khouri a recomendar Duprat para compor a trilha sonora do filme. Além da motivação afetiva, essa indicação foi impulsionada pelo fato de Khouri julgar que na época o primo era um dos compositores paulistanos mais familiarizados com o serialismo e outras experiências musicais contemporâneas europeias e norte-americanas (BARRO, 2010).

Inspirado na obra de John Cage e dos autores de música concreta franceses, Duprat lançou mão de diversas experimentações na composição da música para *A Ilha*, como a aplicação de sons editados e processados em gravadores de fita magnética e em outros dispositivos eletroeletrônicos, bem como o emprego heterodoxo de instrumentos com uma flauta transversal tocada sem uma das partes de seu corpo. Essas sonoridades foram combinadas com uma música predominantemente atonal*, que, por um caminho diferente do que foi tomado pelo dodecafonismo, também supera qualquer hierarquia que implique a valorização de uma ou mais notas musicais em detrimento de outras.³⁷

Segundo Barro, a utilização ostensiva da música atonal* e eletrônica por Duprat na trilha sonora de *A ilha* era inédita no Brasil, fazendo do longa um marco histórico do cinema nacional. O estranhamento causado por uma música dissonante*, que se chocava às expectativas dos espectadores, adensava a atmosfera angustiante do filme, acentuando a dramaticidade da narrativa. Desse modo, observa Barro (2010), o compositor introduzia sistematicamente no cinema

³⁷ Apel (1969, p. 62, verbete “Atonality”).

brasileiro os chamados efeitos climáticos, alcançados por uma combinação de sons e imagens realizada em colaboração com o diretor do filme Walter Hugo Khouri e outros envolvidos na produção.

O sucesso de crítica dessa empreitada, traduzida por uma premiação tripla em São Paulo, levou Khouri a convidar o primo para o próximo projeto, o longa-metragem *Noite vazia* (1964), no qual as experimentações d'*A ilha* foram levadas por Duprat às últimas consequências (GUERRINI JR., 2009; BARRO, 2010).

Em 1964 e 1965, as atividades cinematográficas de Duprat foram interrompidas no período em que ele foi professor em Brasília. De volta a São Paulo, criou em 1966 uma sociedade comercial com os amigos e ex-colegas da UnB Damiano Cozzella e Décio Pignatari. Batizada de Audimus Ltda. – Produções Audiovisuais, a empresa atuava na “produção de qualquer coisa que dependa do som”, incluindo *jingles* e música para cinema (NEVES, 1981, p. 164). Até o fechamento da empresa em 1970, Duprat compôs em média quatro trilhas sonoras por ano, uma marca alcançada graças à colaboração de Cozzella.

O encerramento das atividades da Audimus não implicou, no entanto, a interrupção da composição de música de cinema por Duprat. Sua última trilha foi composta em 1985 para o filme *A marvada carne*, de André Klotzel. A essa altura, Duprat colecionava sete trilhas sonoras para curtas-metragens e 43 para longas-metragens de diretores como Carlos Alberto de Souza Barros, Fernando de Barros, Walter Lima Jr., Roberto Freire, John Doo e o primo Walter Hugo Khouri, com o qual Duprat trabalhou em dezesseis filmes, entre sua estreia com *A ilha* em 1963 e a produção de *Amor voraz* em 1984. Nove das trilhas compostas por Duprat para longas foram premiadas (BARRO, 2010).

A interrupção das atividades como compositor de trilhas sonoras em 1985 decorreu do afastamento gradual das atividades musicais iniciado por Duprat no final dos anos 1970 em razão do agravamento de um quadro de surdez (GAÚNA, 2002). Ironicamente, o músico que havia se inspirado nas atitudes “antieglólatras” de John Cage, padecia do mesmo mal sofrido por Ludwig van Beethoven, compositor alemão cultuado como um herói genial que lutou até o fim para manter suas atividades musicais mesmo depois da perda quase completa da audição.

O período em que Duprat trabalhou na Audimus, o mais fértil de sua carreira de compositor de música para cinema, foi também aquele em que se tornou nacionalmente conhecido pela participação no chamado movimento tropicalista. Seu nome como arranjador seria projetado em outubro de 1967, quando seu arranjo para a canção “Domingo no parque”, de Gilberto Gil, foi premiado no III Festival da Música Popular Brasileira da TV Record. Nessa época, Gil procurava fazer um “som universal” (CAMPOS, 2005) e perambulava com dois discos debaixo dos braços: o LP da Banda de Pífanos de Caruaru, grupo alagoano de música popular tradicional nordestina, e o álbum *Sgt. Pepper’s Lonely Heart Club Band*, dos Beatles, cujos integrantes eram aclamados no Brasil como os reis do “iê-iê-iê”. Esse último disco chamava especial atenção de Gil pelo modo descompromissado com que o grupo liquidava valores sedimentados da cultura musical ocidental ao colocar no mesmo nível as mais variadas referências provenientes do rock e do jazz norte-americanos, do folclore britânico, do repertório clássico romântico e das recentes experiências eletroacústicas de Stockhausen.³⁸ Impactado pelo som dos roqueiros de Liverpool, o cancionista brasileiro imaginou a possibilidade de fazer um cruzamento semelhante tendo como base a chamada música popular brasileira. O maior parceiro de Gil nesse período foi Caetano Veloso, cantor e compositor que conheceu quando ambos estudavam em Salvador. Menos influenciado pelos Beatles do que por cineastas como o franco-suíço Jean-Luc Godard e o brasileiro Glauber Rocha,³⁹ Caetano aspirava promover uma atualização da linguagem poético-musical da canção brasileira que fosse análoga à que esses diretores vinham promovendo no cinema. Com isso, acreditava poder recuperar e fortalecer a aptidão dessa canção para traduzir a vida contemporânea brasileira cada vez mais urbanizada, mediada por novas tecnologias de comunicação e penetrada por uma cultura de massa internacional.

Embora Veloso estivesse em um ponto de partida diferente daquele em que Gil se situava, ambos convergiam quanto ao ponto de chegada: produzir uma

³⁸ Entrevista de Gilberto Gil concedida a Augusto de Campos (com intervenções de Torquato Neto) em 6 de abril de 1968 (CAMPOS, 2005, p. 189-198). As diversas referências musicais presentes no disco *Sgt. Pepper* são discutidas em Moore (1997).

³⁹ Entrevista de Caetano Veloso concedida a Hamilton de Almeida em 1972 (VELOSO, 1977, p. 98-145).

releitura das tradições da canção popular brasileira à luz da música pop internacional e das experimentações realizadas no cinema e, ainda, no teatro, nas artes plásticas e na música erudita (DUNN, 2001). Esse plano foi colocado em prática por ambos no mencionado festival da TV Record. Na ocasião, Gil buscava a colaboração de um arranjador para a canção “Domingo no parque”. Recomendado por Veloso, procurou Júlio Medaglia. Depois de ter iniciado a preparação do arranjo, Medaglia abandonou o projeto para assumir uma cadeira no júri do festival, passando a tarefa a Rogério Duprat. Duprat aceitou o desafio proposto por Gil de combinar orquestra, violão, berimbau, bateria, baixo elétrico e guitarra elétrica em um arranjo que deveria reforçar o sentido cinematográfico de uma narrativa sobre um triângulo amoroso com final trágico e violento. Para o baixo elétrico, a guitarra elétrica, pratos e vocais, o compositor escalou Os Mutantes, o conjunto de rock formado por Rita Lee e os irmãos Arnaldo Baptista e Sérgio Dias, jovens de São Paulo que desde esse momento passariam a colaborar com Caetano Veloso e especialmente com Gilberto Gil (CALADO, 2008).

Combinado ao berimbau e à guitarra elétrica, o arranjo orquestral provocou forte impacto na plateia e nos jurados do festival, rendendo a Duprat um prêmio não programado de melhor arranjo. Impacto semelhante foi causado por “Alegria, alegria”, marcha-rancho de Caetano Veloso tocada pelo conjunto argentino de rock Beat Boys. A presença do instrumento norte-americano em canções compostas com ritmos regionais incomodou particularmente aos admiradores da chamada MPB (Música Popular Brasileira), abreviação que abrigava os artistas dedicados à produção de uma música nacional-popular orientada por princípios estéticos da bossa nova e por uma posição política de esquerda. Para os correligionários mais radicais dessa quase agremiação partidária (SANDRONI, 2001), entre os quais muitos estudantes universitários, a guitarra era tomada como um símbolo do imperialismo *yankee* e como um instrumento de alienação de uma parcela da juventude brasileira que se entregava aos prazeres do rock and roll. Desse ponto de vista, a adoção da guitarra por Veloso e Gil representava um gesto iconoclástico que maculava a autenticidade da música popular brasileira e constituía uma traição por parte de artistas que até então tinham seus nomes vinculados à MPB. Para Veloso e Gil, no entanto, esse ato expressava em termos

musicais o desejo de atualizar na canção a convivência contraditória de elementos nacionais e internacionais na cultura brasileira da época.

Passados alguns meses, a incorporação da guitarra à música brasileira seria ressignificada como a primeira de uma série de rupturas produzidas por um movimento batizado de tropicalismo, cujo projeto consistia em uma atualização da canção brasileira baseada na incorporação de elementos musicais, literários e artísticos provenientes de campos simbólicos opostos como a alta e a baixa cultura, e a cultura popular e a cultura de massa. Com outros cantores e compositores, Caetano e Gil combinaram o som da guitarra a outros ritmos tradicionais brasileiros como o samba e o baião; uniram a dicção despojada e contida de João Gilberto e de outros cantores de bossa nova à impositação operística e dramática das estrelas do samba-canção dos anos 1950. Com a ajuda dos Mutantes, de Duprat e de outros arranjadores ligados a ele, os tropicalistas produziram arranjos musicais que envolviam a mistura inusitada de referências à música brasileira, ao rock dos Beatles, à música de concerto europeia clássica-romântica e contemporânea, bem como elementos sonoro-musicais oriundos das trilhas sonoras de cinema, de desenhos animados e de programas humorísticos de TV norte-americanos.

Um dos pontos altos da experiência tropicalista foi a gravação de *Tropicália ou Panis et circencis*, disco-manifesto coletivo lançado em agosto de 1968. Sua capa estampa uma foto de Caetano Veloso e Gilberto Gil com retratos do poeta e letrista Capinam e da cantora Nara Leão nas mãos, posando com a cantora Gal Costa, o cancionista Tom Zé, o poeta e letrista Torquato Neto, os três integrantes dos Mutantes e Rogério Duprat segurando um penico sobre um prato como se fosse uma xícara grotesca que remete à *Fountain* de Marcel Duchamp (Fig. 1, p. 43). Assim como nos discos solos gravados em 1968 e 1969 por Gilberto Gil, Os Mutantes, Nara Leão e Gal Costa, Duprat foi o responsável pela produção dos arranjos orquestrais das canções do álbum *Tropicália*,⁴⁰ cujo repertório

⁴⁰ Segundo Gunther Kibelkstis, técnico de gravação da equipe do estúdio Scatena, onde foi gravada boa parte das canções tropicalistas, Rogério Duprat contou com o auxílio de Damiano Cozzella na produção de arranjos, particularmente nos casos que envolviam partes vocais. (Entrevista com Johann Gunther Kibelkstis e Stélio Carlini concedida a Jonas Soares Lana em São Paulo, 22 de julho de 2011.)

heterogêneo incluiu desde a canção “Coração materno” (Vicente Celestino),⁴¹ solenemente interpretada por Caetano Veloso, até “Panis et circenis”,⁴² composição de Caetano e Gil gravada pelos Mutantes sob inspiração do rock psicodélico dos Beatles.

A essa altura, Rogério Duprat trazia na bagagem conhecimentos adquiridos em uma relação de agenciamento recíproco com diretores de cinema como Walter Hugo Khouri e montadores como Máximo Barro; maestros com importante ascensão sobre ele como Olivier Toni, músicos de orquestra com quem trabalhou, entre os quais o irmão e amigo Régis Duprat; e colegas do curso de Darmstadt, como Cozzella, Gilberto Mendes, Júlio Medaglia e até mesmo Frank Zappa, membro do grupo de estudantes norte-americanos que lhe introduziu John Cage. Nesse conjunto de agentes, incluem-se os pais de Duprat, que o educaram e o estimularam com a gaita e o violão, a esposa Lali, com o suporte dado no ambiente privado, e os colegas e professores da USP.



Figura 1: Capa do disco *Tropicália ou Panis et circencis* (1968).

⁴¹ VELOSO, Caetano. Coração materno. CELESTINO, Vicente [Compositor]. In: VELOSO et al., p1968. Lado A, faixa 2.

⁴² OS MUTANTES. Panis et circencis. GIL, Gilberto; VELOSO, Caetano [Compositores]. In: VELOSO, Caetano et al., p1968. Lado A, faixa 3.

Essa lista infindável não estaria completa se eu não mencionasse os textos de Marx e de filósofos como Kant, todo o repertório de música popular brasileira e norte-americana, os clássicos da música de concerto e de vanguarda que Duprat ouviu, tocou e arranjou. Assim como as pessoas supracitadas, esses objetos também exerceram agenciamento sobre o arranjador. Essa observação, que para alguns pode parecer disparatada, mostra-se pertinente quando considerarmos que um texto filosófico ou uma obra musical é um objeto no qual se distribui parte da pessoa que o produziu (GELL, 1998), um meio por meio do qual os autores, mesmo mortos, continuam exercendo agenciamento sobre os vivos (STANYEK; PIEKUT, 2010).

Agentes diretos na formação de Duprat, pessoas e objetos constituem-se como colaboradores diretos na elaboração dos seus arranjos e de tudo aquilo que ele criou ao longo da vida. Nesse sentido, cada um de seus arranjos se configura como o resultado de uma coautoria compartilhada não apenas pelos diretamente envolvidos nas produções fonográficas como também por aqueles que de algum modo participaram da formação de Duprat em algum momento de sua vida pregressa. No campo das ciências sociais, essa ideia de uma colaboração diacrônica de longa duração foi desenvolvida na passagem do século XIX para o século XX por Gabriel Tarde (1843-1904). Segundo Tiago Themudo (2002, p. 75, grifos no original), esse pensador francês defende que “as grandes invenções encontram sua origem no anonimato de pequenas invenções, propagadas de uma forma *escondida* mas real, que pouco a pouco mudam radicalmente as maneiras de viver e pensar de toda uma sociedade”, revelando “o caráter molecular dos processos de constituição do *socius* e das *subjetividades*”. Em leitura semelhante, Maurizio Lazzarato (2006, p. 44-45) observa que, segundo a concepção de Tarde, uma invenção

é engendrada pela “colaboração natural ou acidental” de muitas consciências em movimento, ou seja, ela é, segundo Tarde, a obra de uma multiconsciência. Tudo opera primitivamente pela multiconsciência; só a invenção pode se manifestar, em seguida, através de uma uniconsciência. Dessa maneira, a invenção do telefone foi, originariamente, uma multiplicidade de pequenas e grandes invenções desconexas para os quais contribuiu uma multiplicidade de inventores, mais ou menos anônimos. Depois é que vem o momento em que todo o trabalho começa e termina na mesma mente, o que permite que um dia surja uma invenção perfeita, *ex abrupto*.

Uma invenção constitui-se, portanto, como um elo em uma vasta cadeia colaborativa que se desenvolve como um *work in progress*. Nesse sentido, não devemos perder de vista que os arranjos de Duprat para canções tropicalistas são inventos cuja criação contou com a colaboração não apenas dos envolvidos na produção das gravações, como também de colaboradores diretos e indiretos na invenção de tudo aquilo que ele mobilizou em seus arranjos, como a *musique concrète* e outras técnicas, estilos e procedimentos composicionais eruditos que ampliaram o seu capital imaterial no contínuo processo de produção de subjetividade.

Segundo Tarde, a apropriação de invenções como a *musique concrète* é condição *sine qua non* para que elas ganhem relevo histórico. Em outras palavras, o sucesso de uma invenção é diretamente proporcional ao número de *imitações* que ela sofre, fazendo-a alastrar-se como um vírus através do espaço social e do tempo histórico (THEMUDO, 2002). A metáfora social da propagação viral, tão presente em tempos de compartilhamento via Internet, instalou-se no pensamento sociológico de Tarde a partir da apropriação da teoria monadológica de Leibniz (1646-1716). Segundo essa teoria, o mundo seria constituído por *mônadas*, partículas elementares com qualidades distintas e sempre diferentes entre si; “verdadeiros átomos da natureza” que formam os diversos compostos de que são constituídos a matéria inanimada e os seres vivos (LEIBNIZ, 1974, p. 63). Quase dois séculos depois, Tarde retomou essa teoria em *Sociologia e monadologia*, obra de 1895 na qual adota a concepção monadológica para pensar a sociedade. Em sua “neomonadologia”, o autor argumenta que a sociedade é um composto de *mônadas* dotadas de um apetite ilimitado para a relação, conexão e captura recíproca, formando uma multiplicidade atualizada por movimentos e mútuos agenciamentos em um constante, imprevisível e infindável processo de rearticulação das forças difusas que animam a vida social. Nesse sentido, ela funcionaria de modo análogo a “um grande cérebro coletivo em que os pequenos cérebros individuais funcionam como células” (TARDE, 2007a, p. 41). Mantendo uma relativa indiferença funcional, essas “células” interagem entre si em termos cognitivos e subjetivos (LAZZARATO, 2006).

Rede descentralizada de relações, a sociedade como teorizada por Tarde é incompatível tanto com a *estrutura* ou totalidade social que segundo a

concepção sociológica de matriz positivista determina e explica os fatos sociais, como com a ideia liberal de *indivíduo* encapsulado e socialmente autônomo e a concepção de identidade no singular (THEMUDO, 2002). Inspirado no pensamento neomonadológico de Gabriel Tarde, Maurizio Lazzarato (2006) adota como alternativa a essa noção de *indivíduo*, já na passagem para o século XXI, o conceito de *singularidade*. Atualização do conceito tardeano de *mônada*, a *singularidade* tem como base ontológica a relação necessária de agenciamento recíproco com outras *singularidades*, as quais modificam continuamente suas configurações. Seguindo nessa cadeia diacrônica de imitações de inventos alheios, adotarei esse conceito de Lazzarato para me referir à Duprat e àqueles que participaram direta e indiretamente de sua formação. Com isso, procuro superar tanto quanto possível seguir a tendência das narrativas biográficas de operar com o conceito fechado de *indivíduo* e de *identidade* (LEVILLAIN, 1996), que apaga, desse modo, a múltipla colaboração que faz de obras como os arranjos de Rogério Duprat produtos de múltipla autoria.

1.2.

Interseções: Rogério Duprat, Música Nova e poesia concreta

O advento do tropicalismo musical, movimento que propunha o cruzamento de elementos sonoro-musicais, literários e culturais tão díspares quanto o bolero e a *musique concrète*, representou para Duprat a possibilidade de que ele pudesse ganhar parte do seu sustento no mercado de música popular comercializada sem que para isso tivesse que se entregar à lógica varejista da repetição de fórmulas musicais vendáveis. Como notou Sandino Hohagen, arranjador nos discos solos tropicalistas lançados por Caetano Veloso e Tom Zé em 1968, ele e Duprat viam no tropicalismo uma promessa de expandir o experimentalismo musical por eles praticado a pelo menos parte do público relativamente amplo que acompanhava a música popular de massa no Brasil dessa época.⁴³

Antes, porém, de assumir a condição de operário (e de empresário) da indústria cultural, Duprat tentou o caminho inverso. Com Hohagen, Damiano Cozzella e outros compositores, maestros e instrumentistas paulistanos, assumiu o

⁴³ Entrevista com Benjamin Sandino Hohagen concedida a Jonas Soares Lana, por telefone, em 19 de setembro de 2011.

compromisso de atualizar suas obras em termos formais e temáticos por meio da incorporação de elementos sonoro-musicais produzidos para o cinema, o rádio, a TV e outras mídias. Com isso, Duprat e seus companheiros pretendiam ampliar o público de música erudita e particularmente da música experimental contemporânea que vinham produzindo na época. Esse pacto foi firmado em 1963 no “Música Nova”, documento em forma de manifesto cujo título acabou por dar nome ao grupo formado por seus signatários.⁴⁴

O conteúdo do manifesto “Música Nova” e as atividades promovidas por seus signatários no início dos anos 1960 possuem características comuns ao pensamento e às atividades artístico-musicais desenvolvidas pelos artistas do grupo tropicalista. Dos oito subscritores do manifesto, quatro compuseram arranjos para canções gravadas por esses artistas em 1968 e 1969: Duprat, Cozzella, Hohagen e Júlio Medaglia. De fato, essa participação teve importantes implicações na criação musical tropicalista, motivando José Maria Neves (1981, p. 164, grifo meu) a afirmar que Cozzella e, sobretudo, Duprat foram “os responsáveis diretos por *toda* a revolução que se operou na música popular brasileira a partir de então”. Ainda que desmedida, a atribuição do mérito das invenções tropicalistas a Cozzella e a Duprat dá uma dimensão da importância das atuações desses e dos outros dois signatários do manifesto para a produção do *musicking* tropicalista.

Rogério Duprat e os demais membros do Música Nova orientavam sua produção musical por valores e princípios estéticos, culturais, sociais e políticos que, como veremos adiante, encontraram ressonância no pensamento e na prática tropicalista, servindo de base para a composição dos arranjos musicais de Duprat e dos demais arranjadores ligados ao Música Nova. Nesse sentido, as afinidades entre os projetos dos cancionistas e dos compositores eruditos pedem um estudo sobre a formação erudita desse grupo de músicos, sobre suas ideias e sobre as práticas a que se articularam, investigação que julgo fundamental para a compreensão da inserção dos compositores do Música Nova e de Rogério Duprat, em especial, no círculo tropicalista.

⁴⁴ Cozzella et al. (1963, p. 5-6). Reproduzido por Duprat e Volpe (2009, p. 34-6) e por GAÚNA (2002, p. 88-9). Vide anexo.

O manifesto “Música Nova” é reconhecido como uma espécie de marco de fundação de um grupo formado por seus oito subscritores, entre os quais os quatro arranjadores de canções tropicalistas e, ainda, Régis Duprat, Gilberto Mendes, Willy Corrêa de Oliveira e Alexandre Pascoal. Embora esse pronunciamento seja tomado por muitos críticos como uma espécie de certidão de nascimento, talvez seja mais adequado classificá-lo como um documento de identidade, já que o grupo se encontrava em um lento processo de aglutinação desde meados dos anos 1950. Muito antes de se reconhecerem ou serem reconhecidos como membros do Música Nova, vinham compartilhando experiências no campo musical iniciadas quando ainda se formavam como músicos. Medaglia, Hohagen e Cozzella eram alunos de Koellreutter na Escola Livre de Música por ele fundada em São Paulo em 1952 (NEVES, 1981, p. 85).⁴⁵ Gilberto Mendes, Willy Corrêa de Oliveira e os irmãos Duprat eram colegas de classe nos cursos ministrados por Olivier Toni, que passaram a ser posteriormente frequentados por Cozzella. Além de terem estudado com Toni e Koellreutter, alguns desses jovens músicos também foram alunos de Cláudio Santoro, caso de Gilberto Mendes e Rogério Duprat (NEVES, 1981), além do próprio Cozzella.

Regiane Gaúna (2002, p. 77) observa que o convívio de Rogério Duprat, Cozzella, Gilberto Mendes e Willy Corrêa de Oliveira nas aulas do professor Olivier Toni facilitou a aproximação e a consolidação de uma relação de amizade entre esses jovens. Outra experiência que levou Toni a ser um colaborador indireto para a constituição do grupo que viria a escrever e assinar o manifesto “Música Nova” foi o seu trabalho como regente de conjuntos como a Orquestra de Câmara de São Paulo. Além de ser integrada por Régis Duprat e Rogério Duprat, essa orquestra executou composições de integrantes do grupo. Nesse sentido, ainda que não tenha endossado as ideias e posicionamentos do Música Nova, Olivier Toni tornou-se uma espécie de membro honorário, não apenas por ter

⁴⁵ São fontes de informação de que Medaglia, Cozzella e Hohagen foram alunos de Koellreuter: a página *Biografia* do site oficial de Júlio Medaglia (Disponível em: <<http://www2.uol.com.br/juliodemedaglia/bio.htm>>. Acesso em: 29 out. 2012), a entrevista a mim concedida por Hohagen (por telefone, em 19 de setembro de 2011) e, no caso de Cozzella, o livro de José Maria Neves (1981, p. 163). Não encontrei nenhum dado biográfico de Alexandre Pascoal, à exceção da referência à sua participação no M.A.R.D.A. em 1966, grupo de curta duração também integrado por Duprat, Cozzella e Décio Pignatari que promoveu *happenings* em São Paulo.

contribuído para a formação desses jovens músicos, a exemplo do que também fizeram Koellreutter e Santoro, como também por divulgar suas obras.

A Orquestra de Câmara de São Paulo foi a principal divulgadora das obras desses compositores no final dos anos 1950 e, sobretudo, no início da década de 1960. Como mencionado anteriormente, o conjunto tocou em 1960 o “Concertino para oboé, trompa e cordas”, composto por Duprat em 1958 (GAÚNA, 2002). No ano seguinte, sob a regência de Toni, apresentou obras predominantemente serialistas de Duprat, Cozzella, Mendes e Oliveira no Festival de Música Contemporânea, evento integrado à programação da VI Bienal de Arte de São Paulo de 1961, uma grande exposição que desde 1951 trazia à capital paulista, a cada dois anos, obras de artes plásticas contemporâneas ou produzidas por artistas das vanguardas do início do século XX. Executado no dia 21 de dezembro de 1961, o concerto dirigido por Olivier Toni incluía ainda obras dos compositores Webern, Boulez, Stockhausen e Mayuzumi, praticamente desconhecidos no Brasil. O evento ganhou especial repercussão por ter sido transmitido ao vivo pela TV Excelsior no programa semanal *Música e imagem*, do qual Duprat era possivelmente o diretor musical na época.⁴⁶

O concerto da VI Bienal em 1961 é identificado por José Maria Neves (1981, p. 163) como o momento de “revelação do grupo para o grande público”. Ainda que o acesso limitado aos televisores e o desinteresse predominante pela música erudita — considerada hermética até mesmo por seus produtores (McCLARY, 1989) — tenha impedido essa música de atingir um “grande público”, o evento seria significativo para compositores de uma música experimental que na época era rejeitada pelos produtores de música de concerto e pelos mais aficionados frequentadores dos auditórios. A partir de então, eles teriam começado a se ver como uma coletividade, conforme sugerido por Gilberto Mendes: “foi a primeira vez que nós nos apresentamos juntos e tenho a impressão

⁴⁶ Gaúna (2002) observa que Duprat dirigiu o programa *Música e imagem* da TV Excelsior em 1961. Não se sabe, no entanto, se ele continuava no posto quando o Festival de Música Contemporânea foi ao ar.

de que foi a primeira vez que se tocou Stockhausen e Boulez no Brasil. Aí nós passamos a ter essa noção de grupo, a conversar, a nos ver mais.”⁴⁷

Outros eventos decisivos no sentido de aglutinar o grupo foram os festivais de música de Darmstadt, frequentados por seus integrantes a partir de 1961. A edição de 1962 foi talvez a mais importante, na medida em que cinco dos oito signatários do manifesto — Rogério Duprat, Gilberto Mendes, Willy Corrêa de Oliveira, Júlio Medaglia e Sandino Hohagen — participaram do evento. Com os também brasileiros Felipe Silvestre e Norma Graça, esses músicos lusófonos formaram em solo alemão uma comunidade na qual podiam discutir e avaliar tudo o que testemunhavam na ocasião, como o conteúdo das conferências de importantes referências da música contemporânea da época, como Pierre Boulez e Stockhausen, e as notícias do que John Cage vinha fazendo nos Estados Unidos. Essa experiência compartilhada possivelmente contribuiu para que eles estreitassem os laços a partir do reconhecimento de afinidades intelectuais que se somavam à amizade que já vinham cultivando.

Nesse sentido, as relações estabelecidas entre esses músicos se davam segundo dinâmicas que regem círculos colaborativos de trabalho e de amizade. No livro *Collaborative circles: friendship dynamics & creative work*, Michael Farrell (2001) observa que essa sobreposição é tipicamente encontrada nesses círculos. A partir do estudo de diversos grupos de artistas e intelectuais como o que era formado pelos pintores impressionistas franceses ou pelo grupo integrado por Sigmund Freud, Farrell observa que esses círculos colaborativos se formam a partir de uma atração mútua impulsionada por valores afetivos e por interesses profissionais compartilhados. O autor argumenta que esses círculos geralmente começam por associações casuais entre conhecidos que atuam no mesmo campo ou disciplina. Com o tempo, cresce o compromisso entre os envolvidos, e o círculo ocupa cada vez mais a vida de seus componentes. À medida que cresce em importância, a dinâmica do grupo passa a transformar o trabalho de seus membros, o que parece ter ocorrido com os compositores do Música Nova depois do concerto na VI Bienal, quando o grupo passou a se reunir com mais frequência.

⁴⁷ MENDES, Gilberto. [S/l], 14 mar. 2003. Entrevista concedida a Terezinha Soares (apud SOARES, 2006, p. 37).

Outra característica básica dos círculos colaborativos, conforme Farrell, é a adoção de uma posição contrária à autoridade instituída no campo de atuação do grupo, a qual se apresenta como um fator de definição de sua identidade como coletiva e, por consequência, de aglutinação de seus membros. O enfrentamento dessa autoridade pelos integrantes do círculo seria facilitado pelo encorajamento moral dos colegas que, juntos, assumiriam posições que dificilmente adotariam individualmente. No caso da música de concerto brasileira dos anos 1950 e 1960, a autoridade contra a qual o Música Nova se insurgia era exercida principalmente por Camargo Guarnieri, uma espécie de liderança para os compositores que tentavam impor a composição nacionalista como regra. Como observou Rogério Duprat em um documentário sobre Gilberto Mendes lançado em 2005, o manifesto era antes de tudo dirigido aos nacionalistas retrógrados que detinham o poder sobre as instituições musicais brasileiras: “A música tava na mão dos nacionalistas (...). As orquestras sinfônicas, as escolas de música eram muito antiquadas no Brasil”.⁴⁸

Na introdução de seu livro, Farrell esboça uma tipologia dos círculos colaborativos. Embora considere esse expediente arriscado, na medida em que acaba por criar uma taxonomia e produzir generalizações, entendo que essa conceituação é útil para o estudo do grupo Música Nova e de outros aos quais Duprat esteve ligado, como o círculo tropicalista e o círculo de poetas concretistas. A procedência da adaptação e utilização do conceito de Farrell neste trabalho se justifica porque muitas características apontadas pelo autor parecem encontrar correspondência empírica com grupos de artistas cujas carreiras firmam compromissos coletivos sem deixar as atividades individuais e independentes. Esse conceito, portanto, não se aplica a organizações sociais como uma orquestra ou banda de rock, cujas obras são produtos de uma coletividade, mas a grupos que se constituem como redes cujos laços, mais ou menos frouxos e em alguma medida firmados por afeto, são mantidos graças a afinidades estéticas e também políticas. Nesses casos, o sentido coletivo da criação diz menos respeito a um trabalho que dissolve no *uno* as *singularidades* das partes que colaboram do que a uma produção de efeitos sobre os trabalhos assinados individualmente por cada um de seus integrantes, efeitos estes que decorrem dos agenciamentos múltiplos e

⁴⁸ Mendes (2005).

recíprocos que governam as relações no interior do grupo. Nesse sentido, a compreensão de um fenômeno como o Música Nova está condicionada à investigação dos modos como cada um dos integrantes do círculo modificaram as configurações de suas *singularidades*, a exemplo da passagem em que Medaglia narra o seu esforço e o de Damiano Cozzella para convencer Rogério Duprat a abrir-se à música dodecafônica e serial.⁴⁹

A relativa falta de coesão decorrente das ligações pouco cerradas que unem os membros do círculo colaborativo, combinada com a contingência que marca o processo de formação, consolidação e dissolução desse fenômeno, parece ser a receita para a efemeridade dos círculos colaborativos. Esse é certamente o caso do Música Nova, cuja existência como coletivo talvez não tenha se prolongado depois da publicação do manifesto, o que levou Gilberto Mendes a questionar posteriormente a própria validade da classificação dos signatários do manifesto “Música Nova” como um grupo: “A gente fala assim em grupo, mas foi um grupo muito efêmero.”⁵⁰

A curta duração do Música Nova, no entanto, talvez possa dizer respeito apenas ao período em que ele passou a ser conhecido publicamente, o qual, segundo Farrell, é apenas parte da existência de um círculo colaborativo. Antes de tornar-se público, argumenta o autor, um círculo passa pelo “estágio de formação”, um período no qual se dá a aproximação despretensiosa de amigos que geralmente vêm de um ambiente socioeconômico semelhante e que se ligam por afinidades “ocupacionais”. Depois de algum convívio, os integrantes começam a fortalecer sua identidade de grupo a partir da rejeição de práticas e de concepções hegemônicas em seu campo de atuação. No caso do Música Nova, essas práticas e concepções eram desenvolvidas e sustentadas pelos defensores da música nacionalista, para os quais a composição de música erudita contemporânea deveria estar necessariamente engajada no tratamento orquestral e sinfônico de materiais folclórico-populares brasileiros.

⁴⁹ Entrevista com Júlio Medaglia concedida a Jonas Soares Lana em São Paulo, 21 de julho de 2011.

⁵⁰ MENDES, Gilberto. [S/l], 14 mar. 2003. Entrevista concedida a Terezinha Soares (apud SOARES, 2006, p. 37).

Nesse processo, definem-se valores e princípios comuns que gradualmente passam a estruturar o trabalho dos membros do círculo. Inicia-se então o que Farrell (2001, p. 24) classifica como “estágio da ação”, período no qual “um grupo de artistas pode decidir preparar uma exposição; um grupo de escritores pode decidir criar uma revista; um grupo de cientistas pode decidir desenvolver uma proposta de pesquisa”, ou um grupo de músicos pode organizar um concerto com obras compostas por seus integrantes, como o que foi apresentado na VI Bienal de Arte de São Paulo em 1961.

Nessa “etapa”, ocorrem reações positivas e negativas do público, críticos e pares, as quais, segundo Farrell, produzem importantes efeitos na dinâmica que rege o funcionamento do círculo colaborativo. Rótulos e críticas endereçadas ao grupo podem afetar a sua identidade, assim como o modo como ele é visto por seus próprios integrantes. Em pouco tempo, essa visibilidade afeta o comportamento de cada um deles, acentuando, conforme o autor, “o conflito entre membros (...) durante o estágio das ações coletivas” (FARRELL, 2001, p. 25). Esses desacordos são importantes motivos pelos quais os círculos costumam desintegrar-se. Outro fator desagregador frequente é a individualização do trabalho dos integrantes do círculo. À medida que o tempo passa, cresce o reconhecimento público, o desenvolvimento de habilidades, a maturidade intelectual e a autonomia emocional, levando muitos membros do grupo a procurarem independência. O resultado é a dissolução do círculo colaborativo (FARRELL, 2001).

Claramente organicista, a tipologia de Michael Farrell para descrever a “evolução” de um círculo colaborativo não pode ser aplicada em toda a sua extensão ao caso do Música Nova, como também ao do grupo tropicalista, devido ao fato de que algumas características e “etapas” de desenvolvimento do círculo por ele descrita não encontram correspondência empírica em ambas as experiências. No entanto, entendo que a adoção crítica e seletiva de aspectos da conceituação de Farrell pode ser um instrumento útil para a abordagem desses fenômenos. A concepção geral de Farrell sobre os círculos colaborativos mostra-se especialmente adequada neste trabalho por guardar afinidades com o pensamento social de Gabriel Tarde (2007a) e alguns de seus seguidores, como Maurizio Lazzarato (2006). Como as organizações sociais descritas por esses

autores como multiplicidades formadas por *singularidades* que se agenciam ou se capturam reciprocamente, o círculo colaborativo segundo o conceito de Farrell é uma entidade coletiva composta por membros que, embora trabalhem em conjunto, mantêm relativa independência com relação ao todo. Além de não serem determinadas por esse todo, suas ações, posicionamentos e ideias são impulsionados por agentes externos que afetam a dinâmica interna do círculo. Um exemplo disso é o modo como as reações de críticos, do público e de colegas de profissão podem alterar o funcionamento interno do círculo colaborativo. Outro exemplo dessas interferências é a colaboração indireta de pessoas como o maestro Olivier Toni, as quais participam da constituição ou fortalecimento de um grupo sem que para isso assumam a identidade de membro.

Se Olivier Toni foi o grande veiculador da produção musical do Música Nova, os poetas concretistas Décio Pignatari e Augusto de Campos e seu irmão Haroldo de Campos foram os que mais deram suporte conceitual para a formulação do projeto estético do grupo integrado por Rogério Duprat. Como veremos a seguir, o diálogo e as afinidades entre esses poetas e os integrantes do Música Nova eram tais que é lícito afirmar ter havido uma interseção entre círculos colaborativos concretistas e o “musiconovista”. A metáfora matemática parece proceder, sobretudo quando comparamos o manifesto “Música Nova” a alguns dos manifestos ou textos programáticos lançados pelos concretistas na segunda metade dos anos 1950. Décio Pignatari e os irmãos Campos tinham grande interesse pelos experimentos musicais contemporâneos nacionais e estrangeiros, frequentando assiduamente os concertos realizados na Escola Livre de Música fundada por Koellreutter (NAVES, 2003). Para esses poetas, os compositores do que viria a se chamar Música Nova representavam uma promessa de renovação da música de concerto brasileira que estaria emperrada pelos projetos nacionalista e zdanovista.

A interlocução entre os poetas concretistas e os compositores do Música Nova vinha ocorrendo desde os anos 1950. Ainda em 1954, Damiano Cozzella oralizou a série de poemas “Poetamenos” de Augusto de Campos, juntamente com o poeta Décio Pignatari e o compositor Luiz Carlos Vinholes, em um curso de férias organizado por Koellreutter em Teresópolis. Essas oralizações foram posteriormente reapresentadas em São Paulo, com a participação de Cozzella,

Ernst Mahle e Júlio Medaglia, quando foram incluídos poemas publicados na revista concretista *Noigandres*. Já nos anos 1960, os compositores inspiraram-se na obra dos poetas concretistas para comporem obras instrumentais. A primeira delas é “Organismo”, composição de Rogério Duprat inspirada no poema homônimo de Décio Pignatari e executada pela Orquestra de Câmara de São Paulo em 1961 no mencionado concerto da VI Bienal. A segunda é “Nascemorre”, composta por Gilberto Mendes em 1963 a partir do poema, também homônimo, de Haroldo de Campos.⁵¹ A interseção entre esses círculos, evidenciada pela utilização de poemas concretos como base para composição musical e pelas semelhanças entre os manifestos de cada um dos grupos, envolvia, finalmente, muitas conexões afetivas, a exemplo da relação de Pignatari, Cozzella e Rogério Duprat, amigos que, unidos por interesses intelectuais e profissionais comuns, tornaram-se mais tarde sócios da empresa Audimus (NEVES, 1981).

Assim como os membros do Música Nova, os poetas concretistas começaram a ser reconhecidos como grupo depois que seus poemas foram levados a público em exposições de artes plásticas. Segundo Gonzalo Aguilar (2005), a primeira delas foi a Exposição Nacional de Arte Concreta realizada em 1956 no Museu de Arte Moderna (MAM), fundado em São Paulo em 1948. Além das esperadas pinturas e esculturas, os visitantes encontraram poemas-cartazes de autoria dos integrantes do grupo que se intitulava Noigandres (Augusto e Haroldo de Campos, Décio Pignatari e Ronaldo Azevedo) e, ainda, dos poetas Ferreira Gullar e Wladimir Dias-Pino (AGUILAR, 2005).

A partir de 1951, o MAM passou a promover as mencionadas Bienais Internacionais de Arte, eventos que promoviam retrospectivas que recuperavam obras das vanguardas europeias. As bienais apresentavam periodicamente obras escolhidas segundo um critério de novidade e internacionalismo. Essa regularidade criava uma ideia de evolução das formas e um clima cosmopolita que fazia de São Paulo uma referência e um centro da arte contemporânea mundial. As exposições eram basicamente dedicadas a obras de artes plásticas, *design* e arquitetura, linguagens artísticas levadas pelos poetas concretos a suas teorias e a seus poemas (AGUILAR, 2005, p. 61). Além de promover um ambiente artístico

⁵¹ “Organismo” é objeto de análise de Regiane Gaúna (2002). “Nascemorre” é discutida em Valente (1999).

e cultural favorável aos concretistas, as bienais tornaram-se um espaço para divulgação da produção desses poetas. Nesse sentido, foram provedoras de um importante suporte institucional para divulgação de seu projeto estético, análogo ao encontrado pelos compositores da Música Nova na Orquestra de Câmara de São Paulo.

Não é coincidência que os concretistas tenham encontrado suporte em instituições dedicadas à promoção de obras de arte visual. Gonzalo Aguilar argumenta que a ruptura promovida por eles no campo da poesia deve muito às pesquisas formais realizadas por artistas plásticos que haviam introduzido o abstracionismo no Brasil a partir do final dos anos 1940, bem como por *designers* e arquitetos.⁵² De acordo com Santuza Naves (2003), os concretistas compartilhavam muitos preceitos com os artistas abstratos, entre os quais a negação de uma subjetividade artística superestimada que se tentava substituir pela criação de obras objetivas e concretas; a recusa de formas convencionais — o figurativismo em artes plásticas e o verso na poesia —; e a sobreposição dos regionalismos e do nacionalismo por uma linguagem cosmopolita e universal. Os concretistas procuraram, ainda, atualizar a linguagem poética a partir da sintonia com as formas de comunicação de massa contemporâneas, especialmente os anúncios comerciais que exploravam a fundo os efeitos comunicativos da visualidade do texto escrito. Seus poemas eram grafados para serem lidos por olhos habituados com a velocidade e o imediatismo da linguagem publicitária que marcava as paisagens metropolitanas brasileiras. Essas obras exploravam no domínio da cognição um modo de apreensão do poético orientado pelos parâmetros do processamento visual de signos.

O tratamento da poesia como um artefato visual envolvia a ruptura com a estrutura linear do verso que alicerçava a poesia tradicional. No poema concreto, as palavras são tratadas como ícones autônomos. A página de papel é concebida como um plano, um espaço dentro do qual as palavras ou frações destas são dispostas menos por critérios sintáticos do que por sua localização na folha, pela dimensão das fontes, pelo estilo tipográfico e, ainda, pelas similaridades ou contrastes de ordem morfológica, sonora e visual que essas unidades guardam

⁵² Um índice dessa influência é a publicação dos primeiros textos concretistas na revista brasileira *ad – arquitetura e decoração* (AGUILAR, 2005).

entre si. O resultado desse tipo de articulação eram conteúdos semânticos resultantes de uma articulação formal que os poetas concretos classificavam como verbivocovisual (AGUILAR, 2005). Por meio da exploração do verbivocovisual, os poetas concretistas buscavam explorar os sentidos produzidos pelas relações isomórficas, ou seja, correspondências “de estruturas entre realidades dessemelhantes por sua natureza”, como definiu Haroldo de Campos inspirando-se na teoria da Gestalt, em voga nos anos 1950.⁵³ Desse modo, significantes como a tipografia, formas visuais definidas pela distribuição das palavras no espaço, e as próprias palavras isoladas remetiam a um significado comum.

O *isomorfismo* foi apenas um entre muitos outros conceitos discutidos pelos poetas concretos nos diversos artigos por eles publicados em revistas como *ad – arquitetura e decoração* e diários como o *Correio Paulistano* e o carioca *Jornal do Brasil*. Em muitos desses textos críticos, resgatavam obras de autores do passado, que eram introduzidos no *paideuma* concretista, conjunto formado por escritores brasileiros e estrangeiros que serviam de inspiração para os concretistas. O resgate desses autores esquecidos e marginalizados em suas épocas era justificado pela atualidade de suas inovações estéticas, geralmente relacionadas à busca de alternativas à poesia versificada. Além desses textos mais teóricos e analíticos, os irmãos Campos, Pignatari, bem como José Lino Grünwald e Ronaldo Azeredo, dois poetas que também pertenceram ao grupo, publicaram diversos manifestos. Ao optarem pelos manifestos, adotavam a estratégia combativa compartilhada por diversas correntes de vanguarda europeias do início do século XX, e pelo escritor modernista Oswald de Andrade, membro honorário do *paideuma* concretista (AGUILAR, 2005). Além dos manifestos e dos textos analíticos, os concretistas ainda publicavam poemas, muitos dos quais impressos nos cinco números da revista *Noigandres*, publicada pelo grupo entre 1951 e 1962 (KHOURI, 2006). Seguindo a produção artística e textual das correntes vanguardistas do início da primeira metade do século XX, os textos críticos e manifestos concretistas buscavam introduzir o novo, seja pela apresentação de uma poesia visual que rompia com o verso, seja pelo resgate das obras de escritores e poetas brasileiros e estrangeiros do passado.

⁵³ CAMPOS, 1987, p. 71

Nesse sentido, as publicações concretistas apresentavam-se sempre como gestos inaugurais. Como observam Naves (2003) e Aguilar (2005), esses gestos traduziam uma vontade modernizante compartilhada no final dos anos 1950 pelos poetas com outros contemporâneos, como os pintores abstracionistas, os músicos formados pela escola de Koellreutter e por intelectuais e líderes políticos como o presidente brasileiro Juscelino Kubitschek. Entre 1956 e 1960, período de consolidação dos poetas concretistas nas cenas poética e artística brasileiras, Kubitschek liderou um processo de modernização econômica apoiado na abertura ao investimento estrangeiro especialmente concentrado na indústria automotiva. Esse plano de governo incluía a fundação de uma nova capital, Brasília, construída em meio ao vazio populacional quase absoluto do planalto central do Brasil. Projetada pelo urbanista Lúcio Costa e pelo arquiteto Oscar Niemeyer, a capital foi inaugurada por Kubitschek em 1960. Criada a partir do zero, a cidade de traços modernos foi concebida segundo princípios desenvolvidos pelo urbanista suíço-francês Le Corbusier, para quem espaços arquitetônicos e urbanos modernos induziam a modernização das formas de organização social (BOMENY, 1991).

Nesse ambiente otimista e favorável à modernização industrial, os concretistas procuraram atualizar a poesia a partir de uma aproximação com a linguagem da propaganda, meio pelo qual pretendiam articular o “belo” e o “útil”, aproximando a poesia dos processos verbivocovisuais de comunicação de massa. Santuza Naves (2003, p. 283) argumenta que essa aproximação provocou uma tensão decorrente do fato de que “a aceitação das inovações no domínio da cultura de massa” pelos concretistas “não significa uma adaptação à linguagem ‘mediana’”, visto que no primeiro plano da hierarquia concretista estava a exploração das dimensões sensível, palpável e concreta dos signos linguísticos, muito distantes da linguagem da fala cotidiana. Por esse motivo, os concretistas negavam-se a seguir os poetas politicamente engajados que, em conformidade com os postulados zdanovistas, adotavam a linguagem ordinária a fim de lhes facilitarem a comunicação com as massas. Isso explica, portanto, porque os concretistas, assim como os compositores serialistas e dodecafonistas brasileiros, eram acusados de formalistas e de alienados (RIDENTI, 2000).

Esse distanciamento da poesia concreta com relação aos acontecimentos sociais e políticos nacionais e internacionais, segundo Aguilar (2005), foi reduzido no início da década de 1960. Em um período marcado pela Guerra Fria, pela consolidação da Revolução Cubana no final dos anos 1950 e pelo crescimento de mobilização de importantes setores da sociedade brasileira em nome das chamadas reformas de base como meios para a conquista de maior igualdade socioeconômica, os concretistas passaram a incluir em seus poemas termos como Cuba e revolução. De acordo com Gonzalo Aguilar, esse direcionamento militante dos concretistas não envolveu a submissão da forma de seus poemas a padrões que estruturavam a linguagem ordinária e que inevitavelmente os levariam de volta ao verso. Nesse sentido, argumenta Aguilar, a introdução de referências históricas não implicou a reformulação dos princípios do que ele classifica como “concretismo ortodoxo”.

O procedimento aditivo repetiu-se inclusive nos textos concretistas, a exemplo da modificação feita por eles no manifesto “Plano-piloto da poesia concretista brasileira” em 1961, alterado apenas pelo acréscimo do *post-scriptum*: “sem forma revolucionária não há arte revolucionária (Maiakóvsky), lema do escritor, poeta, dramaturgo e teórico russo Vladimir Maiakóvsky com o qual respondiam as críticas de opositores para os quais os concretistas careciam de engajamento político. A postura cosmopolita dos concretistas também gerava cobranças por parte dos nacionalistas mais arraigados, em um contexto interno no qual a polarização política extrema alimentada pela tensão da Guerra Fria não dava espaço à neutralidade. Diante desse quadro, os concretistas acabaram por se posicionar em favor de um “nacionalismo crítico” que superasse a “xenofobia” e o “provincianismo”, buscando suporte teórico em obras como o “Manifesto Antropofágico” (1928) do modernista Oswald de Andrade, na qual a devoração canibalesca praticada por alguns grupos indígenas brasileiros nos tempos coloniais é utilizada como metáfora da incorporação crítica e seletiva de elementos estrangeiros na cultura brasileira e de seu processamento em nível local. No contexto da produção concretista, observa Aguilar, o conceito de antropofagia oswaldiana ganhou o significado específico mais relacionado à “capacidade de incorporar materiais mais diversos à vontade construtiva própria do concretismo” (AGUILAR, 2005, p. 107).

Após o governo de João Goulart ter sucumbido em 1964 ao golpe militar que frustrou as expectativas daqueles que confiavam na vindoura reforma social ou revolução política, os poetas concretistas voltaram-se novamente para os fenômenos de massa. Nos poemas-painéis *Popcretos*, como “Psiu” (1966), de Augusto de Campos, eles combinavam pedaços de palavras, imagens e ícones visuais extraídos aleatoriamente de jornais e revistas, publicações voltadas à comunicação e entretenimento de massa, utilizando esses fragmentos como *ready-mades*. Aguilar (2005) argumenta que, até então, os concretistas haviam circunscrito seus poemas à utilização de palavras, sílabas e letras, sem ultrapassar o domínio do alfabeto. Com a incorporação de imagens e fotos aos poemas e de palavras coletadas e distribuídas de maneira mais ou menos acidental, a síntese isomórfica deu lugar à aglomeração, à sobreposição e à intermediação da cultura de massa. Pouco antes do lançamento da série *Popcretos*, outra ruptura interna foi operada por Haroldo de Campos em *Galáxias* (1963), conjunto de poemas que pela primeira vez desde a consolidação do grupo foi escrito em primeira pessoa, procedimento que inevitavelmente instaura o plano subjetivo, até então renegado pelos concretistas.

A abertura da poesia concreta a temas político-sociais e ao eu poético, iniciada no princípio dos anos 1960, foi acompanhada do estabelecimento de novas frentes de diálogo desses poetas com artistas de outras áreas, especialmente com a música. Na interpretação de Aguilar (2005, p. 91), essa expansão das interlocuções interdisciplinares fazia parte do esforço dos poetas de “atenuar ou despojar do peso que havia tido o ‘funcionalismo’ no contexto do chamado concretismo ortodoxo”, que havia sido emprestado de trabalhos de artistas plásticos, particularmente de *designers* e arquitetos. Essa busca por novas interlocuções ressoou inclusive na política editorial do grupo. Em 1962, a revista *Noigandres* deu lugar à *Invenção (Revista de Arte de Vanguarda)*, publicação que divergia da predecessora por não ter seu conteúdo dedicado exclusivamente à divulgação de poemas. Os cinco números da nova revista que circulou entre 1962 e 1967 reservavam espaço para a poesia de *invenção* de autores do *paideuma* concretista e para textos de artistas de outras áreas como a música.

Lançado em junho de 1963, o terceiro número da revista trouxe o manifesto “Música Nova”, publicado juntamente com o artigo “Em torno do

pronunciamento”, uma espécie de anexo no qual Rogério Duprat desenvolve algumas ideias contidas no manifesto (GAÚNA, 2002). Segundo o próprio compositor, ele teria sido incumbido de redigir o manifesto a partir da sistematização das ideias lançadas pelos outros membros: “escrevi no manifesto a síntese de nossos pensamentos. Era moda escrever manifestos! Eu apenas fiquei encarregado de escrever o que havíamos discutido.”⁵⁴ Em entrevista concedida em 2003, Gilberto Mendes afirmou que o texto “é praticamente do Rogério; a gente tinha as ideias, mas basicamente o principal foi dele”.⁵⁵ Conforme me relataram Júlio Medaglia e Régis Duprat, a discussão que precedeu a redação do texto teria ocorrido na residência de um dos irmãos Campos, local onde, segundo Régis Duprat, construiu-se “uma unidade de pensamento entre os dois grupos”.⁵⁶ Esse pronunciamento nasceu, portanto, da interseção entre dois círculos colaborativos, a qual foi fisicamente efetivada na referida reunião. Ao sediar o debate que subsidiou a escrita do manifesto “Música Nova”, os concretistas deram uma contribuição que ultrapassou a divulgação na revista *Invenção* e o respaldo por seus editores: tornaram-se coautores.

A influência dos concretistas no texto é notável, seja pelas referências explícitas a postulados e a textos programáticos publicados pelos poetas nos anos 1950, seja pelas semelhanças formais. Os manifestos de ambos os grupos se aproximam pela linguagem telegráfica, pela ausência de letras maiúsculas e pela rara presença de verbos, como se pode verificar nas linhas iniciais do “Plano piloto para poesia concreta” e do manifesto “Música Nova”: “poesia concreta: produto de uma evolução crítica de formas”⁵⁷,

“Música Nova: compromisso total com o mundo contemporâneo.”⁵⁸

⁵⁴ DUPRAT, Rogério. [S/l], mai. 1997. Entrevista concedida a Regiane Gaúna (apud GAÚNA, 2002, p. 50).

⁵⁵ MENDES, Gilberto. [S/l], 14 mar. 2003. Entrevista concedida à Terezinha Soares (apud SOARES, 2006, p. 38).

⁵⁶ Não houve consenso sobre o exato local de realização dessa reunião. Segundo Medaglia, o encontro teria ocorrido na residência de Haroldo de Campos, enquanto, para Régis Duprat, a sede teria sido o domicílio de Augusto de Campos. (Entrevistas com Júlio Medaglia e Régis Duprat concedidas a Jonas Soares Lana em São Paulo, em 21 e 22 de julho de 2011, respectivamente.)

⁵⁷ In: “Plano piloto para poesia concreta” (CAMPOS et al., 1987, p. 156-158).

⁵⁸ Cozzella et al. (1963). Vide anexo.

Como os textos concretistas, o manifesto de Duprat e de seus companheiros assemelha-se a um conjunto de listas no *Música Nova*. A primeira delas inclui procedimentos e técnicas artísticas, bem como uma espécie de *paideuma*:

desenvolvimento interno da linguagem musical (impressionismo, politonalismo, atonalismo, músicas experimentais, serialismo, processos fono-mecânicos e eletro-acústicos em geral), com a contribuição de debussy, ravel, stravinsky, choenberg [sic], webern, varèse, messiaen, schaeffer, cage, boulez, stockhausen.⁵⁹

Nesse *paideuma*, encontram-se compositores do final do século XIX e do início do século XX que, por caminhos diferentes, tensionaram ou romperam com o sistema tonal* e/ou libertaram a música de um subjetivismo exacerbado.

Os sinais da influência concretista, no entanto, não ficam apenas na estrutura do texto. No terceiro parágrafo do pronunciamento, o termo “concretismo” é utilizado para descrever a “atual etapa das artes”; no antepenúltimo, há uma citação do termo “isomorfismo” e do texto “Plano piloto para poesia concreta”, de onde o conceito foi retirado. Os “musicinovistas” ainda citam artistas plásticos abstracionistas e escritores do *paideuma* concretista, definindo a “cultura brasileira” como “tradição de atualização internacionalista (p. ex., atual estado das artes plásticas, da arquitetura, da poesia)”. O manifesto é encerrado com o *post-scriptum* adicionado pelos concretistas em 1961 ao “Plano piloto para poesia concreta”: “maicóvsky: sem forma revolucionária não há arte revolucionária”.⁶⁰

Em conformidade com os textos concretistas, o manifesto “*Música Nova*” propunha a atualização da linguagem (musical) de modo que ela traduzisse em seus próprios termos as inovações realizadas nos campos da comunicação, da ciência e da indústria de massa:

reavaliação dos meios de informação: importância do cinema, do desenho industrial, das telecomunicações, da máquina como instrumento e como objeto (...).
(...)

geometria não-euclidiana, mecânica não-newtoniana, relatividade, teoria dos “quanta”, probabilidade (estocástica), lógica polivalente. cibernética: aspectos de uma nova realidade.
(...)

elaboração de uma “teoria dos afetos” (semântica musical) em face das novas condições do binômio criação-consumo (música no rádio, na televisão, no teatro literário, no cinema, no “jingle” de propaganda, no “stand” de feira, no estéreo

⁵⁹ Idem.

⁶⁰ Idem.

doméstico, na vida cotidiana do homem), tendo em vista o equilíbrio informação semântica — informação estética. ação sobre o real como um “bloco”: por uma arte participante.⁶¹

Em momento algum, no entanto, o pronunciamento e o texto que o acompanha apresentam um “modo de usar” esses novos recursos. A omissão de uma receita era intencional, como evidenciado em um artigo publicado pelo Música Nova no jornal *A Gazeta*. O texto foi escrito como uma réplica às acusações lançadas por J. de Sá Porto em uma crítica que saiu no jornal *A Tribuna*, em que acusava o manifesto de tentar impor fórmulas ou soluções para a música brasileira. Em resposta, os integrantes do grupo argumentaram que

todo pronunciamento coletivo envolve uma tomada de posição: o que significa uma atitude mental e não imposição de “fórmulas” (que aliás, nem se encontram em nosso pronunciamento, cuja leitura não elucida, sequer, o tipo de música que fazemos...). Não temos moldes sobre os quais se deve “pautar” a música brasileira (...) não instituímos nenhuma “postulação revolucionária”: constitui o pronunciamento apenas um levantamento do homem contemporâneo, que deve nortear a criação musical, sob pena de anacronismo: só. Não apontamos nenhuma “solução exclusiva” (na verdade não apontamos soluções) apenas convidamos à pesquisa.⁶²

Nesse sentido, o manifesto “Música Nova” propunha uma abertura às múltiplas possibilidades criativas disponíveis na época. Uma abertura que, segundo José Miguel Wisnik, permitisse aos músicos alcançar uma organicidade com o tecido social pela adesão total à esfera técnica do mundo industrial, em um momento em que o resgate do artesanato folclórico mostrava sinais de esgotamento (WISNIK, 1983, p. 29). Em outras palavras, propunha-se uma nova articulação da arte com uma vida transformada por meios de comunicação velozes, pela reformulação constante de paradigmas científicos e pelo desenvolvimento tecnológico acelerado. Como observa Rogério Duprat no texto “Em torno do pronunciamento”, ainda que o músico não fosse matemático, engenheiro de som ou técnico em telecomunicações, deveria “saber sob que condições e como o som é gerado, refletido; quais as suas qualidades físicas e matemáticas, em que sentido a máquina é útil à sua produção e comunicação”.⁶³

⁶¹ Idem.

⁶² GRUPO MÚSICA NOVA. Ainda em torno de um pronunciamento. *A Gazeta*, São Paulo, s/d (apud GAÚNA, 2002, p. 85).

⁶³ DUPRAT, Rogério. Em torno do pronunciamento. *Invenção (Revista de Arte de Vanguarda)*, São Paulo, n. 3, jun. 1963, s/p. Publicado na íntegra em Duprat e Volpe (2009). Vide anexo.

A proposição apresentada pela Música Nova de abertura da produção musical às possibilidades criativas referenciadas na vida urbano-industrial foi por certo repudiada pelos nacionalistas mais radicais e pelos defensores do realismo socialista. De ambos os lados, a busca por modelos composicionais que levassem em conta fenômenos como a “cibernética” ou os “*jingles*” contrariava em absoluto seus projetos. Afinal, eles previam o processamento de elementos musicais folclóricos, supostamente livres das influências da música comercial urbana e internacional, segundo parâmetros da música clássico-romântica tonal*. O resultado deveria ser obras instrumentalizadas para a formação ou elevação espiritual da massa, seja para conscientizá-la de sua missão como povo-nação, seja para retirá-la do estado de alienação que impedia o seu engajamento na luta revolucionária.

A interlocução do grupo Música Nova com nacionalistas e zdanovistas fica evidente no anexo ao manifesto, na altura em que Rogério Duprat menciona o nacionalismo e desenvolve uma argumentação em termos marxistas. “Na qualidade de forças produtivas”, argumenta Duprat, o grupo Música Nova propõe-se a produzir conforme o “atual estágio de desenvolvimento dos meios de produção” com o objetivo de ganhar “em consciência”. Segundo o autor, em um mundo capitalista onde a propriedade dos meios de produção de arte se oculta sob o patrocínio, o interesse pelo lucro acaba por estimular a criação de uma “arte de consumo (...) meridiana, subalterna, imediatamente acessível”. Esse seria o caso da música nacionalista-folclorista, objeto de uma manipulação pelos donos dos modos de produção a que nacionalistas e grupos de esquerda estariam alheios:

De fato, o nosso nacionalismo musical não incorpora semanticamente posições políticas, mas se mantém ingenuamente desatualizado, carente de informação e reacionariamente impermeável às transformações que se vêm processando na realidade, e, logo, na linguagem musical. Com isso, ganha o apoio desavisado de setores da esquerda, que ainda creem que uma arte participante só se realiza ao nível popular e à medida que empalma a linguagem de massa. Mas ganha também o patrocínio de círculos burgueses nacionais e internacionais, que nele veem um inofensivo “*rien faire*” e agradável “vernissage representativo do exotismo tropical”, para as noites de ócio.⁶⁴

A fuga desse “alienante” círculo vicioso no qual nacionalistas e setores de esquerda estavam enredados aconteceria, segundo Duprat, a partir do momento

⁶⁴ Idem.

em que os compositores colocassem a música, na condição de fenômeno cultural e superestrutural, no mesmo estágio de desenvolvimento em que se encontrava a infraestrutura econômica. Para isso, continua o autor no texto “Em torno de um pronunciamento”, seria necessário adotar uma “arte musical *integrada*”, uma “arte participante, que “passa a considerar o consumo como fenômeno mais complexo, envolvendo a música ao vivo, no rádio na TV, na animação de desenho, no teatro, no cinema, no hi-fi, no elevador e nos locais de trabalho, através das FM’s”.⁶⁵

Na proposta musiconovista, uma arte participante envolvia necessariamente a experimentação formal, como exposto no final do manifesto em que se lê o supracitado lema maiakóvskiano, que invertia a lógica de nacionalistas e zdanovistas que viam o formalismo como prática alienante. Quanto ao conteúdo, a ruptura do grupo com o nacionalismo e o realismo socialista envolvia uma renovação temática que passava pela incorporação de materiais musicais outros que não apenas os oriundos de fontes folclórico-populares. Segundo a concepção dos membros do Música Nova, os temas e outros elementos musicais possuem valores semânticos, significados que ultrapassam o domínio do código musical. No artigo “Em torno do pronunciamento”, Duprat observa que esses significados são elaborados no processo de comunicação musical, dentro do qual o receptor promove uma valoração semântica do conteúdo transmitido. Essa produção de sentido é efetuada de acordo com o domínio pelo ouvinte da “experiência léxico-lógico-semântica” existente ou de seu conhecimento do “repertório”, termo utilizado pelo autor para descrever um “alfabeto, ou o conjunto de elementos de uma linguagem” que se transforma “à medida que é acionado”.⁶⁶ Em outras palavras, a semântica musical seria fruto de convenções que, ao se transformarem historicamente, seriam socialmente compartilhadas e, portanto, contingentes, devendo ser manipuladas pelo compositor a fim de que a música possa comunicar e, com isso, promover mudanças culturais, políticas e sociais.

No manifesto, o termo “semântica” é mencionado entre parênteses após a defesa da “elaboração de uma ‘teoria dos afetos’ em face das novas condições do binômio criação-consumo”. Com essa referência, os signatários recuperavam um pensamento difundido entre músicos e teóricos do barroco europeu do século

⁶⁵ Idem.

⁶⁶ Cozzella et al. (1963).

XVI. Segundo essa teoria, a música teria, em sua essência, a capacidade de produzir reações emocionais no ouvinte. Interessados nesse poder “natural” da música, teóricos organizaram verdadeiros léxicos nos quais elementos musicais eram associados a determinados afetos, como, por exemplo, os motivos rítmico-melódicos ascendentes e descendentes, os quais gerariam respectivamente sentimentos positivos e negativos, eufóricos e disfóricos, e assim por diante (PALISCA, 2006). No entanto, a referência à teoria por Duprat e seus companheiros não significava uma adesão irrestrita a essa teoria. Na medida em que o grupo entende, como exposto no anexo do manifesto, que a atribuição de valores semânticos à música depende da experiência do receptor com o “repertório”, o “alfabeto” ou, em outras palavras, o código musical que por sua vez está em constante reformulação, essa nova “teoria dos afetos” se baseava na ideia de que a associação entre “afeto” e música é contingente e socialmente convencionada. Segundo a concepção veiculada no manifesto, a reação emocional não seria gerada, nesse sentido, por um atributo “natural” de um dado elemento musical, sendo antes condicionada a variadas circunstâncias históricas.

Nos textos musiconovistas publicados na revista *Invenção*, está implícito o reconhecimento da existência da contingência histórica, algo que possivelmente está relacionado à influência das ideias do compositor John Cage, responsável pela introdução do uso sistematizado na música do acaso e, portanto, da contingência. Via Cage, emerge eventualmente no manifesto e no seu anexo um antropólogo que se mostra atento à maneira como os rituais das salas de concerto renovavam certas concepções compartilhadas sobre a música e os músicos. No artigo “Em torno do pronunciamento”, Duprat chama a atenção para o fato de que a antiga cadeia “compositor-executante-público” teria condicionado uma “essência individualista” à prática musical, que estaria associada ao culto da personalidade e do gênio. Sarcasticamente, o autor observa que

a atuação desses gênios sempre se deu em transe: não se sabe que força baixava (infelizmente o uso do passado no verbo é só uma abstração) no momento adequado, “inspirando” a criação ou a execução, que os ouvintes deveriam absorver, burrefactos, com a “mais extraordinária transubstanciação do puro espírito nesse maravilhoso e irreal mundo dos sons”.⁶⁷

⁶⁷ Idem.

No final dessa passagem, Duprat lança mão das aspas para parodiar o discurso romântico inspirado no pensamento idealista alemão, o qual concebe a música “artística” como um meio para edificar moralmente o espírito do ouvinte a partir de uma conexão com o *geist*, o espírito absoluto da cultura, da história, do universo (CHUA, 1999).

O caminho de superação do individualismo apontado no manifesto seria a produção compartilhada de uma arte “coletiva por excelência”. No texto que lhe é complementar, Duprat argumenta que o fazer musical deveria acompanhar outras práticas coletivas como a pesquisa científica a fim de superar o “ritual individualista” que seria aceito apenas como uma herança cultural “impingida pelos detentores dos meios de divulgação”. Duprat e os colegas de Música Nova propunham, portanto, uma ruptura que ia muito além do conteúdo musical *per se*, passível de ser registrado em partitura. Propunham uma reavaliação dos próprios rituais de execução musical que envolviam em sua cadeia músicos, regentes, público, produtores e patrocinadores. O manifesto propunha, nesse sentido, uma crítica análoga à que mais tarde foi estabelecida com o conceito de *musicking* por Christopher Small (1998).

A ruptura com o culto individualista baseou-se no diagnóstico apresentado por Duprat de que, em meados do século XX, vivia-se uma “era da coletivização”, onde “as coisas se desenvolvem em pleno anonimato, com múltipla paternidade”,⁶⁸ perspectiva que de certa maneira encontrava correspondência com o pensamento de Gabriel Tarde, para o qual uma invenção é “obra de multiconsciência”, como vimos anteriormente. No entanto, a afinidade entre o pensamento de Duprat e de Tarde vai além do tema da invenção, encontrando ressonância na discussão que o autor francês desenvolve sobre *possíveis*. No artigo *Os possíveis*, publicado em 1910, Tarde retoma a ideia aristotélica de que qualquer acontecimento é a efetivação de um “possível” no real entre infinitos outros que existem virtualmente em potência e vontade (TARDE, 2007b). Inspirando-se no pensamento de John Cage sobre a introdução do *acaso* na composição e nos estudos de probabilidade, Rogério Duprat aproxima-se do pensamento de Tarde no texto “Em torno do pronunciamento” ao argumentar que

⁶⁸ Idem.

a música escrita é um projeto, uma programação, uma “opção estocástica”⁶⁹ no infinito de possíveis” ou, em outras palavras, a efetivação de uma entre incontáveis possibilidades que podem se concretizar por meio de operações aleatórias. Retornando à discussão sobre a multiplicidade, Duprat observa que a música é a efetivação no “plano existencial” de um possível residente no “plano fenomênico” por meio da execução-criação, um “fato coletivo” em que as “responsabilidades se equiparam, se equidistribuem”, liquidando “com os conceitos estratificados segundo os quais a obra de arte é única, individual, isolada. Enfim, todas as qualidades do uno em face do múltiplo”.⁷⁰

Como vimos até aqui, o manifesto e o seu anexo apresentam questões que vão além daquelas apresentadas pelos concretistas, sobretudo nos momentos em que a discussão ganha colorações marxistas e em que Duprat e seus companheiros estão claramente se dirigindo a interlocutores nacionalistas e zdanovistas. Outra diferença fundamental, sugerida por Júlio Medaglia, é que, ao contrário desses poetas, os quais se abriam ao diálogo interdisciplinar a fim de colher informações vindas de áreas como o *design* para concentrá-las em “uma” nova linguagem poética, o grupo Música Nova pregava a diversidade de práticas musicais que deveriam incluir desde as sínteses sonoras eletroacústicas até a exploração do acaso em *happenings*. Ao perguntar a Medaglia se seria possível afirmar que o Música Nova seria como o par musical da poesia concreta, ele apontou uma distinção marcada por questões conjunturais:

Júlio Medaglia – (...) os anos 1950 foram o período de implosão da cultura brasileira e universal, de concentração de elementos e de filtragem, de limpeza de elementos para alcançar o essencial. Nos anos 1960, pelo contrário, foi a época da explosão.

Jonas Lana – Podemos dizer que o momento concretista foi o da concisão?

Júlio Medaglia – Exatamente. Tudo tinha que ser muito compacto, muito enxuto, muito econômico, despojado. Nos anos 1960, não. Os anos 60 eram a explosão geral. (...). E aí é que entra o tropicalismo.⁷¹

Na fala de Medaglia, o Música Nova e o tropicalismo pertencem, portanto, a um mesmo “momento” de explosão que teria atravessado a década de 1960. Como veremos adiante, as confluências entre os projetos de ambos os grupos são muitas,

⁶⁹ Estocástica, segundo o Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa, significa o “emprego para uso estatístico do cálculo de probabilidade” (HOUAISS et al., 2001).

⁷⁰ COZZELLA et al., op. cit.

⁷¹ Entrevista com Júlio Medaglia concedida a Jonas Soares Lana em São Paulo, 21 de julho de 2011.

motivo pelo qual esses círculos formaram uma interseção no período em que Cozzella, Medaglia, Hohagen e Rogério Duprat atuaram como arranjadores de canções cantadas ou compostas por artistas tropicalistas como Caetano Veloso e Gilberto Gil.

Em artigo publicado em 2009, Régis Duprat e Maria Alice Volpe reafirmam essa afinidade, sugerindo que o posicionamento adotado no manifesto pelos signatários do Música Nova em defesa da atualização da música através da incorporação de elementos contemporâneos ligados à cultura de entretenimento e aos meios de comunicação modernos teria representado uma abertura que teria facilitado a esses compositores embarcar no projeto tropicalista. A confluência de interesses entre os dois grupos é discutida no final do trabalho, onde ambos citam a afirmação feita por Gilberto Gil em entrevista a Augusto de Campos em abril de 1964⁷² de que a colaboração estabelecida entre tropicalistas e musiconovistas era resultado de uma “aproximação inevitável” (DUPRAT; VOLPE, 2009).

A perspectiva de Gilberto Gil reproduzida por Régis Duprat e Volpe sobre a aproximação, por assim dizer, fatal entre tropicalistas e “musiconovistas” foi em certo sentido compartilhada pelo próprio Rogério Duprat em uma interpretação retrospectiva do manifesto realizada em uma entrevista concedida em 2003:

Esse manifesto dizia exatamente isto: “chega desse negócio de coisinha da música erudita enfiada só dentro do teatro, pra meia dúzia de milionários e tal”. A gente tem é que sair para a rua, fazer música na rua com os meios que houver (...). E aí que me aproximei deliberadamente da música popular.⁷³

Segundo essa leitura, a entrada dos músicos eruditos no domínio da música popular de massa parecia ter sido prevista no manifesto. Com esse deslocamento, observou Duprat em entrevista concedida a Getúlio Mac Cord em 1987, ele buscava uma alternativa à produção de música de vanguarda com a qual teve contato em Darmstadt. Ao final do curso, ele diz ter concluído que as experiências com as quais entrou em contato na Europa não passavam de uma “brincadeira de burgueses ociosos (...), algo quase de nobreza, restrita apenas a uma elite”.⁷⁴

⁷² GIL, Gilberto. [S/l], 6 abr. 1968. Entrevista concedida a Augusto de Campos (com intervenções de Torquato Neto) (CAMPOS, 2005, p. 196).

⁷³ DUPRAT, Rogério. Entrevista concedida a Fernando Rosa e Alexandre Matias. *Senhor F*, São Paulo, 2000. Disponível em: <<http://www.senhorf.com.br/agencia/main.jsp?codTexto=2943>>. Acesso em: 8 ago. 2010.

⁷⁴ DUPRAT, Rogério. [S/l], 1987. Entrevista concedida a Getúlio Mac Cord (2011, p. 330-31).

Nesse momento, Duprat identificava uma atitude aristocrática entre os artistas de vanguarda que, de acordo com Renato Poggioli (1968), distanciavam-se do grande público e da cultura de massa por meio da adoção da ambiguidade e o hermetismo como efeitos mais autênticos de suas obras ou, nos termos de Susan McClary (1989), pela negação de qualquer função e valor social da música em suas composições. Ao assumir a música popular como alternativa à produção encastelada da vanguarda, Duprat teria realizado, segundo interpretação de Régis Duprat e Volpe (2009), um deslocamento pós-modernista. Referindo-se às experimentações e ideias de John Cage, os autores argumentam que o

(...) *áleas* era, dentre outros procedimentos, a enunciação pós-moderna que Duprat buscava; tanto quanto foi a sua imersão posterior na indissolubilidade erudito-popular, de cujo divórcio proviriam os equívocos da dicotomia nacional x universal e, sobretudo, o desmembramento modernista entre alta e baixa cultura, ainda que permanecesse até o final da vida incrédulo, ao extremo, quanto às especulações temáticas sobre a expressão *pós-moderno* (DUPRAT; VOLPE, 2009, s/p).

Esse deslocamento pós-modernista do irmão Rogério já estaria previsto no manifesto “Música Nova”, o qual, segundo relato de Régis registrado no filme *A odisseia musical de Gilberto Mendes*, “indicava para o futuro (...) essa necessidade de haver um respeito pela pluralidade”.⁷⁵

Ainda que o manifesto e o seu anexo sejam claros quanto à necessidade de abertura às práticas musicais contemporâneas para entretenimento, comércio, dança e outras “funções sociais” como meio para o ajuste da articulação da arte à vida contemporânea, esses textos não apresentam, entretanto, qualquer sugestão de que músicos com formação erudita deversem atuar em campos como o da canção popular comercializada em discos. A julgar pela posição ambígua de Rogério Duprat em relação às atividades que ele vinha realizando desde o final dos anos 1950 como músico de orquestra de TV e rádio, como arranjador de canção e como compositor de trilhas sonoras para teatro e cinema, é possível que ele e alguns de seus colegas do Música Nova, senão todos, hesitassem em cruzar os muros que guarneciam a música erudita sob pena de perderem o prestígio conquistado no início dos anos 1960.

A estima pelo reconhecimento como músico erudito parecia estar pesando no ano de publicação do manifesto. Essa suspeita é alimentada pelo fato de Duprat

⁷⁵ Mendes (2005).

ter utilizado nesse período o nome do seu filho Rudá como pseudônimo para assinar os arranjos do rock “Vigésimo Andar” gravado em 1963 em um compacto de Albert Pavão,⁷⁶ assim como os das faixas reunidas no LP *Orquestra de Rudá*.⁷⁷ Segundo Pavão, Duprat teria se esquivado “para não ser ‘cúmplice’ do rock” (PAVÃO, 1989, p. 43). No entanto, o problema de Duprat não parecia ser especificamente com o rock, visto que o álbum de *Orquestra de Rudá* foi inteiramente dedicado a arranjos de clássicos da música de concerto em bossa nova.

Quatro anos antes do lançamento desses discos, o compositor assinou com o seu nome de batismo o LP *Os imortais: os mestres de sempre na bossa de hoje*.⁷⁸ Depois de assumir publicamente o trabalho como arranjador em 1959, Duprat decidiu, portanto, recuar. Quais seriam afinal as suas motivações? Uma possível explicação seja que, na condição de músico de orquestra anônimo, ele não tivesse essa preocupação. Esse *status* mudou depois de Duprat ter incluído em seu currículo de compositor a execução televisionada de “Organismo” em 1963. A partir de então, ele tinha que zelar pelo nome de autor de música de vanguarda, motivo pelo qual é provável que tenha decidido esconder suas atividades de arranjador, como ele mesmo sugere em entrevista concedida no ano 2000. Interrogado sobre a adoção do pseudônimo Rudá no compacto de Albert Pavão, ele respondeu que o motivo era um “prurido erudito”. “Eu era compositor de música de vanguarda, junto com — não sei se você sabe — as ligações que nós tivemos (...) com os poetas concretos”, comentou Duprat.⁷⁹

Embora essa resposta não seja muito clara, ela deixa entrever que o compositor esperava que os concretistas reprovasses suas atividades como arranjador nos idos de 1963. A expectativa do compositor parecia proceder, a julgar pelo fato de que o “compromisso com o mundo contemporâneo” pactuado pelos concretistas, ainda que envolvendo a incorporação de elementos produzidos no domínio da cultura de massa, não previa a entrada direta desses poetas nas

⁷⁶ PAVÃO, p1963.

⁷⁷ ORQUESTRA DE RUDÁ, p1963.

⁷⁸ DUPRAT, p1959.

⁷⁹ DUPRAT, Rogério. Entrevista concedida a Fernando Rosa e Alexandre Matias, 2000. In: *Senhor F*, São Paulo, 2000. Disponível em: <<http://www.senhorf.com.br/agencia/main.jsp?codTexto=2943>>. Acesso em: 8 ago. 2010.

linhas de montagem da indústria cultural. Esse dado é mais um indício de que, no momento em que o pronunciamento foi redigido sob abrigo concretista, não havia um projeto claro de entrada e atuação de seus signatários nos domínios da música de entretenimento brasileira.

A julgar por outros relatos de Rogério Duprat registrados a partir do final dos anos 1980, a entrada no mercado de música popular foi em grande medida motivada para “melhorar a receita”.⁸⁰ Após o pedido de demissão do cargo de professor da UnB em 1965, Duprat voltou para São Paulo desempregado, motivo que o levou a restabelecer e intensificar as atividades como compositor de trilhas sonoras, arranjos musicais de canção e música para propaganda, abandonadas depois de ter se mudado para Brasília, como relatou à Guerrini Jr. no ano 2000:

Tivemos que repensar tudo. Então essa coisa mais estetizante da música erudita teve de ficar descansando algum tempo porque a batalha era pelo feijão das crianças. (...) O Júlio Medaglia também estava por aqui, era nosso amigo e nos ajudou muito. (...) Voltei a fazer propaganda. (...) Nesse tempo, eu trabalhava numa agência, na Thompson. O Décio Pignatari também trabalhava numa agência. Então, todos os que puderam nos ajudar nos deram um trabalho aqui, outro ali. E, você sabe, é uma coisa rendosa. (...) Com isso eu comecei a fazer outras trilhas. Se eu estivesse em melhor situação não faria. O Máximo [Barro] me ajudou a trazer filmes. Ele sabia que eu precisava. Então eu fiz alguns filmes que, se estivesse melhor de grana, eu não teria feito.⁸¹

O direcionamento de Duprat para o mercado da música de entretenimento foi, portanto, impulsionado em grande medida por uma necessidade material, embora ele tivesse interesse por trabalhos que o atraíram por motivos estéticos, como as trilhas sonoras para os primeiros filmes de Walter Hugo Khouri e dos arranjos de canções dos Mutantes. Após ter ouvido essa avaliação de Duprat, Guerrini Jr. reproduziu na entrevista a interpretação corrente de que o pronunciamento de 1963 anunciava ou previa o deslocamento do músico para o mercado do entretenimento, chegando a afirmar que esse movimento era coerente com o teor do manifesto “Música Nova”, o qual, segundo o entrevistador, “diz que o músico tem que compor por encomenda”. A essa afirmação, Duprat respondeu que “sim, mas não com tanta ansiedade. Nós tínhamos pensado em fazer tudo isso, mas... escolhendo, enfim... O manifesto “Música Nova” era isso.

⁸⁰ Duprat, Rogério. [S/l], 1987. Entrevista concedida a Getúlio Mac Cord (2011, p. 331).

⁸¹ DUPRAT, Rogério. São Paulo, 16 mai. 2000. Entrevista concedida a Irineu Guerrini Jr. (2009, p. 180-181).

Acabava a música de concerto... Mas a necessidade levou a gente por outros caminhos”.⁸²

O relato de Duprat deixa claro, portanto, que os caminhos adotados por ele e por colegas como Damiano Cozzella eram diferentes daquele que foi proposto no pronunciamento. O mergulho no mundo da propaganda, da canção popular e do cinema foi motivado por acontecimentos contingenciais como as sucessivas intervenções políticas do recém-instituído governo militar na Universidade de Brasília. Caso esses eventos não tivessem ocorrido, Rogério Duprat e Cozzella possivelmente teriam continuado na UnB, onde ambos colocavam em prática o plano — este sim, previsto no manifesto — de integrar a educação musical e a pesquisa a fim de posicionar o “estudante no atual estágio da linguagem musical”.⁸³ De fato, as atividades acadêmicas desenvolvidas por esses compositores na Universidade se mostravam coerentes com o projeto do Música Nova, já que ambos estimulavam os alunos a praticar, por um lado, uma criação musical afinada com as experiência de músicos contemporâneos como John Cage e, por outro, a se atualizarem por meio da composição de arranjos musicais e mesmo *jingles*, como relatado por Rafael José de Meneses Bastos, aluno dos irmãos Duprat e de Cozzella na UnB em 1965.⁸⁴

Caso esses músicos tivessem encontrado um ambiente institucional mais estável na universidade, possivelmente teriam permanecido no emprego, o qual lhes teria dado condições para se voltarem à exploração do que Duprat chamou de lado “estetizante da música erudita”. Se assim o fosse, os cursos de suas carreiras muito provavelmente teriam confluído com a trajetória de Gilberto Mendes, signatário do manifesto “Música Nova” e que desde os anos 1960 se dedica à produção de obras eruditas.

Em suas composições, Mendes incorporou elementos sonoro-musicais produzidos em ambientes urbano-industriais, como os sons de um jogo de futebol que foram integrados por ele à composição “Santos football music” em 1969.⁸⁵

⁸² DUPRAT, Rogério. São Paulo, 16 mai. 2000. Entrevista concedida a Irineu Guerrini Jr. (2009, p. 181).

⁸³ COZZELLA et al., op. cit. (apud GAÚNA, 2002, p. 88).

⁸⁴ Entrevista com Rafael Meneses Bastos concedida a Jonas Soares Lana, por telefone, em 24 de outubro de 2012.

⁸⁵ Mendes (2005).

Nesse sentido, a obra de Gilberto Mendes, assim como a de Willy Corrêa de Oliveira, parte de uma leitura do manifesto que é diferente daquela que orienta a produção de Rogério Duprat, Damiano Cozzella e Júlio Medaglia. Parafraseando a leitura concretista da antropofagia de Oswald de Andrade, o “compromisso total com o mundo contemporâneo” significava para os primeiros uma deglutição de aspectos sonoros das ruas, os quais, segundo José Miguel Wisnik, serviam de matérias-primas para o desenvolvimento de uma “estética de vanguarda, experimental, fora do circuito mercadológico”. Para os últimos, ainda conforme Wisnik, esse compromisso foi praticado como uma “adesão à realidade do *mass media*, que desloca a produção musical para fora do circuito da ‘arte’ e provoca a mistura multidimensional de todos os gêneros” (WISNIK, 1983, p. 30). Em suma, enquanto a primeira ala abriu a composição erudita à entrada de materiais desenvolvidos no âmbito da indústria cultural, a segunda levou suas competências de músicos eruditos para o interior desse domínio.

Wisnik chama a atenção, portanto, para o fato de que as diferentes leituras do manifesto estão relacionadas aos diferentes rumos profissionais tomados por seus signatários, os quais, nos termos de Gabriel Tarde, concretizaram *possíveis* que existiam no pronunciamento e em seu anexo apenas como virtualidade. Caso Duprat e Cozzella tivessem se consolidado como professores de ensino superior, deixando em segundo plano a composição de arranjos de canção, de música para cinema e de *jingles*, provavelmente teriam seguido a maior parte de seus colegas compositores que buscaram abrigo nos departamentos de música das universidades públicas brasileiras. Se isso tivesse de fato ocorrido, é factível que a leitura do pronunciamento como um anúncio do que Wisnik nomeia “midialização” dos músicos eruditos não tivesse hoje o peso que tem, visto que, possivelmente, eles teriam integrado o grupo de Gilberto Mendes. Assim, outra história, igualmente verossímil, seria contada: a de um manifesto que anunciou a atualização da música erudita pela incorporação de materiais sonoros do *mass media* e a reforma do ensino formal de música no Brasil. Nesse sentido, a interpretação canonizada do manifesto “Música Nova” como um marco, uma justificação estético-filosófica ou mesmo uma profecia da realização de Duprat, Cozzella e Medaglia como compositores organicamente integrados à produção de música para entretenimento e comércio, é uma invenção *a posteriori* que foi

operada depois que esses músicos passaram a se dedicar a ela efetivamente a partir de 1965.

Como vimos, o mergulho de Duprat no mundo da produção de música de massa ocorreu com o seu retorno a São Paulo depois da dispensa do cargo de professor na Universidade de Brasília. Definitivamente reinstalado na capital paulista, ele se voltou à composição de trilhas sonoras, *jingles* e arranjos musicais para os mais variados gêneros de música popular, como bolero, bossa nova e rock. O seu envolvimento com essas atividades era tal que ele abriu a empresa de produção audiovisual Audimus em sociedade com Cozzella e Décio Pignatari, os quais também voltaram para São Paulo depois de abrirem mão de seus empregos na UnB. A essa altura, Duprat e Cozzella estavam convencidos do esgotamento das possibilidades construtivas da música erudita. Em entrevista concedida em abril de 1967 a Júlio Medaglia em conjunto com Cozzella, Gilberto Mendes e Willy Corrêa de Oliveira, Duprat argumentaria que as obras dos compositores construtivistas de Darmstadt eram “todas iguais, apesar de nascidas de uma ‘grande preocupação com um baixo índice de redundância e uma alta taxa de informação original’”.⁸⁶ Alinhado com a postura antidiscursiva de John Cage, o compositor passou a se expressar por meio de *happenings* não necessariamente musicais, como o que envolveu em 1966 a criação do Movimento de Arregimentação Radical de Defesa da Arte, grupo efêmero cujo nome gerava a sugestiva sigla M.A.R.D.A. Na mesma entrevista à Medaglia, intitulada “Música, não-música, anti-música”, Duprat afirma que o M.A.R.D.A. foi fundado em resposta a uma matéria publicada na revista *Manchete* do dia 13 de agosto de 1966, onde se listavam os monumentos paulistanos de “mau gosto”. Munidos de “cartazes em defesa do mau gosto e contra qualquer juízo”,⁸⁷ Duprat, Cozzella, Décio Pignatari, Alexandre Pascoal, Mário Roquete, entre outros, prestaram uma homenagem a esses monumentos, em uma espécie de paródia pós-vanguardista de movimento que acabou sendo dissolvido no dia de sua fundação depois de ser dispersado pela polícia no cemitério paulistano do Araçá (GAÚNA, 2002).

Em pouco tempo, Duprat faria outro *happening* na II Semana de Arte de Vanguarda de São Paulo, promovida na primeira quinzena de setembro de 1966.

⁸⁶ Cozzella et al. (1967, p. 33).

⁸⁷ Idem.

Em artigo publicado no jornal *Correio da Manhã* do dia 30 de outubro daquele ano, Augusto de Campos descreve uma inesperada intervenção de alguns integrantes da plateia do Teatro Municipal de São Paulo durante a execução de “Stratégies”, obra do compositor franco-grego Iánnis Xenákis. Segundo Campos, a peça envolvia a competição, com direito a placar esportivo, travada entre dois regentes, à frente de duas orquestras completas que tocavam ao mesmo tempo seis sequências musicais que podiam ser encadeadas aleatoriamente pelos maestros juntamente com uma sétima opção, que seria fazer silêncio. Na ocasião, a peça era conduzida por Júlio Medaglia e Eleazar de Carvalho. Este vencia, quando ambos decidiram silenciar as orquestras. Eis que se ouvem umas poucas vozes na plateia. Elas entoam “Juanita Banana”, uma canção cômica norte-americana de 1966 cujas estrofes, entremeadas por citações da ária “Caro nome” da ópera *Rigoletto* de Verdi, versam sobre uma jovem com ambições operísticas, filha de um fazendeiro mexicano produtor de bananas.⁸⁸ Os cantores eram Duprat, Décio Pignatari e Willy Corrêa de Oliveira, os quais foram imediatamente convidados pelo maestro Eleazar de Carvalho a subirem no palco. Com esse gesto, deduziu Campos, Carvalho esperava causar constrangimento e interromper a performance do trio. Se esta era mesmo a intenção de Carvalho, ele deve ter se arrependido: o grupo aceitou o convite, juntando-se a ele para cantar “Juanita Banana! Juanita Banana!” (CAMPOS, 2005, p. 211-217).

O espírito iconoclástico de Rogério Duprat e de seus companheiros do manifesto “Música Nova” continuava forte em 1967, a julgar pelo teor da mencionada entrevista “Música, não-música, anti-música”, publicada no jornal *O Estado de S. Paulo* em 22 de abril, cerca de seis meses antes de Caetano Veloso e Gilberto Gil apresentarem as canções “Alegria, alegria” e “Domingo no parque” no III Festival da Música Popular Brasileira da TV Record. Na introdução à entrevista, Medaglia faz uma breve apresentação dos entrevistados e discute a produção musical erudita mundial em um contexto marcado pelo estilo de vida urbano-industrial e pela massificação da cultura. O maestro argumenta que essa produção estaria polarizada entre o construtivismo de Boulez e de Stockhausen e o *happening* e a “antimúsica”, ou desconstrutivismo, de John Cage. Em seguida,

⁸⁸ “Juanita Banana”, canção de Tash Howard e Murray Kenton, foi gravada pelo grupo The Peels em 1966. A gravação encontra-se disponível em:
<<http://www.youtube.com/watch?v=JhLq4rjCndo>>. Acesso em: 27 nov. 2012.

apresenta perguntas que convidam os entrevistados a explorar o sentido de se fazer música de vanguarda no Brasil dos anos 1960, a função social da música, as possíveis articulações entre o erudito, o popular e o folclórico, entre outros assuntos que inspiram respostas marcadas pela ironia e o sarcasmo.

Em linhas gerais, as posições dos compositores em relação a esses temas são orientadas por uma perspectiva radicalmente relativista, traduzida pela resposta de Willy Corrêa de Oliveira a uma pergunta sobre a possibilidade de se fazer um uso criativo da música folclórica. “ $E=MC^2$ ”, respondeu o músico, referindo-se à teoria da relatividade de Albert Einstein. Esse relativismo emerge sobretudo quando Medaglia propõe reflexões sobre a “arte” e as músicas “erudita”, “popular” e “folclórica”, categorias que, para Cozzella, são construídas e mobilizadas como “símbolos de classe”. Ao ser questionado pelo baixo consumo de música de vanguarda, Duprat aciona em sua explanação a lei econômica da oferta e da demanda, argumentando que o problema das vanguardas é que seus consumidores se restringem a um número ínfimo de pessoas situadas no topo da escala social, enquanto a obra de cantores populares como Altemar Dutra é consumida massivamente por domésticas, camelôs e pedreiros. Em conformidade com o pensamento de Cozzella, Duprat afirma que o “consumo de ‘arte’ é compra de *status*” e que “pertencer a uma classe é ‘morar’ nas coisas que essa classe consome, saber discuti-las, possuí-las”. O compositor reconhece, portanto, que, no contexto capitalista, a qualidade de uma obra musical é um atributo aferido socialmente de acordo com o valor de troca que ela ganha no sistema de “comércio de significados”, onde é negociada como “tomates, feijão, televisores, sabão em pó, mobília etc.”⁸⁹. Duprat e os demais entrevistados criticam a postura de músicos de vanguarda como Xenákis, para os quais pouco importa se sua obra será consumida, uma vez que em sua grande maioria esses compositores confiam na autonomia absoluta da obra de arte. Eles introduzem, nesse sentido, a figura do receptor como agente que participa da elaboração do sentido da obra e a classifica segundo convenções sociais.

Os entrevistados compartilham, portanto, uma perspectiva sociológica de orientação marxista informada por autores como Walter Benjamin, citado por

⁸⁹ Cozzella et al. (1967, p. 33).

Willy Corrêa de Oliveira após defender a “comunicação como divertimento”, em uma provável referência ao artigo “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” (1935-36), no qual Benjamin discute o potencial revolucionário do cinema, chamando a atenção para o fato de que a reprodução acaba com a aura da obra de arte ao retirar-lhe o estatuto de objeto único e exclusivo (BENJAMIN, 1994). Se, por um lado, os entrevistados viam o problema da perda da aura como um desdobramento da reprodução em escala industrial ou, em termos marxistas, um resultado das transformações operadas na infraestrutura econômica, por outro, no entanto, eles reconheciam que esse processo foi acelerado por ações individuais de artistas como John Cage, o qual, segundo Gilberto Mendes, seria responsável pelo “golpe de morte” na “‘aura’ da obra de arte musical”. Esse golpe, como vimos, foi inspirado na crítica efetuada por Marcel Duchamp nos anos 1910 ao introduzir no espaço sublime da exposição de arte objetos ordinários e mesmo grotescos como um mictório, objeto duplamente impuro por ser industrializado e por servir à coleta de urina. Um gesto análogo foi efetuado em “Música, não-música, anti-música”, quando os entrevistados são unânimes quanto à indicação de Chacrinha como o mais “consequente” representante das correntes vanguardistas brasileiras da época. Apresentador de programas de TV deliberadamente grotescos e cafonas, Chacrinha era execrado na época pelos baluartes da chamada alta cultura.⁹⁰

Com essas respostas, Duprat, Cozzella, Mendes e Oliveira procuravam desconstruir as categorias mobilizadas nas perguntas formuladas pelo entrevistador. Como mencionado na própria entrevista, Medaglia havia assinado com os entrevistados o manifesto “Música Nova”, identificando-se, desse modo, com muitas de suas posturas. É pouco provável, portanto, que ele não soubesse que uma questão sobre a “função” da música na atualidade pudesse ser respondida por Duprat com a seguinte função matemática:

$$mus = -NS \frac{n}{i} \log \frac{2k}{i}$$

Nesse sentido, não me parece forçado dizer que essa entrevista se constitui como uma encenação pré-programada pelos cinco envolvidos como um *happening* em forma de notícia. Ao mesmo tempo em que ela “explica”,

⁹⁰ Idem.

informando o leitor sobre os debates e impasses da música contemporânea da época e sobre a produção artística dos entrevistados, também “complica”, quando desnaturaliza categorias reificadas como “arte”. Esta, a propósito, teria perdido a razão de ser depois da constatação de que, nos termos de Duprat, “tudo é arte e nada é arte”.⁹¹ Um dos pontos altos dessa performance impressa é a despuddorada promoção da Audimus, com direito à divulgação de endereço e telefone, seguidos de uma relação de serviços prestados pela firma. “Produzimos, eu e o Cozzella, *jingles*, spots, trilhas sonoras para filmes publicitários, documentários, longametragem, arranjos musicais, projetos para ‘musicais’ de TV e por aí afora”, anuncia Duprat.

Na entrevista-*happening*, observa que o compositor profissional é um “*designer* sonoro” que trabalha por encomenda, e não um “artesão que compõe uma sinfonia (...) para depois conseguir (...) que algum maestro genial ou solista ‘execute’ a sua obra”.⁹² Atualmente, o termo “*designer* sonoro” é utilizado para referir-se a profissionais que manipulam sons gravados (*sound designer*), algo que de fato ele e Cozzella faziam na Audimus. No entanto, a palavra corrente na época para se referir a esse profissional era “sonoplasta” e é bem possível que Duprat tenha utilizado a expressão “*designer* sonoro” a fim de traçar um paralelo com o *designer* gráfico, alguém que domina e se utiliza das técnicas das artes plásticas para criar objetos funcionais. Como o *designer* gráfico, o *designer* sonoro criaria, nesse sentido, obras que pudessem ser integradas organicamente à vida cotidiana dos habitantes da urbe moderna.

A identidade de *designer* sonoro, de um antiartesão que atua no sistema de produção industrial de música para consumo em massa, adotada por Duprat e Cozzella em “Música, não-música, anti-música”, era uma novidade em relação ao manifesto “Música Nova” e o texto “Em torno do pronunciamento”. Nesse sentido, essa entrevista-*happening* pode ser lida como um marco da bifurcação definitiva iniciada no princípio dos anos 1960, a qual, segundo Wisnik (1983), dividiu o Música Nova entre os que se mantiveram fora do circuito mercadológico e aqueles que nele imergiram. Vale lembrar que, em 1967, os entrevistados não se reconheciam mais como grupo; Duprat afirma na própria entrevista que este

⁹¹ Idem.

⁹² Idem

deixou de existir em 1964, quando da sua mudança para Brasília, com Régis Duprat, Damiano Cozzella e Décio Pignatari. No entanto, a própria entrevista, que reunia cinco dos oito signatários do manifesto, era em si uma demonstração de que eles se mantinham ligados. Em pouco tempo, os posicionamentos irradiados por esses compositores e poetas encontrariam ressonância nas posições assumidas no campo da música popular comercializada em disco pelos futuros integrantes do tropicalismo musical, agitação que contou com a participação, em diferentes intensidades e modos de intervenção pelos musiconovistas Rogério Duprat, Júlio Medaglia, Damiano Cozzella e Sandino Hohagen, e pelos concretistas Augusto de Campos e Décio Pignatari.

1.3.

“Tropicaliança”: Música Nova, poesia concreta e tropicalismo musical

Antes mesmo de ter assinado o manifesto “Música Nova”, Rogério Duprat vinha produzindo arranjos musicais sob encomenda, atividade que se tornou frequente depois da abertura da Audimus. Entre 1965 e a época em que entrou em contato com Gilberto Gil e Caetano Veloso, Duprat e seu sócio Damiano Cozzella estavam entre os compositores mais requisitados por gravadoras, estações de rádio e de TV. Segundo Augusto de Campos, Cozzella era nessa época autor de “arranjos clássicos de sucessos do iê-iê-iê nacional”. Em 1966, Duprat prestava serviços para a TV Excelsior como codiretor de um programa no qual eram executadas obras orquestrais como “Sinfonia da alvorada”, composição de Tom Jobim.⁹³ Na mesma estação, ele atuou como integrante do júri do II Festival de Música Popular Brasileira (GAÚNA, 2002). Duprat e Cozzella compuseram ainda nesse ano uma suíte sinfônica inspirada em “Disparada”, canção de Geraldo Vandré e Theo de Barros, que acabava de dividir com “A banda”, de Chico Buarque, o prêmio de melhor composição do II Festival da Música Popular Brasileira da TV Record. Com patrocínio da companhia multinacional Rhodia, a peça foi apresentada pela Orquestra Filarmônica de São Paulo no dia 3 de dezembro em um concerto televisionado pela TV Excelsior, que contou com a

⁹³ Em 17 de junho de 1966, o jornal *O Estado de S. Paulo* noticiava que o canal 9 (TV Excelsior) iria transmitir a execução de “Sinfonia da alvorada” em um programa dirigido por Roberto Palmari e Rogério Duprat. Essa execução contaria com a colaboração de Damiano Cozzella como formador do coral que faria a parte vocal da peça. Cf. *Sinfonia...* (1966, p. 8).

participação de dois corais, do trio vocal Marayá, do grupo Quarteto Novo e do próprio Geraldo Vandré, responsável pela declamação de um texto inspirado na letra de “Disparada”, canção composta por ele e Théo de Barros.⁹⁴

Duprat e Cozzella, assim como Júlio Medaglia, circulavam em 1966 e 1967 pelos estúdios paulistanos de gravação, de rádio e de TV, ambientes cada vez mais frequentados por Gilberto Gil e Caetano Veloso. Nessa época, São Paulo era uma metrópole dotada do maior mercado consumidor e do mais desenvolvido parque produtivo de cultura de massa do país. A cidade era também a capital brasileira da arte, com instituições fortes como o Museu de Arte Moderna e o Museu de Arte de São Paulo, com as bienais e com a poesia concreta e a música experimental de compositores como Gilberto Mendes, afinados com a produção de ponta internacional. Se algumas das ideias básicas que iriam futuramente sustentar o projeto tropicalista surgiram das experiências vividas pelos baianos em Salvador e mesmo antes disso, bem como das interlocuções travadas por Caetano Veloso com o *designer* gráfico Rogério Duarte e com o escritor José Agripino no período em que residiu no Rio de Janeiro em 1966-67, foi em São Paulo que esse projeto se concretizou, a partir da colaboração direta e indireta de paulistanos como Júlio Medaglia, Rogério Duprat, os integrantes dos Mutantes e os poetas concretistas. Indagado por mim em entrevista sobre a importância desses encontros na capital paulista para a definição dos rumos do tropicalismo, Gilberto Gil acenou positivamente respondendo que “o tropicalismo foi isso, foi São Paulo”.⁹⁵ Com essa afirmação, entendo que Gil não pretendesse reduzir um fenômeno complexo como o tropicalismo musical a algo exclusivamente paulistano, mas enfatizar a importância da cidade como palco dos acontecimentos e de figuras como Augusto de Campos para a definição das diretrizes do grupo.

O primeiro contato de Campos com os tropicalistas se deu com Caetano Veloso, alguns meses depois do poeta concreto ter publicado críticas positivas às

⁹⁴ Uma crítica ao concerto foi publicada por Caldeira Filho (1966, p. 9). Poucos dias antes, *O Estado de S. Paulo* publicou uma matéria em que aponta a reação negativa de alguns músicos da Orquestra Filarmônica de São Paulo à proposta de tocar uma adaptação sinfônica para uma canção popular (“DISPARADA”..., 1966, p. 11).

⁹⁵ Entrevista com Gilberto Gil concedida a Jonas Soares Lana no Rio de Janeiro, 15 de setembro de 2010.

canções de Caetano e Gil em veículos de imprensa de grande circulação.⁹⁶ Campos identifica, nessas canções, estruturas formais comparáveis às encontradas em obras musicais, poéticas e literárias da chamada alta cultura. Ao fazer essa aproximação, ele contribuiu para uma legitimação da produção musical desses cancionistas, de modo análogo ao que vinham fazendo alguns musicólogos com o jazz desde os anos 1950.⁹⁷ Com isso, o renomado poeta e teórico acabou por disponibilizar aos baianos conceitos que eles incorporaram ao projeto que vinham esboçando, em um exemplo de como a crítica pode agenciar o artista e interferir em seus processos criativos.

De fato, a influência de Campos fez-se sentir sobre esses cancionistas, sobretudo depois que ele passou a encontrar-se periodicamente com Caetano e, menos intensamente, com Gil e Torquato Neto. Nesses encontros, o poeta apresentou-lhes autores, obras e conceitos como *isomorfismo* e a homologia entre diferentes domínios do fazer artístico como o verbal, o musical e o visual que esses cancionistas já vinham praticando pelo menos desde “Domingo no parque” e “Alegria, alegria” (AGUILAR, 2005, p. 136-141). Das obras apresentadas por Campos, a que interessou esses cancionistas particularmente foi o “Manifesto antropófago” de 1928, em que Oswald de Andrade advoga em favor da apropriação de elementos culturais estrangeiros e de sua releitura segundo parâmetros locais, a partir do uso metafórico da ideia de antropofagia. Segundo Caetano Veloso, esse “canibalismo cultural” subsidiou a argumentação dos tropicalistas contra a “atitude defensiva” assumida pelos nacionalistas diante do fato de que ele e seus companheiros estavam “comendo” os Beatles e Jimi Hendrix (VELOSO, 2008, p. 242).⁹⁸

O agenciamento dos baianos por Augusto de Campos, no entanto, não era unidirecional. De fato, mesmo antes de conhecê-los pessoalmente, o poeta já vinha se dedicando à reflexão sobre as canções de Gil e Caetano. Segundo Gonzalo Aguilar (2005, p. 119-20), Campos encarava a obra desses jovens vindos

⁹⁶ Esses artigos estão reunidos no livro *Balanço da bossa*, publicado por Augusto de Campos em 1968. Cf. Campos (2005).

⁹⁷ Algumas dessas análises foram reunidas por Robert Walser na antologia sobre o jazz intitulada *Keeping time* (WALSER, 1999).

⁹⁸ Sobre a leitura tropicalista da obra de Oswald de Andrade, bem como sobre as relações desses cantores e compositores com os poetas concretos, confira também Naves (2004) e Favaretto (2007).

de Salvador como uma possibilidade de criação de poesia e música experimental no interior dos meios de comunicação de massa, nos quais a produção concretista, com sua poética de alto repertório, tinha pouca penetração. Para Campos, os tropicalistas levavam adiante o desenvolvimento da canção brasileira desencadeado pela bossa nova e interrompido pelos cantores e compositores engajados, considerados retrógrados, xenófobos e avessos à experimentação formal. Nesse sentido, os tropicalistas podiam ser considerados pelo poeta como artistas “de invenção”, sendo, portanto, credenciados para habitar o *paideuma* concretista.

Em alguns dos artigos publicados em 1967 e 1968, Augusto de Campos saúda a participação de compositores do grupo Música Nova como arranjadores, apontada como fato decisivo para a retomada do desenvolvimento da canção brasileira, especialmente em sua avaliação do primeiro disco solo de Caetano Veloso, publicada no jornal *O Estado de S. Paulo* em março de 1968. Depois de questionar a ausência de uma ficha técnica na capa do LP e de qualquer crédito a colaboradores nessa produção, como os grupos Musikantiga, Beat Boys, Os Mutantes e RC-7 e os arranjadores Medaglia, Cozzella e Hohagen, Campos analisa os arranjos das faixas do disco, chamando a atenção para a utilização de procedimentos composicionais e experimentações desenvolvidas no âmbito da música de concerto por compositores como Stravinsky, Debussy e John Cage. O crítico enfatiza o modo singular como os arranjos do disco interagem com o conteúdo semântico das palavras cantadas, argumentando que “no tipo de música que fazem compositores como Caetano e Gil (...) o acompanhamento é já menos ‘fundo’, menos ‘acompanhamento’, e muito mais integrado estruturalmente à melodia”.⁹⁹ O mesmo tipo de consideração sobre os arranjos retorna na entrevista que lhe foi concedida no mês seguinte por Gilberto Gil e Torquato Neto. Antes de pedir que Gil falasse de sua colaboração com Duprat na produção de “Domingo no parque”,¹⁰⁰ Campos refere-se a esses arranjadores como “homens de vanguarda, familiarizados com as técnicas mais avançadas da arte contemporânea, da música serial à eletrônica, da música concreta à aleatória”. A esse respeito, Gil responde que Duprat tinha em relação à música erudita uma posição “de

⁹⁹ Campos (1968, p. 46). Este artigo foi republicado em Campos (2005, p. 159-178).

¹⁰⁰ GIL, Gilberto; OS MUTANTES. Domingo no parque. GIL, Gilberto [Compositor]. In: GIL, p1968. Lado B, faixa 5.

insatisfação ante os valores já impostos”, semelhante à posição que ele tinha em relação à música popular.¹⁰¹

Augusto de Campos chama a atenção, portanto, para o desempenho diferenciado dos arranjadores das canções tropicalistas, responsáveis pela reinvenção do próprio conceito de arranjo, até então concebido como o fundo musical para uma canção. A integração do arranjo à melodia tropicalista à qual se refere o poeta foi alcançada a partir do estabelecimento de um diálogo efetivo entre os arranjadores e os cantores e compositores das canções. Mediada por Campos e possivelmente pelo concretista Décio Pignatari, amigo e sócio de Duprat e Cozzella, essa interlocução foi facilitada por afinidades como o desejo de ruptura e de criação de uma arte que traduzisse a realidade contemporânea, o apreço pela experimentação formal, a abertura ao diálogo com artistas e intelectuais de outras áreas, a atuação no sistema produtivo da *mass media* e a crítica ao nacionalismo exacerbado de setores conservadores e progressistas da sociedade brasileira.

Em artigo de 1968, dedicado à avaliação das contribuições de artistas como João Gilberto, Caetano Veloso e Gilberto Gil para a “evolução” da canção brasileira, o compositor musiconovista Gilberto Mendes observa que a música popular brasileira se encontrava dividida pela “velha luta contra o internacionalismo artístico ‘decadente, burguês’” que causara tanta desavença entre os compositores eruditos brasileiros nos anos 1950 (MENDES, 2005, p. 134). Mendes refere-se à resistência imposta a Caetano e Gil pelos artistas ligados aos Centros Populares de Cultura (CPCs) da União Nacional dos Estudantes (UNE) com base em argumentos semelhantes aos que foram previamente empregados por músicos eruditos nacionalistas e zdanovistas em defesa de uma composição absolutamente inspirada em fontes musicais folclórico-populares brasileiras ditas autênticas. Ainda que as denúncias contra as atrocidades cometidas pelo regime stalinista tenham motivado o distanciamento de muitos integrantes dos CPCs com relação ao zdanovismo (RIDENTI, 2000), as teses defendidas por Zdanov no II Congresso de Praga em 1948 continuavam a ressoar no projeto cultural desse órgão da UNE. Elaborado a partir da premissa de que o

¹⁰¹ GIL, Gilberto. [S/l], 6 abr. 1968. Entrevista concedida a Augusto de Campos (CAMPOS, 2005, p. 195-196).

artista é um sujeito da história que deve atuar no “*front* cultural”, o projeto prescrevia-lhe a tarefa pedagógica de conscientização e mobilização revolucionária das massas por meio da produção de obras de arte inspiradas na cultura popular e desprovidas de complexidade formal (CONTIER, 1998).

Essas linhas foram definidas já na fundação dos CPCs no início dos anos 1960, época em que o *rock and roll* começava a se popularizar no Brasil. Como observei anteriormente, muitos cantores, compositores e ouvintes da MPB entendiam que o rock era não apenas um tipo de música inautêntica, por sua origem estrangeira, como também um instrumento de dominação imperialista norte-americano, um mecanismo imaterial de inculcação ideológica que encontrava concretude na guitarra elétrica. Esta, que era um instrumento-símbolo do rock, acabou por ser tomada pelos emepistas como uma alegoria da influência supostamente nefasta da cultura norte-americana no Brasil, como notou Santuza Naves (2010).

Em *Verdade Tropical*, Caetano (2008) observa que um importante estímulo para a decisão de incorporar a guitarra elétrica aos arranjos de suas canções foi a manifestação realizada nas ruas de São Paulo em julho de 1967 contra a invasão da música estrangeira e, mais especificamente, do iê-iê-iê. Conhecido como passeata contra a guitarra elétrica, o protesto foi armado por executivos da TV Record para promover o novo programa *Frente Única*, que seria apresentado por artistas como Elis Regina, Jair Rodrigues, Edu Lobo e Gilberto Gil, os líderes desse protesto. Gil teria comparecido ao protesto por gratidão à Elis Regina, a quem devia pelo importante papel de apoiadora de sua carreira. Esta parecia ser de fato a mais forte motivação do cancionista, uma vez que poucos meses depois ele e Caetano Veloso cantariam acompanhados de guitarristas no III Festival da MPB (CALADO, 2008, p. 107-109). O gesto provocou reações enfurecidas dos setores mais radicais do público e dos artistas da MPB, revoltados por verem e ouvirem a música popular brasileira ser maculada por um instrumento estrangeiro e eletrificado.

À medida que o projeto de ruptura tropicalista foi se delineando, ficou claro que a adoção da guitarra, instrumento-símbolo de um dos maiores fenômenos de massa no mundo, representava um passo adiante dado pelos integrantes do grupo

no sentido de assumir criticamente o fato de que, como qualquer cantor ou compositor da MPB, eles pertenciam ao *show business*. Assim, eles acabavam por expor a fragilidade da práxis revolucionária de alguns de seus colegas, cujas canções-panfleto, compostas para sublevar as massas contra o capitalismo, aumentavam paradoxalmente os lucros das empresas de comunicação brasileira e da indústria multinacional do disco. Nesse sentido, Gil e Caetano reeditavam no campo da música popular a crítica que foi dirigida por Rogério Duprat em 1963 aos compositores nacionalistas de esquerda, igualmente avessos a tudo aquilo que fosse produzido ou veiculado pelos meios de comunicação de massa.¹⁰² Como para os tropicalistas, o caminho proposto no manifesto “Música Nova” para o desenvolvimento da música contemporânea envolvia necessariamente a abertura da produção musical erudita à entrada de componentes gerados nos domínios da *mass media*. Em outras palavras, esses músicos com formação erudita convergiam com os cantores e compositores tropicalistas, dos quais eles em breve se tornariam parceiros, ao pregar uma articulação entre a produção musical e o estilo de vida urbano marcado pela presença dos meios de comunicação modernos.

A combinação heterodoxa de elementos musicais como os sons da guitarra e do berimbau na canção “Domingo no parque”¹⁰³ provocou um curto-circuito no sistema de classificação dualista utilizado para separar e hierarquizar manifestações musicais com categorias como nacional/estrangeiro e erudito/popular. Muitas gravações tropicalistas levantam questionamentos sobre a validade de dicotomias como alta cultura/baixa cultura e bom gosto/mau gosto, a exemplo da gravação de “Coração materno” do disco *Tropicália ou Panis et circencis*.¹⁰⁴ Nessa versão de Caetano Veloso para a obra de Vicente Celestino, considerada pelo público da MPB como uma obra de extremo mau gosto, a palavra cantada ganhou um arranjo de cordas composto por Duprat em um estilo que remonta a tradição da música romântica europeia do século XIX, a qual era cultuada como uma alta expressão do bom gosto pelos *habitués* das salas de concerto brasileiras. A sobreposição de outros elementos vistos como incongruentes, como a guitarra e o berimbau, também ocorreu nas apresentações

¹⁰² DUPRAT, Rogério. Em torno do pronunciamento. Op. cit. Vide anexo.

¹⁰³ GIL, Gilberto; OS MUTANTES. Domingo no parque. Op. cit.

¹⁰⁴ VELOSO, Caetano. Coração materno. CELESTINO, Vicente [Compositor]. In: VELOSO et al., p1968. Lado A, faixa 2.

ao vivo dos tropicalistas. Um dos episódios mais emblemáticos foi a apresentação de Caetano Veloso na *Discoteca do Chacrinha* em abril de 1968 (CALADO, 2008, p. 186). Recheado de atrações identificadas pelo público da MPB como espécimes do reino da baixa cultura, esse anárquico programa de TV recebia um cancionista intelectualizado da MPB, o qual, no primeiro instante, contrastava com o aspecto excessivo e caótico desse espetáculo.

Anos mais tarde, Caetano reconheceria esse programa como uma “experiência dadá de massas” (CALADO, 2008, p. 161), referindo-se às performances iconoclásticas dos artistas dadaístas. Essa observação nos remete à avaliação semelhante feita em 1967 por Cozzella, Duprat, Gilberto Mendes e Willy Corrêa de Oliveira na entrevista concedida à Medaglia, na qual indicam Chacrinha como a maior expressão da vanguarda brasileira.¹⁰⁵ Ao classificar um ícone da baixa cultura como vanguardista, atribuição geralmente conferida a artistas ligados à alta cultura, os signatários do manifesto “Música Nova” provocavam um curto-circuito semelhante no sistema classificatório da época, análogo ao que foi realizado na performance de Caetano na *Discoteca* e em gravações tropicalistas de canções como “Coração materno”.

Se, por um lado, tropicalistas e musiconovistas expressavam simpatia por fenômenos de massa como o programa do Chacrinha, por outro buscavam novas interlocuções com intelectuais, artistas plásticos, cineastas, escritores e poetas como os concretistas. No manifesto “Música Nova” de 1963, seus signatários defendem que os compositores eruditos aproveitem as contribuições estéticas do cineasta Sergei Eisenstein, de escritores como Ezra Pound e James Joyce e de pintores como Paul Klee e Kandinsky. Cerca de três anos depois da publicação desse pronunciamento, Caetano Veloso argumentaria em direção semelhante, no debate organizado pela *Revista Civilização Brasileira*, afirmando que a modernização da música brasileira ou “a retomada da linha evolutiva” dependia do aproveitamento de toda informação disponível e do “trabalho em conjunto, inter-relacionando as artes e os ramos intelectuais”.¹⁰⁶

¹⁰⁵ COZZELLA et al., 1967, op. cit.

¹⁰⁶ VELOSO, Caetano et al. (1966).

Impelidos pela vontade de criar interfaces interdisciplinares, tropicalistas e musicinovistas compuseram peças musicais marcadas pelo diálogo com obras de outras áreas. Em “Organismo” e “Nascemorre”, Rogério Duprat e Gilberto Mendes respectivamente exploram homologias entre a música e a mensagem verbivocovisual de poemas concretos; em “Lindoneia”, Caetano Veloso constrói uma canção baseada na pintura homônima do artista plástico brasileiro Rubens Gershman.¹⁰⁷ Como nas criações de Duprat e de Mendes, o diálogo das canções tropicalistas com obras de arte não-musicais ultrapassa o plano do conteúdo. Inspirados por filmes, pinturas e instalações, os tropicalistas realizam pesquisas formais em algumas de suas gravações que ora exploram possibilidades de articulação entre palavras e sons — celebradas por Augusto de Campos como tentativas bem-sucedidas de produção de relações isomórficas —, ora rompem com a ilusão realista do registro de alta-fidelidade, um padrão fonográfico de qualidade definido pela capacidade de uma gravação reproduzir uma dada realidade sonora.

Como veremos no próximo capítulo, a ruptura com o padrão *hi-fi*, bem como com outros padrões vigentes na produção fonográfica de canções, deve muito aos arranjadores do Música Nova. Em certa medida, essas rupturas estão relacionadas com a adoção da alegoria nas canções tropicalistas, procedimento que, segundo Celso Favaretto (2007), ganhou profundidade nas gravações com os arranjos de Medaglia, de Cozzella, de Hohagen e, sobretudo de Duprat. Favaretto observa que o caráter alegórico das letras tropicalistas se manifesta em arranjos constituídos por elementos sonoros díspares e fragmentados, como citações de hinos e de estilos musicais variados. Deslocados de seus contextos históricos, esses elementos colaboram para formar, juntamente com o texto verbal da palavra cantada, uma imagem fraturada e incompleta do Brasil.

Em livro sobre a presença da alegoria no cinema brasileiro do final dos anos 1960, Ismail Xavier (2012) dedica um posfácio ao exame do desenvolvimento histórico do conceito de alegoria, contribuindo para iluminar a discussão introduzida por Favaretto sobre a canção tropicalista. Convergindo com este autor, Xavier observa que a incompletude é um caráter fundamental da alegoria. Esse

¹⁰⁷ LEÃO, Nara. Lindoneia. GIL, Gilberto; VELOSO, Caetano [Compositores]. In: VELOSO et al., p1968. Lado A, faixa 4.

inacabamento, argumenta, sugere ao intérprete da alegoria aquilo que lhe falta, convidando o receptor a decifrá-la. Não foi por acaso que a alegoria se tornou tão frequente em contextos de repressão e censura como o que foi vivido no Brasil do final dos anos 1960, motivando artistas como Rogério Duprat a introduzir em seus arranjos aquilo que mais tarde ele classificaria como mensagens “cifradas” e “semisubversivas”.¹⁰⁸ Na obra tropicalista, essa criptografia, é, no entanto, apenas uma dimensão do procedimento alegorizante. Como nota Christopher Dunn (2001), a adoção da alegoria pelos tropicalistas implicou a ruptura com a tendência emepibista de operar com o símbolo, forma de representação adotada pelos artistas e escritores românticos na passagem do século XVIII para o XIX como alternativa à alegoria (XAVIER, 2012).

A partir de uma interpretação do pensamento de Walter Benjamin sobre a alegoria na tragédia barroca alemã, Ismail Xavier observa que os românticos adotaram o símbolo como uma alternativa à alegoria, figura retórica que, segundo esses escritores e artistas, teria se desgastado pelo uso, sendo reduzida a um mero instrumento para a revelação de verdades *a priori* ocultadas em narrativas e mitos. Contra isso, os românticos adotaram, segundo Benjamin, o símbolo, uma manifestação sensível e imediata de uma ideia que não pode ser substituída ou traduzida em outros termos que não os dessa manifestação concreta (XAVIER, 2012). Nesse sentido, o símbolo como definido pelos românticos pressupõe que a coisa representada está de tal modo encarnada naquilo que a representa, que o significante se confunde orgânica e integralmente com o significado, formando, assim, uma unidade indecomponível. O símbolo, nesse sentido, é ele próprio a verdade sobre aquilo que simboliza, e não uma manifestação possível de um conceito que poderia ter se materializado na forma de outro significante, a exemplo do que ocorre com a alegoria. Por esse motivo, o símbolo introduz uma ideia de plenitude, a qual, segundo Xavier, estaria, para Benjamin, relacionada com uma visão totalizadora do mundo e com uma concepção teleológica e redentora de história (XAVIER, 2012).

De volta à canção brasileira do final dos anos 1960, é notável que o caráter redentor e totalizador do símbolo está presente na canção emepibista — também

¹⁰⁸ DUPRAT, Rogério. [S/l], 1987. Entrevista concedida a Getúlio Mac Cord (2011, p. 334).

chamada “engajada” ou “de protesto”. Em obras compostas por cancionistas como Geraldo Vandré e Edu Lobo, as palavras cantadas propõem uma identificação entre o cancionista engajado e as classes oprimidas que ele pretende representar e salvar. Há, nesse sentido, uma organicidade na relação entre o sujeito da canção e o seu objeto (camponês, operário, favelado etc.), a qual se manifesta no plano musical pela síntese resultante da fusão de elementos estilísticos da bossa nova e de gêneros mais tradicionais de canção como o baião.

Seguindo uma tendência forte na arte do século XX, os tropicalistas romperam com o símbolo e, por consequência, com a representação totalizadora e redentora cultivada pelos emebistas. No lugar de operar com significantes que encarnam imparcialmente um significado uno e coeso, os tropicalistas optam pela alegoria, recurso que, segundo Xavier (2012, p. 456),

(...) traz a marca do inacabado, do trabalho minado por acidentes de percurso, por imposições, truncamentos de toda ordem, tudo o que assinala o quanto a obra humana se dá no tempo, tudo o que testemunha o quanto o movimento e expressão, a ponte entre interior e exterior, o caminho entre a experiência particular e o objeto que a cristaliza, têm elementos mediadores, sofrem a incidência da linguagem e das convenções.

Ao apostar na alegoria, os tropicalistas fazem de suas obras versões incompletas, inconclusas e abertas das realidades que elas abordam, como nota Favaretto em análises de gravações como “Tropicália”¹⁰⁹ e “Geleia geral”.¹¹⁰ Nestes e em outros registros tropicalistas, observa Favaretto (2007, p. 84), o sentido alegórico alcançado deve muito aos arranjos, os quais sobrepõem “referências históricas arcaicas e modernas” aos fragmentos melódico-verbais, complexificando, assim, a imagem incompleta e contraditória que se projeta nas canções. Nas gravações tropicalistas, argumenta o autor, os elementos sonoro-musicais diversificados e fragmentados são como vozes que acentuam o caráter polifônico das canções. Essas vozes, completa Favaretto (2007, p. 85),

(...) referem-se ao Brasil não como a uma totalidade que, sendo designada, é imediatamente significada como um universal, mas vão montando, pelo cruzamento das designações parciais, a significação como vulto das justaposições sincrônicas.

¹⁰⁹ VELOSO, Caetano. Alegria, alegria. VELOSO, Caetano [Compositor]. In: VELOSO, p1968. Lado A, faixa 1.

¹¹⁰ GIL, Gilberto. Geleia geral. GIL, Gilberto; NETO, Torquato [Compositores]. In: VELOSO et al., p1968. Lado A, faixa 6.

Entre as “designações parciais” presentes nos arranjos tropicalistas, destacam-se os ruídos urbanos, os diálogos coloquiais e outros sons raramente encontrados em gravações de canções brasileiras até o final dos anos 1960. Promovido com a colaboração central dos arranjadores do Música Nova, o encontro entre sons considerados musicais e ruídos da vida cotidiana já vinha sendo executado em obras eruditas de integrantes do grupo, a exemplo de “Cidade, cité, city”, composta por Gilberto Mendes em 1964. Baseada no poema homônimo de Augusto de Campos, a peça possui uma instrumentação digna de uma obra de John Cage, incluindo desde piano e contrabaixo até um toca-discos e aspiradores de pó (VALENTE, 1999). Outras obras musiconovistas remetem aos experimentos da *musique concrète* e da música eletroacústica de Karlheinz Stockhausen, compositor que possivelmente influenciou Duprat e Cozzella na programação da peça “Klavibm II” para computador em 1963 (GAÚNA, 2002).

Para os tropicalistas, especialmente Gilberto Gil e os integrantes dos Mutantes, a grande referência na exploração de ruídos e sons eletrônicos eram *Sgt. Pepper’s Lonely Heart Club Band* (1967) e *Revolver* (1966), álbuns dos Beatles cujas faixas trazem sonoridades produzidas por meio de técnicas desenvolvidas pelos compositores da música concreta e eletroacústica (MOORE, 1997, p. 73-74). Se esses discos foram recebidos pelos membros do tropicalismo musical como uma demonstração da possibilidade de emprego dessas técnicas para a inserção de ruídos em gravações de canção popular, isso não significa, no entanto, que eles não possuíssem alguma familiaridade com o uso dessas mesmas técnicas em obras de música erudita.

No tempo em que Torquato Neto cursava o científico em Salvador (VAZ, 2005), e que Capinam, Caetano, Gil e Tom Zé estudavam respectivamente direito, filosofia, administração de empresas e música na Universidade da Bahia, vivia-se nessa capital um período de intensa atividade cultural, impulsionada pela abertura dos cursos de dança, teatro e música nessa instituição pelo reitor Edgar Santos. Segundo Caetano Veloso, Santos atraiu para esses cursos professores brasileiros e estrangeiros sintonizados com a produção artística contemporânea. Com o início das atividades acadêmicas, alguns desses profissionais contribuíram para a criação do Museu de Arte Moderna da Bahia, de um teatro e de uma sala de cinema onde eram projetados filmes raramente exibidos no circuito comercial (VELOSO,

2008). Portanto, Caetano, Gil, Tom Zé, Torquato Neto e Capinam, todos eles emigrados de pequenas cidades do interior da Bahia (à exceção de Neto, piauiense de Teresina), instalaram-se em Salvador em uma época de florescimento cultural. Além de exposições de arte moderna, peças de teatro de diretores como Bertolt Brecht e filmes acompanhados de debates, Caetano pôde assistir com Gil em algum momento de 1961 ou 1962 a um concerto realizado pelo pianista norte-americano David Tudor no auditório do prédio da reitoria,¹¹¹ em que executou obras de John Cage para piano preparado e aparelhos de rádio (VELOSO, 2008, p. 56). O evento foi promovido pelos Seminários Livres de Música, o departamento fundado por Koellreutter na Universidade da Bahia em 1954 e dirigido por ele até 1962. Como na Escola Livre de Música, criada em São Paulo dois anos antes por esse mesmo compositor, a música contemporânea fazia parte dos programas dos concertos organizados pelos Seminários, os quais eram frequentados com certa regularidade por Caetano Veloso e Gilberto Gil.¹¹² Esse repertório também fazia parte do conteúdo curricular do curso, do qual foram alunos Tom Zé (ZÉ, 2009) e, poucos anos antes, o paulistano Júlio Medaglia.¹¹³

Enquanto os baianos e o piauiense Torquato Neto estudavam em Salvador e absorviam uma enxurrada de informações sobre a arte contemporânea mundial, Rogério e Régis Duprat, Cozzella, Gilberto Mendes, Willy Corrêa de Oliveira e Medaglia visitavam os polos europeus produtores de música serial, concreta e eletroacústica. No período em que os futuros tropicalistas assistiam a concertos de obras de compositores como John Cage, estes músicos se juntavam em São Paulo aos colegas Sandino Hohagen e Alexandre Pascoal e, ainda, aos poetas concretos para definir as linhas do manifesto “Música Nova”. Baianos e paulistas conheciam, portanto, com diferentes níveis de profundidade, as colaborações de Koellreutter para a renovação da música erudita brasileira; dentre eles, Tom Zé, Medaglia, Cozzella e Mendes foram seus alunos. Em Salvador, os jovens estudantes possivelmente assistiram a aulas e palestras proferidas por colegas dos membros do Música Nova. Nesse sentido, é pertinente argumentar que as variadas

¹¹¹ Veloso (1999, p. 6).

¹¹² Entrevista com Gilberto Gil concedida a Jonas Soares Lana no Rio de Janeiro, 15 de setembro de 2010.

¹¹³ Entrevista com Júlio Medaglia concedida a Jonas Soares Lana em São Paulo, 21 de julho de 2011.

experimentações artísticas com as quais os baianos e o piauiense tiveram contato na capital da Bahia se tornaram importantes referências para a posterior definição de suas atitudes com relação à música popular, para a decisão do grupo de assumir-se como um movimento estético, e para o direcionamento experimental da produção poético-musical desses cancionistas. Finalmente, esse contato os munuiu de conhecimentos que facilitaram a abertura de diálogos com Rogério Duprat e com os demais arranjadores do Música Nova.

Nas últimas páginas, apresentei algumas semelhanças de trajetória e pontos de convergência entre posicionamentos assumidos pelos músicos paulistanos e pelos cantores e compositores vindos de Salvador. Os dois grupos foram constituídos durante os anos 1960, período em que se vivia no Brasil uma forte polarização política, com importantes repercussões no campo cultural. Durante toda essa década, marcada pela instabilidade político-institucional e por medidas de exceção como o golpe militar de 1964 e os sucessivos atos institucionais que cercearam a liberdade dos brasileiros, preponderava entre artistas e escritores do país o compromisso com projetos de esquerda e o consenso de que a arte deveria servir exclusivamente à transformação social e política. Nesse contexto, os futuros tropicalistas e os musiconovistas identificavam-se uns com os outros por compartilharem a rejeição ao discurso hegemônico de direita encampado pelo Estado ditatorial e ao projeto dos artistas engajados, visto como limitado por organizar-se sobre categorias classificatórias estanques, por negar a experimentação formal e por prender-se à tematização do folclore, excluindo qualquer possibilidade de referência a manifestações culturais de massa. Nesse entrelugar, encontravam-se também os poetas concretos, com os quais, segundo Augusto de Campos, em artigo de 1969, a turma da Bahia formou uma “tropicaliança”.¹¹⁴ Nessa liga, havia espaço para os compositores do Música Nova, círculo que já havia estabelecido uma interseção com o grupo dos concretistas e que, em 1967, formava com os tropicalistas uma tríplice “tropicaliança”.

¹¹⁴ Intitulado “Música popular de vanguarda no Brasil”, o artigo saiu inicialmente no terceiro número da *Revista de Letras* da Universidade de Porto Rico (set. 1969). O artigo foi republicado em Campos (2005, p. 283-292).

Ao contemplar os diálogos estabelecidos por Torquato Neto e pelos baianos com esses poetas e músicos paulistanos, procurei demonstrar a importância dos concretistas, dos compositores do Música Nova e, particularmente, de Rogério Duprat para a constituição do tropicalismo musical. A meu ver, as diversas afinidades de Duprat e de seus colegas com os jovens cantores e compositores vindos de Salvador facilitaram o estabelecimento de interlocuções que reverberaram no modo como os arranjos se articulam às palavras cantadas nas gravações tropicalistas, como veremos adiante com mais detalhes. No entanto, se enfatizo a importância dessa aliança para a constituição do tropicalismo musical, é apenas para de alguma maneira ampliar o entendimento sobre a posição ocupada por Rogério Duprat e por seus colegas arranjadores no grupo tropicalista. De outro modo, eu estaria ignorando a participação de outros agentes que sopraram as velas do barco tropicalista para diferentes distâncias, alterando-lhe de algum modo a rota, como os já mencionados Rogério Duarte e José Agripino, Guilherme Araújo (empresário do grupo), Manoel Barenbein (produtor da gravadora Philips), entre muitos outros colaboradores célebres e anônimos que, mesmo fazendo ventar em sentido diametralmente oposto (como os que se opunham à adesão de jovens brasileiros ao rock norte-americano), acabaram por participar da definição do itinerário histórico do tropicalismo musical.

Entre esses colaboradores, destacam-se Os Mutantes, cuja perícia musical foi fundamental para a concretização do plano tropicalista de combinar elementos do rock com a música brasileira. Entre todos os componentes do grupo tropicalista, foi com a banda que Duprat estabeleceu a mais intensa parceria. Com Rita Lee, Arnaldo Baptista e Sérgio Dias, trabalhou na produção dos três discos lançados pelos Mutantes entre 1968 e 1970, e ainda no LP *Tropicália* e no álbum de Gilberto Gil de 1968, excursionando com eles pela Europa no início de 1969 (CALADO, 2008). O resultado dessa associação são gravações como “Dois mil e um”¹¹⁵ e “Dom Quixote”,¹¹⁶ que desconstroem o realismo da alta-fidelidade e cruzam referências musicais nacionais e estrangeiras, populares e eruditas, sons acústicos e eletrônicos, concretizando, assim, algumas das aspirações tropicalistas.

¹¹⁵ OS MUTANTES. Dois mil e um. ZÉ, Tom; LEE, Rita [Compositores]. In: OS MUTANTES. p1969. Lado A, faixa 4.

¹¹⁶ OS MUTANTES. Dom Quixote. OS MUTANTES [Compositores]. In: OS MUTANTES. p1969. Lado A, faixa 1.

Enquanto Caetano, Gil, Tom Zé, Torquato Neto e Capinam, egressos da Universidade da Bahia, traziam para a conversa com os arranjadores do Música Nova informações sobre as vanguardas do início do século XX e sobre as rupturas experimentadas na música, no cinema e nas artes plásticas desde o pós-Segunda Guerra, os estudantes colegiais dos Mutantes possivelmente falavam com Duprat a respeito da música dos Beatles e das trilhas sonoras de filmes de ficção científica, seriados de comédia e desenhos animados norte-americanos a que assistiam no cinema e na TV. Nem por isso os resultados musicais das interlocuções de Duprat com Lee, Baptista e Dias foram menos inovadores do que aqueles promovidos pelo grupo vindo de Salvador. Nesse sentido, a experiência singular dos Mutantes indica que o fenômeno musical tropicalista ia muito além do pacto entre “baianos”, musiconovistas e concretistas. Se essa coligação triangular imprimiu suas marcas no tropicalismo musical, ela não foi um determinante exclusivo de sua história.

Ao longo deste capítulo, referi-me a Duprat, Cozzella, Medaglia e Hohagen como membros do Música Nova e não como parte do tropicalismo musical, salvo raras exceções. Adotei essa estratégia por julgar que ela me facilitaria a comparação entre as experiências e projetos de ambos os grupos, bem como a investigação da inserção de Rogério Duprat e dos demais arranjadores musiconovistas no círculo musical tropicalista. Isso não significa, no entanto, que eu não os reconheça como parte desse círculo, ainda que a condição de músicos eruditos dotados de um passado comum criasse a percepção da existência de um grupo dentro de outro.

Na medida em que Duprat é uma *singularidade* cujas configurações se reajustam conforme as interações que estabelece com outras *singularidades* (LAZZARATO, 2006), é possível que ele se reconhecesse e fosse reconhecido como tropicalista, como musiconovista ou mesmo como ambos, conforme as circunstâncias e os diferentes agenciamentos recíprocos por ele estabelecidos ao longo do tempo na rede aberta, fluida e dinâmica do círculo colaborativo musical tropicalista. A *singularidade* Rogério Duprat ainda podia ser, ou melhor, “estar” violoncelista, compositor de música eletroacústica ou de trilhas sonoras, filósofo e assim por diante, dependendo dos interlocutores com os quais estivesse interagindo e das demandas que lhe fossem apresentadas para a realização de cada

um dos projetos musicais e fonográficos. A essas diferentes identificações, articulavam-se diversas responsabilidades profissionais assumidas pelo músico durante os processos de produção, deixando marcas inegáveis em seus arranjos.

No próximo capítulo, darei início a uma investigação sobre as especificidades dos arranjos de Duprat e de sua atuação no círculo tropicalista. Antes, de discutir as particularidades, porém, é necessário desenvolver uma reflexão sobre o trabalho do arranjador e o conceito de arranjo de canção.

2.

Arranjador, arranjos de canção e a sonoplastia tropicalista

2.1.

Arranjador, arranjos de canção, compartilhamento e autoria

Como vimos no capítulo anterior, muitas das informações sobre a produção dos discos tropicalistas chegaram até nós graças ao trabalho de Augusto de Campos como crítico musical. Com a força do seu respaldo de poeta concreto, Campos projetou os nomes de Rogério Duprat, Medaglia, Cozzella e Hohagen em artigos nos quais apresentava detalhes sobre arranjos de canção que raramente chegavam a um público tão extenso e heterogêneo como o que era formado pelos leitores de jornais como *O Estado de S. Paulo* e *Correio da Manhã*. Com isso, o concretista não apenas destacava a participação desses arranjadores como oferecia a seus leitores uma reflexão sobre as relações entre arranjo e palavra cantada e sobre o peso do arranjador na definição dessa relação, assuntos que não eram necessariamente de conhecimento geral.

Atraído pela relação peculiar estabelecida entre palavra cantada e arranjo nas gravações tropicalistas, Campos acabou definindo uma agenda que foi seguida por outros estudiosos do assunto, os quais legaram uma significativa fortuna crítica, distribuída em matérias jornalísticas, entrevistas e textos acadêmicos, a começar pelos diversos artigos que ele próprio reuniu no livro *Balanço da bossa* em 1968 e na reedição ampliada dessa obra, lançada em 1974 com o título *Balanço da bossa e outras bossas*. Hoje, quando o tropicalismo musical já completou mais de cinquenta anos, continuam a proliferar livros, teses e dissertações sobre o assunto, trazendo à tona mais e mais informações sobre os arranjadores, os arranjos e sobre o sentido colaborativo de sua preparação, crucial para compreender a atuação de Rogério Duprat como arranjador de canções tropicalistas.

Nos artigos, livros e teses que versam sobre o tropicalismo musical, os arranjos de Duprat são apontados como elementos fundamentais para a compreensão desse fenômeno cultural.¹¹⁷ A grande maioria desses trabalhos não

¹¹⁷ Entre esses trabalhos, estão Campos (2005), Favaretto (2007), Wisnik (2004), Tatit (2004), Dunn (2001), Vilaça (2004) e Naves (2004; 2010).

apresenta, contudo, reflexões substanciais sobre as atribuições deste e dos demais arranjadores das canções tropicalistas e sobre o próprio conceito de arranjo, contribuindo para o perpetuamento da naturalização e reificação dessas categorias. Essa ausência é por vezes deliberada e se justifica pelo fato de esses textos apresentarem perspectivas mais panorâmicas da experiência cultural tropicalista ou se concentrarem em aspectos que não estão diretamente relacionados com os arranjos e os arranjadores. Mas, em um trabalho como este, voltado à reconstituição das experiências de Rogério Duprat como arranjador tropicalista e à análise do sentido de seus arranjos nas gravações, seria no mínimo imprudente furtar-me à discussão das competências específicas do arranjador e do significado de arranjo.

Nos últimos anos, reflexões sobre o conceito de arranjo vêm ganhando espaço na agenda de pesquisa da musicologia brasileira. Em termos gerais, seus autores buscam defini-lo a partir da apropriação seletiva de algumas acepções fornecidas pelo *Dicionário Grove de música* [erudita] (BOYD, 1991) e pelo *Dicionário Grove de jazz* (SCHULLER, 2002).¹¹⁸ Embora os arranjos de Duprat tenham algumas similaridades com seus equivalentes nos universos da música de concerto e do jazz instrumental, os primeiros guardam diferenças consideráveis com relação aos últimos, sobretudo por terem sido preparados para canções populares gravadas, cujos formatos de produção e de consumo diferem significativamente daqueles existentes nas tradições da música erudita e do jazz instrumental. Por esse motivo, prefiro seguir no caminho inverso, começando pelo exame dos fenômenos empíricos e singulares que são os arranjos tropicalistas de Duprat e suas experiências como arranjador, para só então buscar pontos de convergência com as definições apresentadas nesses dicionários. Desse modo, escape de uma delimitação totalizante e permanente dos significados do conceito de arranjo que, a meu ver, é irrealizável. Melhor do que tentar encontrar uma definição conclusiva desse conceito é desenvolver uma problematização com base em informações históricas contidas nas gravações tropicalistas e nos relatos sobre o envolvimento de Duprat nessas produções.

¹¹⁸ Discussões conceituais sobre o significado de arranjos em produções fonográficas brasileiras foram desenvolvidas em dissertações e artigos relacionados a pesquisas de mestrado: Teixeira (2001), Aragão (2000; 2001), Bessa (2005), Costa (2006) e Medeiros (2009).

2.1.1.

O arranjador entre o artista e o artesão

Nos LPs tropicalistas, a referência à participação de arranjadores limita-se, quando muito, à menção de seus nomes nas capas. Qualquer outra informação, como, por exemplo, as faixas em que eles participaram, estará cifrada na própria massa sonora fonografada ou em fontes como matérias jornalísticas, trabalhos acadêmicos e entrevistas como aquelas por mim realizadas entre 2010 e 2012 com Gilberto Gil, Cláudio César Dias Baptista, Régis Duprat, Júlio Medaglia, Manoel Barenbein e, em uma mesma ocasião, com Gunther Kibelkstis e Stélio Carlini. Dentre esses entrevistados, Manoel Barenbein, Gunther Kibelkstis e Stélio Carlini foram os que me concederam as mais detalhadas descrições sobre as atividades de Rogério Duprat como arranjador, possivelmente por terem acompanhado seu trabalho mais de perto, na respectiva condição de produtor da gravadora Philips e de técnicos de gravação no estúdio Scatena, onde parte considerável das canções tropicalistas foi gravada.

No início das entrevistas com Barenbein e com Kibelkstis e Carlini, um dos assuntos espontaneamente levantados por eles foi a sessão de gravação de “Domingo no parque” ocorrida em 1967,¹¹⁹ narrada como uma das experiências mais marcantes entre todas as produções tropicalistas, em razão da complexidade técnica de um projeto que, segundo Barenbein, envolveu 36 músicos de orquestra.¹²⁰ No comando da “técnica” ou da operação dos recursos eletroeletrônicos de gravação, estava Carlini, apontado por Kibelkstis como seu grande mestre. Carlini narrou a experiência como o feito quase heroico de gravar todos esses músicos simultaneamente, em um tempo em que ninguém tinha o humano privilégio de errar: “Não tinha aquele negócio de ‘passa de novo aí’.” Referindo-se aos meios de gravação contemporâneos, Kibelkstis reforçou que “não era tecladinho nem *sampler*, nem nada. Era realmente uma orquestra ao vivo”.¹²¹ Em outras palavras, eles tinham que gravar todos os músicos da orquestra tocando ao mesmo tempo, já que a hoje banal tecnologia de gravação

¹¹⁹ GIL, Gilberto. Domingo no parque. GIL, Gilberto [Compositor]. In: GIL, p1968. Lado B, faixa 5.

¹²⁰ Entrevista com Manoel Barenbein concedida a Jonas Soares Lana, por telefone, em 1º de fevereiro de 2012.

¹²¹ Entrevista com Johann Gunther Kibelkstis e Stélio Carlini concedida a Jonas Soares Lana em São Paulo, 22 de julho de 2011.

em multipista que permite gravar instrumentos separadamente para posterior integração na fase de mixagem se encontrava pouco desenvolvida na época. Assim como esses técnicos, Barenbein foi enfático ao afirmar que uma gravação complexa como a de “Domingo no parque” era um jogo de tudo ou nada. “Não tinha como voltar atrás. Ou era na hora que se decidia o que estava bom ou o que estava ruim ou não tinha o que fazer”, comentou Barenbein, concluindo que “não dava pra dizer ‘ah não, esquece... a gente volta amanhã e termina isso’”.¹²² Do contrário, argumentou Kibelkstis, os custos da produção alcançariam níveis estratosféricos, uma vez que os músicos de orquestra eram pagos por hora. Diante desse quadro, nem Duprat nem qualquer arranjador envolvido em uma produção do porte de “Domingo no parque” podia se dar ao luxo de cometer equívocos. Depois de pronto o arranjo, comentou Kibelkstis, restava a opção de subtrair a parte de um instrumento ou de um naipe* da orquestra que não soasse como esperado na gravação.¹²³

Até a realização da minha entrevista com Barenbein, eu imaginava que a sonoridade final da gravação era ditada por ele, o produtor, hipótese que surgiu da minha preocupação com a identificação dos possíveis colaboradores de Duprat na confecção de seus arranjos para canções tropicalistas. Inspirado nas trajetórias dos produtores anglo-saxões como George Martin, dos discos dos Beatles, e Phil Ramone, responsável pela produção de discos de artistas como Frank Sinatra e Ray Charles,¹²⁴ perguntei a Barenbein se o seu trabalho se assemelhava ao deles. Ele respondeu negativamente, argumentando que suas atribuições iam muito além daquelas circunscritas ao estúdio. Em seguida, comparou-se a um produtor executivo que coordena todas as atividades desenvolvidas por outros profissionais para a confecção do disco, desde os músicos e técnicos de gravação até os artistas gráficos responsáveis pela arte da capa. Na medida em que o trabalho no estúdio era apenas um entre muitos outros que ele tinha que acompanhar, o controle sobre como soaria a gravação acabava sendo delegado aos técnicos do estúdio e, nos

¹²² Entrevista com Manoel Barenbein concedida a Jonas Soares Lana, por telefone, em 1º de fevereiro de 2012.

¹²³ Entrevista com Johann Gunther Kibelkstis e Stélio Carlini concedida a Jonas Soares Lana em São Paulo, 22 de julho de 2011.

¹²⁴ Sobre a trajetória de Phil Ramone como produtor musical, confira Ramone e Granata (2008). Detalhes sobre atuação de George Martin como produtor dos Beatles podem ser encontrados em obras de sua autoria como Martin e Hornsby (1994) e Martin e Pearson (1995).

casos em que havia arranjos orquestrais, ao arranjador. Em seguida, indaguei se ele podia prever como soaria uma gravação com arranjo antes que ela fosse registrada. Em resposta, Barenbein afirmou que, por não saber ler partitura, era incapaz de decifrar a grade, termo que dá nome à partitura na qual o compositor reúne as partes escritas para todos os instrumentos, a qual serve de orientação para quem rege uma orquestra, dentro ou fora do estúdio. “O cara que escreve uma grade sabe qual é o resultado final”, disse Barenbein, referindo-se aos arranjadores, aptos a imaginar a sonoridade de uma gravação com arranjo orquestral a partir da apreciação da grade na qual esse arranjo foi escrito. “Você não escreve o arranjo se não souber como vai soar”, completou o produtor dos discos tropicalistas, chamando a atenção para a habilidade do arranjador para, nos termos de Virgínia Bessa (2005, p. 6), “escrever (e executar) a sua própria escuta”.

Para desenvolver a habilidade de escrever uma grade e poder ouvir o resultado final sem tocar uma nota sequer, Duprat teve que desenvolver um conjunto de competências musicais que incluía desde o domínio avançado da escrita em pentagrama até a capacidade de reger uma orquestra, como de fato ele fazia nos estúdios de gravação.¹²⁵ Acrescenta-se a isso os conhecimentos das propriedades timbrísticas dos instrumentos, de seus idiomas específicos, das notas mais graves e agudas que eles podem emitir (o registro), bem como as numerosas possibilidades de combinação dos sons gerados por cada um deles. Além desses conhecimentos de orquestração, Duprat ainda deveria estar familiarizado com as regras da harmonia* e do contraponto*.

Estas e muitas outras aptidões requeridas para a preparação do arranjo de “Domingo no parque” são compartilhadas por maestros e principalmente por compositores de música erudita, familiarizados com a história e os mais variados estilos e técnicas de composição desenvolvidos no Ocidente desde pelo menos o século XVI. Esta não é a formação regular de cantores e compositores de canção popular, embora muitos deles sejam dotados de algumas das competências do compositor erudito, possuindo frequentemente uma audição musical apurada o suficiente para esboçar seus próprios arranjos por meio da escolha de

¹²⁵ Entrevista com Johann Gunther Kibelkstis e Stélio Carlini concedida a Jonas Soares Lana em São Paulo, 22 de julho de 2011.

determinados instrumentos e de encadeamentos harmônicos*, assim como pela criação de motivos* rítmico-melódicos, vozes secundárias, introduções e outras seções instrumentais. Este é o caso de Gilberto Gil, cancionista que participou diretamente da confecção do arranjo de “Domingo no parque”, conforme relatos dele próprio, de Duprat e de Sérgio Dias, os quais serão discutidos adiante. No entanto, habilidades parciais e um bom ouvido não bastam para a preparação de um arranjo como este. Sem o auxílio de um arranjador profissional, esses cantores e compositores de canção não poderiam passar da concepção à execução, a não ser que fossem como Tom Jobim, uma espécie rara de cancionista com formação erudita e experiência como arranjador.

Ainda hoje, o compositor erudito é visto por muitos como um gênio que cria obras dotadas de originalidade. No livro *O artífice*, Richard Sennett (2009, p. 84) afirma que essa ideia de originalidade denota desde Platão “o súbito surgimento de alguma coisa onde antes não havia nada”, que provoca “sentimentos de admiração e espanto”. Segundo essa concepção, a obra, única e singular, “nasce” das mãos de um indivíduo como um objeto historicamente autônomo. Essa representação que remete à confiança renascentista na capacidade demiúrgica do homem,¹²⁶ esconde o lado mais prosaico e ordinário da vida cotidiana do criador. Como argumenta Sennett, o compositor, bem como os instrumentistas e maestros, passam por um longo processo de aprendizado que é centrado nos modos de fazer. Como um oleiro que só aprende a fazer vasos se colocar a mão na argila, o compositor só poderá compreender uma fuga bachiana se criar obras segundo esse procedimento composicional. Não me parece ser por outro motivo que os músicos precisem tanto de seus instrumentos musicais e de pentagramas para transmitir conhecimentos musicais difíceis de verbalizar. Como os artífices que Denis Diderot entrevistou no século XVIII para a elaboração da *Encyclopédie* ou *Dicionário de artes e ofícios*, os músicos encontram dificuldade para descrever com palavras o que fazem com o corpo. Ainda que contemporâneos de Diderot, como Jean-Philippe Rameau, já tivessem escrito extensos tratados teóricos sobre a música na época, o aprendizado da música como ofício artesanal continuou, e

¹²⁶ Uso propositalmente o termo “homem”, já que essa potência criadora era considerada um dom exclusivamente masculino, motivo pelo qual historicamente o ofício de compositor muito raramente foi desempenhado por mulheres (McCLARY, 1991).

assim permanece, baseado na transmissão de conhecimentos tácitos (SENNETT, 2009).

Para Richard Sennett, o compositor, bem como qualquer outro músico ou artista, possui uma formação e vive uma rotina de trabalho muito semelhante à do artífice. Essa perspectiva converge com o ponto de vista do escritor e crítico musical brasileiro Mário de Andrade, para quem o artista deve ter uma sólida formação de “artesão”, termo que pode ser tomado como sinônimo de artífice, segundo a concepção de Sennett. Esse argumento é um dos pilares da aula inaugural que Andrade ministrou aos alunos de história e filosofia da arte da Universidade do Distrito Federal em 1938, posteriormente publicada no livro *O baile das quatro artes* com o título “O artista e o artesão” (ANDRADE, 2005). Nessa exposição, ele defende a necessidade dos artistas priorizarem a formação de artesão, a qual se baseia, segundo Andrade, no estudo da “técnica” ou da “relação entre o artista e a matéria que ele move”, matéria esta que possui suas próprias leis, as quais estabelecem os limites da criação artística. Em música, argumenta o autor, ela consiste no som, no gesto, na voz e, no caso da canção, na palavra (ANDRADE, 2005, p. 25). As propriedades desses meios sonoros são, portanto, tão decisivas para a resolução de uma obra musical quanto os atributos materiais do mármore ou da madeira para o resultado final de uma escultura.

Um exemplo atual dos efeitos desastrosos da falta de intimidade com as características inerentes à “massa dos sons” decorre do uso de programas de edição de partituras no computador. Como professor de violão, acompanhei, no final dos anos 1990, o deslumbramento de alguns alunos adolescentes com a possibilidade de utilizarem *softwares* para escreverem e ouvirem suas próprias peças. Magos da informática e aprendizes dos rudimentos da leitura em pentagrama, lançaram-se à composição, espalhando notas musicais na tela dos monitores. Os resultados foram aglomerados de sons tão disformes quanto a pilha de entulho deixada por um leigo que tentou esculpir em mármore sem nenhuma orientação prévia. O motivo da falha, ao contrário do que concluirão os detratores da tecnologia digital, não era o computador, instrumento que a meu ver é tão útil quanto podem ser para um escultor o martelo e o cinzel. Com essa ferramenta, os meus alunos poderiam ter escrito mil “Odes à alegria”. Mas, primeiro, teriam que

aprender a dominar os atributos do material sonoro, tanto quanto o fazem compositores como Beethoven.

Ao longo do processo de composição, o músico combina sons como pintores misturam tintas ou cozinheiros harmonizam ingredientes culinários. Ele opera com uma série de normas acústicas culturalmente convencionadas que ditam, por exemplo, que clarinetas e violoncelos, tocando as mesmas notas, formam uma boa mistura, ou que uma nota si tocada junto com sua nota vizinha dó gera uma dissonância tão forte que, conforme o contexto, deve ser adicionada com a parcimônia de quem acrescenta pimenta a uma receita.

Livros de orquestração, harmonia e contraponto estão recheados desse tipo de recomendação, assim como os poucos manuais de arranjo disponíveis. Em busca de instrução que pudesse me ajudar a entender os arranjos de Rogério Duprat para as canções tropicalistas, voltei minhas atenções a algumas dessas obras, dedicando-me especialmente aos livros do norte-americano Vince Corozine (2002) e do húngaro radicado no Brasil Ian Guest (2009). Em pouco tempo, confirmei o que esses autores já haviam alertado nas introduções de seus livros. Em primeiro lugar, que essas publicações se destinam a iniciados em algumas das disciplinas da música e, em segundo, que um arranjador não se forma da noite para o dia. Como observa Corozine (2002, p. IX):

A aquisição de habilidades de arranjador é um processo complicado que envolve a análise de trabalhos de muitos compositores e o estudo de todos os aspectos da música, incluindo harmonia, contraponto e forma (...). Isso requer muitas horas de estudo intensivo e é uma busca para toda a vida.¹²⁷

Portanto, não seria lendo esses livros que um violonista como eu, com algum conhecimento de partitura, percepção musical e harmonia, apreenderia os arranjos de Rogério Duprat com ouvidos de um arranjador profissional, algo que seria bem-vindo, embora prescindível, no tipo de análise musical a que me proponho neste trabalho. Os meus conhecimentos, no entanto, bastaram para que eu pudesse entender o conteúdo desses manuais e notar, com olhos de etnógrafo, que eles são repositórios de um saber nativo transmitido por arranjadores mestres a leitores aprendizes.

¹²⁷ “Acquiring arranging skills is a complicated process that involves analyzing the works of many composers and studying all aspects of music, including harmony, counterpoint, and form. (...) This requires many hours of intensive study and is a lifelong pursuit.”

Embora esses autores apresentem abordagens e níveis de profundidade diferentes, eles partilham a perspectiva de que a formação do arranjador se assenta na experiência prática ou “por meio da tentativa e erro” (COROZINE, 2002, p. 2).¹²⁸ Isso não significa, no entanto, que esse processo não envolva reflexão. Neste ou em qualquer outro trabalho artesanal, argumenta Sennett (2009), mente e corpo, pensamento e ação, são inseparáveis. De fato, subjazem nesses manuais questões teóricas relacionadas a implicações sobre a forma das propriedades físicas dos sons — ou, nos termos de Mário de Andrade, de suas qualidades materiais. Essas questões podem ser identificadas em diversas recomendações normativas apontadas nesses manuais como essenciais à garantia do equilíbrio formal dos arranjos e da audibilidade de todos os instrumentos e linhas musicais.

Como mestres de ofício, Ian Guest e Vince Corozine não poupam conselhos, desde os mais genéricos, como “procure dar descansos a cada um dos instrumentos” (GUEST, 2009, p. 129), até os mais específicos, como “sinos podem ser adicionados para realçar a linha melódica e dar-lhe charme e brilho” (COROZINE, 2002, p. 75).¹²⁹ Nestas e em muitas outras recomendações, eles procuram chamar a atenção de seus leitores para o modo como o equilíbrio formal está condicionado à boa medida na adição de ingredientes sonoros e ao conhecimento das qualidades acústicas desses materiais.

Os princípios que alicerçam essas e outras recomendações de Guest, de Corozine e de outros autores de manuais de arranjo não diferem, salvo exceções, daqueles que orientam a composição erudita. Mas ainda que arranjos e composições sejam elaborados segundo princípios comuns, eles possuem finalidades distintas. Em meados do século XIX, compositores eruditos europeus como Beethoven assumiram gradativamente a independência com relação ao patrocínio de aristocratas e instituições religiosas, à medida que passaram a viver da comercialização de sua música, editada em partituras ou executada em concertos pagos (RAYNOR, 1982). Como resultado, deixaram de atender a encomendas que muitas vezes lhes cerceavam a criatividade, liberando-se para comporem suas obras com mais autonomia, desde a criação das primeiras ideias musicais até o seu acabamento final. Nesse processo, observa Christopher Small

¹²⁸ “The art of arranging is a skill developed through trial and error.”

¹²⁹ “Bells may be added to highlight a melodic line and add charm and sparkle to the line.”

(1998), a música que antes era produzida como um ornamento para abrilhantar eventos sociais, políticos e religiosos, ganhava nas salas de concerto um espaço que lhe era dedicado e onde ela era apreendida como um objeto autônomo, supostamente desprovido de qualquer finalidade social. Enquanto isso, os compositores ganhavam notoriedade pelas inovações que faziam com relação à tradição. Contudo, a busca incansável pela originalidade desses que passaram a ser idolatrados como gênios da inovação foi transformando cada estreia em um gesto inaugural, que, a longo prazo, fazia a música contemporânea soar paradoxalmente mais e mais hermética aos ouvidos dos frequentadores das salas de concerto. Na virada para o século XX, esse hermetismo alcançou tal nível que o público que financiava os concertos acabou por se afastar dos compositores de seu tempo (McCLARY, 1989).

Esse processo continuou pelo século XX na Europa e em países como o Brasil, onde Rogério Duprat adotou provisoriamente a bandeira vanguardista da originalidade na passagem dos anos 1950 para os 1960, compondo obras dodecafônicas e serialistas que agradavam a uma audiência diminuta e especializada. Como a grande maioria dos compositores da chamada música de vanguarda, Duprat atuava como o *engenheiro*, um tipo ideal descrito por Lévi-Strauss (2005) no livro *O pensamento selvagem*, como aquele cujo trabalho consiste na elaboração de projetos que precedem e orientam a escolha dos instrumentos e materiais necessários à sua realização. O engenheiro, nesse sentido, parte da estrutura para só então chegar aos fatos.

Trabalhando como arranjador profissional, no entanto, Duprat tinha que contemplar as demandas do mercado e os interesses de gravadoras e de outras empresas que o contratavam, moldando matérias-primas musicais das quais ele não era autor de modo a torná-las comercialmente palatáveis. Nesse sentido, ainda que autores como Regiane Gaúna (2002, p. 95) atribuam *status* de composição dotada de relativa autonomia a alguns arranjos de Duprat, a elaboração destes foi enquadrada por uma série de restrições impostas pelos resultados e diretrizes que fugiam a seu alcance. Em outras palavras, o seu trabalho como arranjador dependia do que Lévi-Strauss chama no referido livro de *ocasião*, um fato ou contingência extrínseca que impõe limites e direções à produção do artista. No caso específico dos arranjos, a *ocasião* seria basicamente a canção ou palavra

cantada, o material preexistente com e a partir do qual ele elaborou o arranjo. Duprat seguia, portanto, o caminho inverso do *engenheiro*, partindo dos fatos para só então chegar à estrutura final. Nesse sentido, o arranjador Duprat estava menos para o *engenheiro* do que para o *bricoleur*, aquele que, segundo Lévi-Strauss, produz obras a partir da coleção e inventário de fragmentos ou resíduos de obras humanas coletadas segundo a sua potencial instrumentalidade. “A regra do seu jogo é sempre *arranjar-se* com os ‘meios-limites’, isto é, um conjunto sempre finito de utensílios e de materiais” (LÉVI-STRAUSS, 2005, p. 34, grifos meus). Em um nível mais abrangente, o *bricoleur* é como um grande “arranjador” que, completa Lévi-Strauss, não só produz estruturas a partir dos meios ou materiais disponíveis, como se exprime através deles.

As restrições impostas pelas canções-*ocasiões* ao arranjador-*bricoleur* Rogério Duprat não faziam dele uma “besta de carga”, como poderiam crer os compositores dedicados à música erudita que eles supunham ser esteticamente autônoma. Como um ourives, o arranjador desenvolve uma capacidade acurada para ornamentar melodias e outros materiais musicais; como um lapidador, ele se utiliza de técnicas complexas para realçar as qualidades que lhes são inerentes. Assim, o mérito do arranjador reside menos no seu poder de originalidade do que em sua competência técnica e em sua capacidade para compreender os atributos de sua matéria-prima, tanto no que diz respeito a suas propriedades físico-acústicas quanto nos sentidos culturais de que eles são investidos por aqueles que estejam direta e indiretamente envolvidos no processo compartilhado de produção fonográfica.

O desejo de originalidade, nesse sentido, pode levar o arranjador a produzir um arranjo que brilhe excessivamente, a ponto de ofuscar as características distintivas do material preexistente que ele pretende lapidar. A descaracterização desse material pelo arranjador também pode decorrer simplesmente de sua limitação técnica ou de sua simulação para o estabelecimento de uma incongruência deliberada entre o arranjo e o material preexistente, como ocorre, por exemplo, nas paródias musicais (SHEINBERG, 2000).

Nas gravações tropicalistas, esse tipo de simulação estava associado a diversas experimentações levadas a cabo pelos integrantes desse grupo, as quais

exigiam de Duprat técnicas composicionais sofisticadas que envolviam não apenas instrumentos de orquestra como também geradores e processadores eletroeletrônicos de sons que vinham sendo utilizados regularmente desde os anos 1940 por músicos eruditos como John Cage, Pierre Schaeffer e Karlheinz Stockhausen. No Brasil do final dos anos 1960, época de gravação dos discos tropicalistas, esses equipamentos podiam ser operados por um pequeno grupo de compositores eruditos que se restringia basicamente a Rogério Duprat e a alguns de seus colegas de Música Nova.¹³⁰ Duprat era, portanto, um dos poucos arranjadores profissionais brasileiros que, além de conhecer diversos idiomas da música de concerto, estava apto para lidar com esses instrumentos eletroacústicos.

Na opinião de Júlio Medaglia, essas e outras habilidades que Duprat adquiriu como compositor erudito seriam decisivas para a constituição da singularidade de seus arranjos:

O importante nos arranjos do Rogério é que ele tinha uma formação musical riquíssima. Então, diante de qualquer realidade que você colocasse em sua frente, ele teria soluções inusitadas. É diferente de arranjadores como, por exemplo, Luís Arruda Paes. Ele era um grande arranjador daqui de São Paulo, mas o seu mundo era o da música popular. Qualquer coisa que você pusesse na frente dele soaria como arranjos de rádio. O Rogério não. Ele possuía uma formação muito ampla, podia dançar à vontade com qualquer tipo de recurso sonoro. É a diversidade de linguagens que ele sabia e podia usar porque estudou (...). Isso tudo são informações que ele tem, da música erudita que ele fez. No universo do Rogério Duprat, há toda a história da música ocidental. Ele conhece desde Palestrina até Stockhausen.¹³¹

Igualmente decisiva para o desempenho de Duprat como arranjador era a sua familiaridade com os diversos repertórios da música popular brasileira e internacional que ele adquiriu como “músico de estante” durante os anos em que trabalhou em diversas orquestras, conforme relato já mencionado de seu irmão Régis Duprat.¹³² A intimidade com a música popular e o domínio da música erudita davam a Rogério Duprat o que Mário de Andrade (2005, p. 14) chama de virtuosidade técnica ou o “conhecimento e prática das diversas técnicas históricas da arte”. Esse conhecimento e prática foram utilizados pelo compositor para

¹³⁰ A exceção, segundo José Maria das Neves (1981, p. 188-190), é Reginaldo Carvalho, apontado como o primeiro compositor a trabalhar com a música eletroacústica no Brasil.

¹³¹ Entrevista com Júlio Medaglia concedida a Jonas Soares Lana em São Paulo, 21 de julho de 2011.

¹³² Entrevista com Régis Duprat concedida a Jonas Soares Lana em São Paulo, 22 de julho de 2011.

trabalhar artesanalmente seus arranjos tropicalistas, como aqueles preparados para as canções dos Mutantes, as quais, segundo Sérgio Dias, eram dotadas de “muitas filigranas”.¹³³ Ao mesmo tempo em que desfiava linhas musicais com a delicadeza e a minúcia de um ourives, Duprat operava com gravadores magnéticos e outros equipamentos eletrônicos de ponta. Reivindicando a identidade de *designer* sonoro que trabalha no chão da indústria do entretenimento, esse artífice eletroacústico levou, para as entranhas dos grandes instrumentos-máquinas que são os estúdios de gravação, arranjos produzidos com papel e lápis, na escala intimista da oficina.¹³⁴

Embora os traços deixados nos manuscritos desses arranjos sejam de Duprat, isso não significa, contudo, que eles tenham sido compostos apenas por ele, nem tampouco que, como veremos a seguir, correspondam diretamente ao que possa ser identificado como arranjo nas gravações para as quais foram escritos.

2.1.2. Arranjo, composição e canção

A produção do registro fonográfico de “Domingo no parque” em 1967 para o disco do III Festival da MPB, relançado no ano seguinte no LP *Gilberto Gil*,¹³⁵ é um bom exemplo de como o arranjador profissional pode ser imprescindível na produção fonográfica de uma canção, dada a complexidade de um arranjo que envolve uma orquestra. No caso de Duprat, essa participação não se limitava, contudo, apenas a gravações com arranjos para grandes formações orquestrais. Nos discos tropicalistas, por exemplo, Duprat trabalhou em faixas que envolviam a participação de apenas um instrumento de orquestra ou um grupo deles, a exemplo das cordas de “Baby”¹³⁶ e os trompetes de “Panis et circencis”.¹³⁷

¹³³ DIAS, Sérgio. [S/l], 1991. Entrevista concedida a Getúlio Mac Cord (2011, p. 279).

¹³⁴ Essa identidade de artífice foi sugerida por Regiane Gaúna (2002, p. 13) no título da dissertação de mestrado que deu origem a seu livro, chamada *Rogério Duprat: artesão e filósofo das sonoridades múltiplas*.

¹³⁵ GIL, Gilberto. Domingo no parque; OS MUTANTES. GIL, Gilberto [Compositor]. In: GIL, p1968. Lado B, faixa 5.

¹³⁶ COSTA, Gal; VELOSO, Caetano. Baby. VELOSO, Caetano [Compositor]. In: VELOSO et al., p1968. Lado B, faixa 1.

¹³⁷ Segundo Sérgio Dias, a gravação da canção “Panis et circencis” envolveu a participação de quatro trompetistas. DIAS, Sérgio. [S/l], 1991. Entrevista concedida a Getúlio Mac Cord (2011, p. 282). Cf. OS MUTANTES. Panis et circencis. GIL, Gilberto; VELOSO, Caetano [Compositores]. In: VELOSO et al., p1968. Lado A, faixa 3.

Se um cancionista ou músico popular como Gilberto Gil pode, como vimos, interferir na produção de um arranjo orquestral, também o arranjador pode participar do planejamento de um arranjo desprovido de instrumentos sinfônicos, como muitos elaborados em gravações que envolvem uma formação instrumental típica de grupos de música popular, como as bandas de rock, geralmente formadas por baterista, baixista, guitarrista e cantor. Ainda que estes tenham conhecimento suficiente de seus instrumentos para prepararem o que entre os músicos norte-americanos é conhecido como *head arrangement** (SCHULLER, 2002, p. 75), isso não impediu, por exemplo, que o arranjador Júlio Medaglia tenha liderado a programação do arranjo de “Alegria, alegria” para ser tocado exclusivamente pelo trio de rock argentino Beat Boys:¹³⁸

A gente discutia e achou bom colocar guitarras elétricas. Eu me encontrei com o pessoal e falei: “vamos fazer um *head arrangement*. (...) não vou colocar instrumentos aqui porque o bacana (...) é pegar uma marcha-rancho muito convencional, como ritmo, como forma de expressão musical, e colocá-la sendo tocada com guitarras elétricas, com baixo elétrico, com o “som universal”, como se dizia nessa época. E então eu fui pra lá e combinamos os arranjos. Propus as ideias, a introdução, uma série de coisas e assim ficou.”¹³⁹

Assim, nada impedia que Duprat também participasse da definição de arranjos de muitas canções tropicalistas gravadas sem a utilização de instrumentos de orquestra, algo que é difícil de comprovar diante das escassas evidências empíricas. Por outro lado, em um disco cujos arranjos foram assinados exclusivamente por ele, instrumentistas de orquestra dificilmente tocariam em uma faixa sem algum tipo de orientação sua.

Não há dúvida, portanto, de que a instrumentação* é o critério para a delimitação das atribuições do trabalho do arranjador profissional, bem como de um fundamento para a identificação de seu envolvimento na gravação de uma canção.¹⁴⁰ No entanto, isso não significa que a instrumentação constitua um princípio exclusivo para a distinção do que seja um arranjo.

¹³⁸ VELOSO, Caetano; BEAT BOYS. Alegria, alegria. VELOSO, Caetano [Compositor]. In: VELOSO, p1968. Lado A, faixa 4.

¹³⁹ Entrevista com Júlio Medaglia concedida a Jonas Soares Lana em São Paulo, 21 de julho de 2011.

¹⁴⁰ Opero, portanto, com a acepção de *instrumentação** como a relação de instrumentos envolvidos em uma produção musical e não como sinônimo de *orquestração**, termo que historicamente ganhou um significado muito mais amplo.

Em sua acepção mais básica e abrangente, o termo arranjo significa a disposição de elementos em um espaço ou um intervalo de tempo (arranjo de flores, de móveis, de horários e assim por diante). Partindo dessa ideia, eu poderia definir o arranjo musical como qualquer disposição de sons musicalmente ordenados. Essa definição, contudo, não parece adequada, uma vez que é sinônimo de “composição”, tanto em seu sentido musical quanto na acepção mais abrangente do termo: duas pessoas podem “compor”, por exemplo, um casal. Compor é “pôr com” e, logo, significa o mesmo que arranjar. Qual seria, então, a diferença entre um arranjo e uma composição?

Segundo as definições básicas dos dicionários *Grove* de música erudita (BOYD, 1991) e de jazz (SCHULLER, 2002), o arranjo se diferenciaria da composição por ser um processo criativo que toma um material preexistente como ponto de partida.¹⁴¹ O autor do primeiro verbete, Malcolm Boyd, argumenta que, historicamente, os arranjos legados em partitura desde o século XVII consistem basicamente no remodelamento de uma composição musical, geralmente em um meio instrumental diferente daquele para qual ela fora originalmente escrita, como a adaptação de uma peça vocal para um instrumento ou de um coral para um conjunto de câmara. Boa parte desses arranjos são simplificações ou reduções que visam facilitar o acesso de instrumentistas amadores a obras que exigem virtuosismo técnico ou que foram inicialmente concebidas para grandes conjuntos. Esse tipo de adaptação se tornou um grande negócio no século XIX, quando explodiu a edição de partituras para piano de arranjos de fragmentos de sinfonias, árias de ópera e outras peças em voga na época (BOYD, 1991).

Com o advento dos sistemas de registro e reprodução sonora, a comercialização de gravações de arranjos como esses se tornou mais rentável do que a própria impressão das adaptações para piano, ganhando uma fatia considerável do mercado consumidor de discos na primeira metade do século XX, sobretudo nos Estados Unidos. Em 1938, esse tipo de produção fonográfica recebeu duras críticas de Theodor Adorno (1980) no artigo “O fetichismo na

¹⁴¹ Essas definições básicas de arranjo como versão, baseadas nos repertórios de música erudita e de jazz, encontram-se respectivamente em Boyd (1991, p. 627) e Schuller (2002, p. 75). Entre diversas enciclopédias e dicionários consultados, nos quais se incluem obras dedicadas à música popular, os verbetes, quando não ausentes, mostraram-se muito superficiais e, portanto, pouco úteis a esta discussão.

música e a regressão da audição”. Para o filósofo alemão, a confecção desses arranjos seria orientada por interesses comerciais sobrepostos ao compromisso com o significado “original” das obras, o qual seria inicialmente alcançado com uma forma de apreciação estética compenetrada que em nada tinha a ver com o modo de escuta de “música ligeira” para o qual essas gravações seriam destinadas.

Entre os arranjos que possivelmente tiravam Adorno do sério, estavam aqueles que envolviam a adaptação de temas clássicos a ritmos e formações instrumentais de música popular. Rogério Duprat, no início de sua carreira como arranjador, preparou arranjos desse tipo para os discos *Clássicos em bossa nova*¹⁴² e *Os imortais (clássicos de sempre na bossa de hoje)*.¹⁴³ Ambos traziam uma versão do tema de abertura da ópera *O Guarani* de Carlos Gomes, a qual foi motivo de controvérsia na época. Embora os produtores desses LPs defendessem em suas contracapas que os arranjos de Duprat respeitavam a autenticidade dos originais, não foi assim que a versão bossanovística desse tema soou para o sobrinho do compositor campinense. “As músicas de titio tocadas em ritmo de foxtrote, tango brasileiro ou iê-iê-iê?”, provocou indignado Arlindo Gomes ao ser procurado em 1969 pela reportagem da *Veja* por ocasião do centenário de *O Guarani*.¹⁴⁴

Escandalizado, o descendente de Carlos Gomes deve ter visto essa criatura de Duprat como o fruto de um transplante que anulava o caráter e a funcionalidade de um material por divorciá-lo de seu contexto. Essa perspectiva foi e ainda continua sendo compartilhada por aqueles que fazem parte do *musicking* erudito, em que uma composição é habitualmente encarada como um organismo autônomo. Criada individualmente por um autor que cuida de todos os aspectos da obra, desde as primeiras ideias musicais até o seu acabamento final, os sons dessa “entidade” já viriam ao mundo integrados, motivo pelo qual o conceito de arranjo como adição a um material preexistente se torna inadequado.

No universo da canção, pelo contrário, essa divisão parece bastante clara, pelo fato de o cancionista prescindir de instrumentos musicais para compor, ainda

¹⁴² DUPRAT, Rogério; ORQUESTRA RUDÁ. p1963.

¹⁴³ DUPRAT, Rogério. 1964[?]. Esse disco, o qual não apresenta o ano de produção na capa ou no rótulo, era em 1964 um lançamento recente da gravadora VS (Vilela Santos), segundo notícia do jornal *Folha de S. Paulo* (DIA..., 1964, p. 4).

¹⁴⁴ Como se toca... (1969, p. 55).

que possa empregá-los como ferramentas para dar-lhes um suporte rítmico-harmônico. Não é coincidência, portanto, que o conjunto de instrumentos utilizados em uma canção gravada ou executada ao vivo seja chamado no Brasil de “acompanhamento”, termo que muitas vezes é tomado como sinônimo de arranjo.

A ideia de arranjo como “acompanhamento” instrumental parece apropriada se considerarmos o fato de que as canções são autônomas em relação a ele, podendo até mesmo ser entoadas como muitas vezes vêm ao mundo, despidas. No Brasil, a metáfora do arranjo como roupa faz parte do vocabulário de músicos e de críticos como Pedro Anísio, roteirista de rádio que sugeriu nos anos 1930 que o arranjo sinfônico de Radamés Gnattali para a gravação de “Aquarela do Brasil”¹⁴⁵ teria conferido dignidade e elegância ao samba ao trajá-lo com “o *smoking* da orquestra” (SAROLDI; MOREIRA, 2005, p. 100).¹⁴⁶ Essa imagem também pertencia ao repertório de Duprat, o qual afirmou a Regiane Gaúna, em 1998, que o arranjo teria “a missão de ‘vestir’ uma ideia musical preexistente”.¹⁴⁷ Embora eficiente do ponto de vista didático, a metáfora do arranjo como roupa me parece equivocada, uma vez que sugere a ausência de uma integração ou conexão efetiva entre o traje e o corpo que o veste. Se por um lado, um número infinito de possibilidades composicionais permite que uma canção mude de arranjo como quem muda de roupa, por outro, o arranjo, como um traje feito sob medida, dificilmente servirá em outra canção. Nesse sentido, ele estaria menos para uma veste do que para as tatuagens e os *piercings* que se instalam no corpo, habitando simultaneamente a sua superfície e o seu interior.

Do ponto de vista musical, a canção é uma melodia como outra qualquer e, nessa condição, dita a elaboração de um arranjo, assim como a constituição de um terreno afeta a construção de uma casa. Uma sequência monódica* de notas musicais, ainda que possa ser interpretada como uma ponte construída sobre pilares de sustentação rítmico-harmônica do arranjo, é também o próprio solo que

¹⁴⁵ ALVES, Francisco. Aquarela do Brasil. BARROSO, Ary [Compositor]. In: ALVES, p1939. Lado A.

¹⁴⁶ Comentário semelhante foi publicado por Antônio Nássara em edição do jornal *Última Hora* de 10 de abril de 1953, onde ele afirma que Radamés Gnattali e Pixinguinha deram ao samba uma roupa que o teria tornado importante e cosmopolita. Citado por DIDIER (1996, p. 37).

¹⁴⁷ DUPRAT, Rogério. [S/l], jun. 1998. Entrevista concedida a Regiane Gaúna (2002, p. 160).

define as características desses suportes conforme as peculiaridades de sua formação geológica. Por isso, ainda que Gil e Duprat tivessem a seu dispor uma palheta com centenas de acordes passíveis de utilização no arranjo de “Domingo no parque”,¹⁴⁸ ela jamais incluiria todos os acordes existentes. E se nessa mesma palheta eles encontraram uma infinidade de figuras rítmicas que poderiam distribuir para os diferentes instrumentos envolvidos na gravação dessa canção, isso não significava que esse arranjo pudesse ser, por exemplo, elaborado sobre uma base ternária de valsa, absolutamente incompatível com a estrutura rítmica de uma melodia construída no compasso binário da capoeira e do samba.

As características de um arranjo devem, portanto, corresponder a alguns dos contornos rítmico-harmônicos do material melódico preexistente, o que não significa que inexista espaço para a variedade. Como observam em seus manuais de arranjo Vince Corozine (2002) e Ian Guest (2009), além da harmonia e da base rítmica, um arranjo pode envolver grandes intervenções no nível da forma, como a inserção de seções instrumentais no início, meio e/ou fim da canção, além da mudança na posição do refrão e das estrofes. Ele pode incluir ainda um solo, uma ou mais melodias que se contraponham à melodia da canção, pequenos motivos* musicais que interajam com ela, a utilização de efeitos vocais nas mais diversas formas, entre outras infindáveis alternativas.

A presença de efeitos vocais em uma gravação de canção expõe significativamente a fragilidade do conceito de arranjo como acompanhamento instrumental ou roupa. Em algumas estrofes de “Domingo no parque”, por exemplo, os integrantes dos Mutantes respondem ao canto de Gilberto Gil com interjeições melódico-verbais como “ê, José” e “ê, João”. Ao mesmo tempo em que esses comentários dos Mutantes podem ser vistos como parte complementar e integral do núcleo da canção, esses vocais são também externos a ele, pertencendo à textura* do arranjo. Um arranjo de canção pode, portanto, ir além daquilo que é executado por instrumentos, incluindo uma imensa variedade de efeitos vocais, muitos dos quais emprestados do repertório de canto coral. E mesmo uma canção cantada *a cappella**, como a versão de “Mercedes Benz” de Janis Joplin,¹⁴⁹

¹⁴⁸ GIL, Gilberto; OS MUTANTES. Domingo no parque. Op. cit.

¹⁴⁹ JOPLIN, Janis. Mercedes Benz. JOPLIN, J.; McCLURE, M.; NEUWIRTH, B [Compositores]. In: JOPLIN. p1971. Lado B, faixa 3.

possuirá idiossincrasias que incluem desde aspectos como o timbre de voz até detalhes sutis como a ênfase sobre determinadas palavras ou sílabas. Por esse motivo, é possível dizer que essa canção receberá um novo arranjo quando interpretada por outro cantor ou cantora, mesmo que “desacompanhada” de instrumentos. Os modos particulares como as vozes são utilizadas nessas gravações de “Domingo no parque” e de “Mercedes Benz” chamam a atenção, portanto, para o fato de que a melodia da palavra cantada é ela mesma parte do arranjo, ao mesmo tempo em que, na condição de núcleo, está separada dele.

O caso de “Mercedes Benz” introduz outro ponto crucial nessa discussão. Ao final da gravação, ouve-se Joplin dizer “That’s it!”, um comentário despojado que é a um só tempo peça inseparável do arranjo e o indício do caráter compartilhado de sua autoria. Seguida de risos, a expressão que hoje pode ser encarada como sendo dirigida aos ouvintes fazia parte de um diálogo estabelecido entre a cantora e a equipe do estúdio.¹⁵⁰ Meio de acesso aos bastidores do estúdio, essa conversa dá visibilidade a técnicos de gravação em cujas mãos costumam ficar escolhas importantes como sobre em que pontos do registro de um *take* ou sessão de gravação devem ocorrer os cortes. No contexto de produção fonográfica tropicalista, essas e outras decisões também eram tomadas pelos técnicos de gravação, a exemplo do que fez Gunther Kibelkstis na gravação de “A luta contra a lata ou a falência do café”, canção de Gilberto Gil gravada por ele com Os Mutantes em um compacto lançado em 1968. “Você também põe drogas no seu café?”, interroga Sérgio Dias nos últimos segundos do *take*, sem saber que iria parar no LP de Gilberto Gil.¹⁵¹ “Eu deixei de propósito”, comentou Kibelkstis, chamando a atenção para sua contribuição como coautor da gravação e, portanto, do arranjo.¹⁵²

A discussão sobre o conceito de arranjo que desenvolvi nas últimas páginas demonstra quão desafiadora é a tarefa de encontrar uma definição adequada para

¹⁵⁰ Outras partes dessa conversa com a equipe do estúdio foram mantidas em uma versão estendida da gravação dessa sessão. JOPLIN, Janis. Mercedes Benz. JOPLIN, J.; McCLURE, M.; NEUWIRTH, B. [Compositores]. In: JOPLIN, p1993. Disco 3, faixa 11.

¹⁵¹ Essa versão foi incluída no CD com o áudio remasterizado do disco de Gilberto Gil de 1968. Cf. GIL, Gilberto. A luta contra a lata ou a falência do café. GIL, Gilberto [Compositor]. In: GIL, p1968. faixa 14.

¹⁵² Entrevista com Johann Gunther Kibelkstis e Stélio Carlini concedida a Jonas Soares Lana em São Paulo, 22 de julho de 2011.

ele, a qual só poderá ganhar contornos mais ou menos claros se for moldada pelas idiossincrasias de cada arranjo e pelas diferentes maneiras como eles se articulam com as palavras cantadas. Tão ou mais complicado que encontrar uma conceituação universal de arranjo de canção é localizar os seus diferentes autores. Como veremos a seguir, isso é particularmente significativo no caso das produções fonográficas dos artistas que integravam o grupo tropicalista, círculo musical orientado por um forte espírito colaborativo que teve repercussões diretas no processo de criação das gravações e, particularmente, dos arranjos.

2.1.3.

Arranjos tropicalistas, compartilhamento e autoria

Na massa sonora da gravação, onde nem sempre é possível distinguir a fronteira que separa a canção e seu arranjo, depositam-se finas e descontínuas camadas de sons, introduzidas por sugestão de múltiplos colaboradores. Diferentes estratos de gravações como “Domingo no parque” e “Luzia Luluza”,¹⁵³ do LP *Gilberto Gil* de 1968, são preenchidos pelos sons dos instrumentos da orquestra e da seção rítmica*, pelas vozes de apoio e pela voz do cantor principal ou artista, bem como por um conjunto de ruídos urbanos que parecem ter sido gravados diretamente em um parque de diversão ou em uma esquina movimentada do centro de São Paulo.

Em “Luzia Luluza”, a cujos manuscritos dos arranjos eu tive acesso graças à colaboração do compositor e musicólogo Rodrigo Costa,¹⁵⁴ a presença das partes do baixo elétrico, guitarra e bateria na grade pode ser um indício de que o arranjador tenha composto também para esses instrumentos, embora os testemunhos da colaboração ativa de Gilberto Gil na confecção do arranjo de “Domingo no parque” me leve a supor que muitas notas de “Luzia Luluza” possam ter sido incluídas por sugestão do cancionista.

¹⁵³ GIL, Gilberto. Luzia Luluza. GIL, Gilberto [Compositor]. In: GIL, p1968. Lado B, faixa 3.

¹⁵⁴ O arranjo de “Luzia Luluza” foi analisado por Rodrigo Costa (2006) em sua dissertação de mestrado, assim como os arranjos escritos por Duprat para as canções “Caminhante noturno” e “Dom Quixote”, gravadas no disco *Mutantes* de 1969, e “Acrílico”, composição de Duprat e de Caetano Veloso que integra o LP *Caetano Veloso*, também lançado em 1969. Sou muito grato a Costa por ter me franqueado a visualização de fotocópias dos manuscritos desses arranjos.

Por outro lado, manuscritos de arranjos de Duprat para as gravações de “Caminhante noturno”¹⁵⁵ e de “Dom Quixote”, do disco *Mutantes* de 1969,¹⁵⁶ também disponibilizados por Costa, não incluem as partes da bateria, baixo e guitarra, instrumentos típicos da seção rítmica* de uma banda de rock que, a exemplo de outros grupos de *jazz* e *blues*, costumam receber *head arrangements** de seus próprios integrantes (SCHULLER, 2002, p. 75). Este parece ser mesmo o caso dos Mutantes, a julgar por minha entrevista com Cláudio César Dias Baptista, irmão de Sérgio Dias e Arnaldo Baptista que trabalhou ativamente na produção de instrumentos elétricos e de um aparato eletroeletrônico que gerou ou processou boa parte dos sons registrados nos discos da banda. Depois de introduzir-lhe o problema da colaboração na produção dos arranjos, Cláudio César afirmou enfaticamente que a voz do irmão Arnaldo prevalecia nas discussões sobre os arranjos por ele testemunhadas em alguns ensaios dos Mutantes: “Nas vezes em que presenciei, o diálogo era forte e predominava a opinião do Arnaldo”.¹⁵⁷

Em outros arranjos, como os escritos para canções de Caetano Veloso, é possível que Duprat tenha trabalhado com mais autonomia, dado que o próprio cancionista reconheceu, em *Verdade tropical*, que as limitações técnico-musicais que possuía na época do tropicalismo o impediram de liderar as gravações do seu primeiro disco solo (VELOSO, 2008, p. 202-203). É provável que a intensidade da colaboração também tenha sido relativamente baixa na confecção dos arranjos para as canções dos discos de Nara Leão de 1968 e dos dois LPs de Gal Costa de 1969, se considerarmos que, conforme observou Manoel Barenbein, a produção de discos gravados por intérpretes que não compunham envolvia menos

¹⁵⁵ OS MUTANTES. Caminhante noturno. OS MUTANTES [Compositores]. In: OS MUTANTES. p1969. Lado B, faixa 5.

¹⁵⁶ OS MUTANTES. Dom Quixote. OS MUTANTES [Compositores]. In: OS MUTANTES. p1969. Lado A, faixa 1.

¹⁵⁷ Entrevista com Cláudio César Dias Baptista concedida a Jonas Soares Lana em Rio das Ostras (RJ), 20 de junho de 2011. Atendendo a uma exigência de Cláudio César Dias Baptista ou CCDB para a concessão desta entrevista, divulgo aqui as suas atividades como escritor. De acordo com CCDB, a sua principal obra é *Géa*, livro com treze volumes e um léxico que, segundo ele, seria duas vezes maior que o de toda a obra de William Shakespeare reunida, e seis vezes o tamanho do léxico d’*Os Lusíadas* de Camões. Além de *Géa*, CCDB é autor de *Geinha*, de *que*(e de *CCDB – Gravação profissional*. As sinopses desses livros estão disponíveis em www.ccdblivros.com, e as obras completas podem ser lidas exclusivamente no site www.ccdb.gea.nom.br.

discussões entre o produtor, o arranjador e o artista do que LPs com canções gravadas por seus próprios compositores.¹⁵⁸

As atribuições de Rogério Duprat variavam, portanto, conforme o projeto e as *singularidades* envolvidas em cada um deles, com os quais ele estabeleceria diferentes relações de agenciamento recíproco. Esses agenciamentos, como vimos no primeiro capítulo, alteravam suas configurações subjetivas e, por consequência, a forma como negociava a elaboração de arranjos.

Um dos testemunhos mais detalhados sobre a produção compartilhada de arranjos foi concedido por Gilberto Gil a Augusto de Campos ainda em 1968, em uma conversa na qual o cancionista descreveu a confecção do arranjo de “Domingo no parque”.¹⁵⁹

Eu mostrei a Rogério a música e as ideias que eu já tinha e ele as enriqueceu com os dados técnicos que ele manuseia e eu não: a orquestração, o conhecimento da instrumentação. Mas a decupagem do arranjo, a determinação de que climas funcionaríamos em determinadas partes, que tipos de instrumento, que tipos de emoção, todas essas coisas foram planejadas juntamente por mim e pelo Rogério. Inclusive, o arranjo foi feito gradativamente. Nós nos sentamos, durante 4 ou 5 dias, em tardes consecutivas, e fomos discutindo, formulamos, reformulamos, e até no estúdio ainda fizemos modificações em função das sonoridades que resultavam. Foi um trabalho realmente feito em conjunto.¹⁶⁰

Essa descrição evidencia que parte significativa do arranjo de “Domingo no parque” foi definida pelo compositor da canção e pelo arranjador profissional, o que não significa que o conhecimento de instrumentação* e de orquestração* de Rogério Duprat tenha sido irrelevante para a constituição do resultado final da gravação. A versão de Gil foi confirmada por Sérgio Dias em entrevista concedida a Getúlio Mac Cord em 1991, na qual o cantor, compositor e guitarrista disse lembrar-se de “Gil ditando frases” para Duprat.¹⁶¹ Tais relatos parecem coerentes com as declarações concedidas a Mac Cord em 1987 pelo próprio arranjador, para quem Gilberto Gil seria um “músico excepcional” que “produz as coisas com tal acabamento que quem trabalha com ele (...) serve de escriba”.¹⁶²

¹⁵⁸ Entrevista com Manoel Barenbein concedida a Jonas Soares Lana, por telefone, no dia 1º de fevereiro de 2012.

¹⁵⁹ GIL, Gilberto; OS MUTANTES. Domingo no parque. Op. cit.

¹⁶⁰ GIL, Gilberto. [S/l], 6 abr. 1968. Entrevista concedida a Augusto de Campos (2005, p. 196).

¹⁶¹ DIAS, Sérgio. [S/l], 1991. Entrevista concedida a Getúlio Mac Cord (2011, p. 282).

¹⁶² DUPRAT, Rogério. [S/l], 1987. Entrevista concedida a Getúlio Mac Cord (2011, p. 332).

Ainda em 1979, Celso Favaretto (2007) chamou a atenção para o fato de que esse trabalho em equipe, também realizado pelos demais arranjadores das canções tropicalistas, acentuou-se na produção do disco *Tropicália*, citando um relato de Rogério Duprat gravado em uma discussão com Augusto de Campos, provavelmente no início dos anos 1970:

A partir do disco *Tropicália* a gente realmente se juntou pra valer. A gente trabalhava num sistema pouco convencional — em termos da relação compositor-cantor-arranjador. (...). Eu não era um arranjador ao qual eles chegavam com a música pronta, nem eu chegava com o arranjo pronto no estúdio pra gravar. A gente se reunia, pensava muito em cada música, o que convém e o que não convém fazer, e tal.¹⁶³

Nessa passagem, Duprat chama atenção para o fato de que a elaboração dos arranjos das canções de *Tropicália* ou *Panis et circencis* escapou à bem-delimitada distribuição das competências vigentes nas produções fonográficas de canção da época, nas quais o arranjador profissional recebia uma versão definitiva da palavra cantada, preparava o arranjo e partia para a gravação sem necessariamente ter que consultar os compositores ou os intérpretes que assinariam a faixa.

Pautados por esse sistema, o qual permite identificar com relativa facilidade as atribuições do arranjador, muitos críticos viam Duprat e os demais arranjadores do Música Nova como autores exclusivos das rupturas tropicalistas promovidas no âmbito musical, a exemplo de José Maria Neves (1981, p. 164), para quem Duprat e Cozzella teriam sido, como vimos anteriormente, “os responsáveis diretos por toda a revolução” que se operou na música popular a partir de então.

Duprat discordava radicalmente dessa perspectiva, como observou no referido debate com Augusto de Campos:

Já ouvi muita gente dizer: “Não, é mérito seu, você é que fez os arranjos”, (...) “se não fosse você pôr as coisas” e tudo mais. Isso não é verdade. Estou cansado de dizer e faço questão de insistir. Eu tinha uma experiência, não só de escriba musical — quer dizer, do cara que senta e sabe fazer bolinhas de papel —, mas experiência de música erudita de vanguarda, esse negócio todo.

Depois de reafirmar a proficiência dos demais tropicalistas como colaboradores na preparação dos arranjos, Duprat reivindicou, como em diversos

¹⁶³ *História da Música Popular Brasileira*, fasc. 30, 99. pp 7-8, debate com Augusto de Campos (apud FAVARETTO, 2007, p. 44).

outros depoimentos, a identidade de escriba, termo utilizado desde os tempos medievais para nomear o especialista na cópia de manuscritos ou de textos ditados, visto pejorativamente por Duprat como alguém que não faz nada mais complexo do que “bolinhas de papel”. Com esse gesto, ele possivelmente procurava desembaraçar a identificação das autorias que se perderam no emaranhado de colaborações envolvidas na produção de arranjos. Depois de quase anular-se como autor, ele se referiu à sua experiência com aquilo que chama de música de vanguarda a fim de restaurar a singularidade de sua contribuição como arranjador.

Se, por um lado, este e outros testemunhos podem oferecer poucos indícios de como se distribuíam as competências e a autoria dos distintos elementos sonoros que integram as gravações tropicalistas, por outro, demonstram a existência, nem sempre notada, de uma diferença fundamental entre a autoria de uma canção — ou peça musical — e a autoria de uma gravação. Enquanto uma canção como “Marginália II”¹⁶⁴ tem como autores o poeta Torquato Neto, responsável pela letra, e o músico Gilberto Gil, compositor da melodia, a autoria da gravação da mesma canção é também compartilhada com outros profissionais que colaboraram direta e indiretamente para a produção dessa faixa, como o produtor da gravadora Phillips Manuel Barenbein, o arranjador Rogério Duprat e técnicos como Gunther Kibelkstis. Ao mesmo tempo óbvia e fundamental, essa diferenciação gera importantes implicações na análise dos sentidos da canção gravada. A primeira delas é que um arranjo potencializa, nega e/ou modifica os sentidos da palavra cantada. A segunda, que uma gravação não pode ser tomada como a variante original, definitiva ou verdadeira de uma canção, nem mesmo como um meio através do qual o analista pode chegar a um núcleo estável e definitivo de uma obra que é sempre transitória. A gravação é, nesse sentido, um instantâneo sonoro, a *fonografia* de uma obra em contínua transformação.

Em muitas gravações tropicalistas de canções coarranjadas por Duprat, a modificação do sentido da palavra cantada por sua articulação com o arranjo ocorre tanto no âmbito musical quanto no verbal. Como veremos a seguir, o diálogo semântico entre arranjo e canção foi desenvolvido graças à cultura

¹⁶⁴ GIL, Gilberto. Marginália II. GIL, Gilberto; NETO, Torquato [Compositores]. In: GIL, p1968. Lado A, faixa 4.

musical de Duprat e à sua capacidade de explorar os significados culturais, sociais e políticos atribuídos a diferentes componentes da música, como os instrumentos musicais da orquestra, os procedimentos composicionais e as obras clássicas e populares que ele citou em muitos de seus arranjos. Nada disso, no entanto, seria possível se ele não possuísse o domínio técnico necessário para manejar esses materiais e, como observou Tom Zé, se não estivesse “sempre disposto para remodelar o que fazia”, como um músico-artífice que atende aos interesses daqueles para os quais ele presta serviços.

2.2.

Os arranjos de Rogério Duprat e a sonoplastia tropicalista

Com a autorrepresentação modesta de um escriba musical, Duprat procurava desmentir a alegação de muitos críticos, músicos, cancionistas, jornalistas e acadêmicos sobre a importância de sua participação no círculo musical tropicalista. Em coro, esses comentaristas vêm defendendo a singularidade de seus arranjos musicais para as canções do grupo, perante tudo o que viera antes na história da música popular urbana brasileira. Depois de etnografar o trabalho do arranjador e de propor uma crítica geral ao conceito de arranjo, dou início a uma investigação dos caracteres que conferem aos arranjos de Rogério Duprat essa tão celebrada singularidade. Desse modo, acredito oferecer ao leitor uma visão geral da produção tropicalista de Duprat como arranjador, criando terreno para desenvolver, no terceiro capítulo, uma análise concentrada de gravações específicas

Desde o início deste trabalho, insisto no ponto de que os arranjos de Duprat são produções compartilhadas. Com isso, procuro evitar o discurso nativo da originalidade e do ineditismo, preferindo abordar essas obras a partir da perspectiva de Gabriel Tarde, para quem uma invenção é fruto de um processo acumulativo, diferencial e contínuo de imitação de outras invenções (THEMUDO, 2002; LAZZARATO, 2006). Não pretendo minimizar o mérito inegável desse arranjador, mas apontar como o estabelecimento de relações de mútuo agenciamento com pessoas e objetos foi decisivo para a configuração final dos seus arranjos. Entre essas pessoas, estão obviamente os membros do círculo musical tropicalista e outros envolvidos na produção fonográfica do grupo, como

Manoel Barenbein e os técnicos de gravação. Mas, para além das bordas desse círculo, estão pessoas e objetos que influenciaram diretamente a produção tropicalista, como os Beatles e discos como *Sgt. Pepper Lonely Heart Club Band*, diretores de cinema como Godard e compositores como John Cage, Stockhausen e Pierre Schaeffer.

Além dos bens culturais produzidos por esses e outros artistas, objetos decisivos para o agenciamento de Duprat e de seus colaboradores foram as tecnologias de gravação, edição e reprodução sonora. Com esse aparato, os tropicalistas transformaram o estúdio em um instrumento musical, assim como o fizeram muitos artistas e bandas de rock anglo-saxões contemporâneos ao grupo. Em conformidade com o que vinham fazendo esses músicos, os tropicalistas abriam o espaço acústico de suas gravações para a entrada de sonoridades externas ao ambiente da performance musical que até então se procurava representar em gravações musicais.

Nesse novo ambiente sonoro, os arranjos ganharam características e funções que, para além da sustentação e ornamentação da melodia cantada, contribuíram para fragmentar a realidade acústica simulada na gravação. Nesse sentido, a singularidade dos arranjos de Duprat está relacionada não apenas à capacidade criativa e ao preparo técnico-intelectual desse compositor, como também à transformação dos meios de produção fonográfica e ao desenvolvimento de uma nova concepção de gravação de canção que, como veremos adiante, foi subsidiada pela imaginação profundamente audiovisual dos tropicalistas.

Como vimos até aqui, as questões tecnológicas não eram um problema para Duprat, músico experiente em matéria de gravação e edição de áudio. A presença desses dispositivos em sua rotina de compositor, assim como o domínio que ele tinha sobre a sua operação, não apagava, contudo, o apuro artesanal da produção dos arranjos de Duprat, o qual foi fundamental para que eles adquirissem a tão comentada singularidade.

Em entrevista a mim concedida em 2012, Manoel Barenbein observou que os arranjos de Duprat se distinguem por estabelecerem um diálogo diferenciado com o conteúdo verbal das canções tropicalistas. “Ele trabalhava muito com a letra. Não só a melodia, mas a letra”, observou o ex-produtor das gravações

tropicalistas, argumentando que em alguns casos esse diálogo se dava em termos cinematográficos. Os arranjos tropicalistas de Duprat, segundo Barenbein, são descritivos, dando vida às imagens projetadas pelo texto da canção. “É como se você visse um videoclipe hoje”, comentou, ilustrando com as gravações de canções narrativas como “Domingo no parque” e “Coração materno”.¹⁶⁵

Segundo a perspectiva de Barenbein, o conteúdo sonoro dos arranjos de Duprat realçaria o sentido visual das narrativas cancionais tropicalistas. A relação audiovisual estabelecida entre os arranjos e as palavras cantadas não se limitava, no entanto, a obras de cunho mais narrativo como “Domingo no parque”¹⁶⁶ e “Coração materno”.¹⁶⁷ Em outras canções tropicalistas, a narrativa cede lugar a sequências de imagens estáticas que lembram a projeção de *slides* pelos antigos aparelhos Carrossel lançados pela Kodak no início dos anos 1960, a exemplo do que ocorre em “Alegria, alegria”, de Caetano Veloso.¹⁶⁸ A esse respeito, observa Augusto de Campos, que

“Alegria, alegria” traz o imprevisto da realidade urbana, múltipla e fragmentária, captada, isomorficamente, através de uma linguagem nova, também fragmentária, onde predominam substantivos-estilhaços da “implosão informativa” moderna: crimes, espaçonaves, guerrilhas, cardinales, caras de presidente¹⁶⁹

Em outras canções, como “Geleia geral”, os “substantivos-estilhaços” denotam e conotam imagens mais abstratas, muitas vezes relacionadas ao imaginário nacional brasileiro:

A alegria é a prova dos nove
E a tristeza é teu porto seguro
Minha terra é onde o sol é mais limpo
Em Mangueira é onde o samba é mais puro
Tumbadora na selva-selvagem
Pindorama, país do futuro¹⁷⁰

Nessas e em outras canções organizadas como sucessões de *slides*, os arranjos de Duprat também atuam no sentido de dar peso ao significado das

¹⁶⁵ Entrevista com Manoel Barenbein concedida a Jonas Soares Lana, por telefone, no dia 1º de fevereiro de 2012.

¹⁶⁶ GIL, Gilberto; OS MUTANTES. Domingo no parque. GIL. *Op. cit.*

¹⁶⁷ VELOSO, Caetano. Coração materno. CELESTINO, Vicente [Compositor]. In: VELOSO et al., p1968. Lado A, faixa 2.

¹⁶⁸ VELOSO, Caetano; BEAT BOYS. Alegria, alegria. VELOSO, Caetano [Compositor]. In: VELOSO, p1968. Lado A, faixa 4.

¹⁶⁹ Campos (1967, p. 44). Esse artigo foi republicado em Campos (2005, p. 151-57).

¹⁷⁰ GIL, Gilberto. Geleia geral. GIL, Gilberto; NETO, Torquato [Compositores]. In: VELOSO et al., p1968. Lado A, faixa 6.

imagens projetadas, realçando-lhes o caráter plástico. Esse caráter, segundo Júlio César Valladão Diniz, é característico do “imaginário sonoro dos tropicalistas”,¹⁷¹ o qual estaria relacionado com a estreita ligação que eles “mantiveram com artistas plásticos de vanguarda naquele momento”, como Hélio Oiticica, Rubens Gershman, Lígia Clark e Lígia Pape.¹⁷² O aspecto pictórico das sonoridades tropicalistas não foi, contudo, definido apenas por trocas com artistas plásticos. Acrescentam-se, à lista de interlocutores que agenciaram os tropicalistas, artistas e obras de teatro (FAVARETTO, 2007; NAVES, 2004), de cinema (CAMPOS, 2005; VELOSO, 2008) e de meios audiovisuais como a televisão.

Se o diálogo com artistas de outras áreas foi importante para a definição da plástica sonora tropicalista, ela não poderia se concretizar sem os dispositivos de captação, processamento e edição de áudio que se encontravam em franco desenvolvimento no Brasil e no mundo. Como argumenta Frederick Moehn (2000), a atualização da música popular brasileira realizada no final dos anos 1960 pelos tropicalistas foi baseada em uma apropriação ostensiva desses recursos. Segundo o autor, os músicos, cantores, compositores e letristas desse círculo promoveram nas gravações de canção brasileiras uma renovação análoga à que vinha sendo operada no campo da música popular em outras partes do planeta naquela época. Entre os agentes dessa transformação, estavam os roqueiros Frank Zappa e os integrantes de bandas californianas como The Beach Boys e The Doors, a banda britânica The Beatles (MOOREFIELD, 2005), e criadores do dub jamaicano como King Tubby e Lee Perry.¹⁷³

As novas tecnologias não devem, contudo, ser tomadas como o motor exclusivo da produção da plástica sonora tropicalista. Afinal, esses recursos se encontravam à disposição de outros jovens músicos brasileiros como Roberto Carlos e seus companheiros da Jovem Guarda, sem que por isso tenham contribuído para gerar grandes resultados nesse sentido. O que parece ter feito a diferença no caso tropicalista foi a disposição para experimentar.

¹⁷¹ Gavin (2011).

¹⁷² Idem.

¹⁷³ Gênero musical constituído a partir da adaptação de equipamentos de áudio em condições técnicas precárias, o dub surgiu como uma versão instrumental do reggae, exercendo uma reconhecida influência sobre o rap e alguns dos gêneros musicais eletrônicos desenvolvidos a partir dos anos 1970, como relatam diversos músicos e produtores entrevistados no documentário *Dub echoes*, de Bruno Natal (2009).

Alguns dos experimentos mais notáveis ensaiados pelos tropicalistas em gravações envolvem a imbricação de sons e imagens. Frequente nos discos dos artistas britânicos e californianos supracitados, esse atrelamento foi impulsionado por uma imaginação audiovisual que, a meu ver, tem relação com a exposição de jovens (brasileiros e anglo-saxões) às linguagens do cinema e, pelo menos no caso dos paulistanos Arnaldo Baptista e Sérgio Dias, da televisão.¹⁷⁴ Muito mais ostensiva do que havia sido para a geração de seus pais, a presença da TV e, sobretudo, do cinema na rotina desses jovens foi crucial para a formação de uma cognição diferenciada e de uma imaginação profundamente sinestésica. Potencializada pelo consumo de LSD e de outros alucinógenos que fizeram a cabeça de muita gente engajada no movimento de contracultura que marcou a segunda metade dos anos 1960, essa nova forma de cognição e de concepção audiovisual foi decisiva para a constituição do rock psicodélico. Como veremos com mais detalhes no terceiro capítulo, as gravações desse gênero apresentam elementos sonoros distorcidos por dispositivos de áudio que simulam a escuta sob o efeito do LSD. Essa simulação está presente em gravações tropicalistas, especialmente naquelas produzidas pelos Mutantes, banda que, segundo Carlos Calado (1996), tocou, compôs e gravou regularmente sob o efeito deste e de outros psicoativos.

Como na produção fonográfica dos Beatles (MARTIN; PEARSON, 1995), a imaginação audiovisual dos artistas tropicalistas ganhou concretude nas gravações graças à ajuda imprescindível de colaboradores iniciados nos assuntos relativos às tecnologias de captação, edição e gravação de áudio. Entre eles, destacam-se os técnicos de gravação e o inventor Cláudio César Dias Baptista, solicitado pelos irmãos Sérgio Dias e Arnaldo Baptista para cumprir as mais esdrúxulas missões. “Às vezes, eu era chamado altas horas no estúdio para fazer o som do telefone dos Beatles”, relatou-me Baptista referindo-se à voz distorcida pela utilização de microfones de aparelhos telefônicos convencionais.¹⁷⁵

¹⁷⁴ Segundo Cláudio César Dias Baptista, irmão de Sérgio e Arnaldo, o primeiro aparelho de televisão foi instalado na casa da família em 1953, quando Cláudio, o primogênito, tinha 8 anos. (Entrevista com Cláudio César Dias Baptista concedida a Jonas Soares Lana, por e-mail, em 10 de julho de 2013.)

¹⁷⁵ Entrevista com Cláudio César Dias Baptista concedida a Jonas Soares Lana em Rio das Ostras (RJ), 20 de junho de 2011.

Sozinha, no entanto, a operação virtuosa desses recursos eletroeletrônicos não teria sido suficiente para a consolidação da plástica sonora tropicalista. Muitos efeitos plástico-sonoros foram introduzidos pelos arranjos de Rogério Duprat e, em menor intensidade, dos demais arranjadores de canções tropicalistas. Gabaritado compositor de trilhas sonoras de cinema e de *jingles* — obras musicais produzidas para vender ideias —, Duprat utilizou a sua experiência para traduzir em termos musicais imagens sugeridas pelas letras das canções e pela imaginação fértil de compositores como o mutante Arnaldo Baptista. “Rogério conseguiu botar na música a ideia que eu tinha em frases. (...) Se eu pedir um pouco de ópera, se eu pedir um pouquinho de Dez Mandamentos, de paz, ele conseguia”, relatou o mutante no filme *Tropicália*, de Marcelo Machado.¹⁷⁶

Em diálogo com o conteúdo verbal das canções tropicalistas, os arranjos de Duprat configuram-se de maneiras diferentes, segundo dois modos de organização das letras. Esses modos são identificados por Luiz Tatit no livro *O cancionista*, em uma seção na qual o autor compara as canções de Chico Buarque às de Caetano Veloso. Segundo Tatit (2002, p. 267), enquanto a obra do primeiro é marcada pela *narratividade*, predomina nas canções do último “formações icônicas indecomponíveis que reclamam uma captação em bloco pelos órgãos sensoriais”. Presente em toda a obra de Caetano, a *iconicidade* constituiu-se também como um diferencial em suas canções tropicalistas, manifestando-se também em obras de outros compositores do círculo, como Os Mutantes (“O relógio”),¹⁷⁷ Tom Zé (“Parque industrial”)¹⁷⁸ e Gilberto Gil e Torquato Neto (“Geleia geral”¹⁷⁹ e “Marginália II”).¹⁸⁰

Segundo Tatit, os modos icônico e narrativo não se excluem mutuamente, sendo antes complementares, como de fato ocorre nas emblemáticas “Alegria, alegria” e “Domingo no parque”, canções apontadas como marcos inaugurais do tropicalismo musical. Celebrada pela força visual de seus “substantivos-estilhaços”, “Alegria, alegria” organiza-se sobre uma narrativa em que o sujeito

¹⁷⁶ Machado (2012).

¹⁷⁷ OS MUTANTES. O relógio. OS MUTANTES [Compositores]. In: OS MUTANTES, p1968. Lado A, faixa 3.

¹⁷⁸ ZÉ, Tom et al. Parque industrial. ZÉ, Tom. [Compositor]. In: VELOSO et al., p1968. Lado A, faixa 5.

¹⁷⁹ GIL, Gilberto. Geleia geral. Op. cit.

¹⁸⁰ GIL, Gilberto. Marginália II. Op. cit.

ficcional descreve seu deslocamento por entre “fotos e nomes”.¹⁸¹ Inversamente, a narrativa em terceira pessoa que prevalece em “Domingo no parque” é entrecortada por imagens fragmentadas de sorvetes, rosas e sangue.¹⁸²

Nas gravações tropicalistas, os arranjos de Duprat ganham aspectos diferentes conforme a predominância dos modos narrativo ou icônico. Em canções ou trechos nos quais impera o viés da *iconicidade*, os arranjos tendem a sobrepor referências a obras e a estilos musicais, bem como a técnicas e a procedimentos composicionais. Geralmente estranhas entre si, essas referências e as imagens que elas evocam se acomodam precariamente em uma espécie de arranjo-colagem. Em canções ou passagens com forte traço narrativo, como a já citada “Domingo no parque” e “Coração materno”,¹⁸³ os arranjos de Duprat tendem a acentuar a dramaticidade das letras. Unidos no contexto da gravação, a palavra cantada ganha contornos de um roteiro de cinema para um filme cuja trilha sonora é o arranjo.

2.2.1.

Canção, arranjo e colagem

Em seu texto sobre a invenção da colagem, Marjorie Perloff (1993) analisa esse procedimento ou técnica de composição plástica desenvolvida no início do século XX por artistas como Pablo Picasso, Carlos Carrá e Kazimir Malevich. Descritas por Perloff como “protocubistas”, essas obras são elaboradas, segundo a autora, por meio da sobreposição de fragmentos de materiais com procedências, características e funções distintas, como trapos de tecido e recortes de jornal. No novo contexto em que são implantados, esses elementos formam um todo precário no qual a unidade é permanentemente desestabilizada por diferenças insolúveis que resistem ao impulso homogeneizante do todo. O frágil equilíbrio entre a persistente relação de alteridade mantida entre as partes e uma identidade que lhes é imposta pela totalidade fragmentada constitui, segundo Perloff, uma característica central das colagens pictóricas.

¹⁸¹ VELOSO, Caetano; BEAT BOYS. Alegria, alegria. Op. cit.

¹⁸² GIL, Gilberto; OS MUTANTES. Domingo no parque. Op. cit.

¹⁸³ VELOSO, Caetano. Coração materno. Op. cit.

Inerente à estrutura formal das colagens plásticas, esse equilíbrio precário também é comum às colagens sonoro-musicais elaboradas por compositores como John Cage. Em “Credo in us”, composta por ele em 1942,¹⁸⁴ os executantes da obra devem intercalar e sobrepor trechos de músicas de concerto reproduzidos em toca-discos, transmissões da programação de alguma estação de rádio local, sons percussivos obtidos com latas de alimentos descartáveis, entre outros (COX, 2011). Assim como as ordinárias embalagens de comida enlatada, as transmissões radiofônicas introduzem nessa colagem fragmentos da vida cotidiana em um tipo de evento musical que, por tradição, era realizado em salas de concerto acusticamente isoladas do mundo. Nesse sentido, o conteúdo veiculado pelo aparelho de rádio está para a colagem sonora como os recortes de jornal estão para a colagem plástica: ambos introduzem notícias fragmentadas da “vida lá fora” em fragmentos que, segundo Perloff (1993), apresentam-se no interior dessas obras como parcelas de uma realidade imediata e não mediada por qualquer forma de representação.

A difusão no final dos anos 1940 dos sistemas de gravação em fita magnética, material que podia ser literalmente cortado e colado, introduziu a possibilidade de registrar, processar e editar sons, modificando assim o panorama da colagem sonora. Como vimos no primeiro capítulo, esse equipamento permitiu o desenvolvimento da *musique concrète* por Pierre Schaeffer e outros compositores franceses (TERUGGI, 2007). Mas, enquanto esses músicos utilizavam o novo recurso para analisar e explorar as propriedades dos sons em suas obras, John Cage apropriava-se dele para elaborar colagens como “Williams Mix”,¹⁸⁵ na qual trechos de coxos de sapos e outros sons inusitados se misturam a vozes deformadas pela mudança na velocidade de rotação da fita (SILVERMAN, 2010).

Não tardou para que os experimentos com fitas magnéticas fossem introduzidos nas gravações de música popular, assim como o emprego dos dispositivos eletroeletrônicos de áudio utilizados por compositores como Stockhausen para sintetizar novos sons (MacFARLANE, 2008). Aliado ao

¹⁸⁴ ENSEMBLE MUSICA NEGATIVA. Credo in us. CAGE, John [Compositor]. In: ENSEMBLE MUSICA NEGATIVA et al., p2008. Faixa 1.

¹⁸⁵ CAGE, John. Williams mix. CAGE, John [Compositor]. In: CAGE et al., p1994. CD 3, faixa 2.

investimento em equipamentos de ponta pelas grandes gravadoras e estúdios, o crescente interesse pelas novas tecnologias de gravação entre músicos provocou no final dos anos 1940 uma profunda transformação nos processos de produção fonográfica de música popular e particularmente do *rock and roll*. Nessa época, foi lançada a gravação “Lover”, em que Les Paul — o inventor norte-americano da guitarra elétrica — toca várias guitarras ao mesmo tempo (STANYEK; PIEKUT, 2010). A proeza foi viabilizada pelo gravador multipista, dispositivo que permitiu ao guitarrista gravar a si próprio em diferentes sessões, formando camadas posteriormente sobrepostas na chamada fase de mixagem. Contíguas umas às outras, essas camadas se fundiram na versão final que soa como se vários instrumentistas tivessem tocado juntos no estúdio.

Desde que começou a ser empregado para a gravação de música popular, o sistema multipista serviu a fins experimentais, a exemplo do que fez Les Paul em “Lover”. Nos anos 1960, quando a experimentação nesse campo alcançou um nível de radicalismo comparável ao dos artistas de vanguarda do início do século XX, essa tecnologia foi utilizada por músicos populares para a composição de colagens sonoras em que as camadas de sons díspares foram sobrepostas, como tecidos e recortes de jornal em uma das colagens protocubistas de Picasso. Exemplo disso são “Revolution 9”,¹⁸⁶ gravada pelos Beatles em 1969 e, do mesmo ano, “Acrílico”¹⁸⁷ e “Objeto semi-identificado”,¹⁸⁸ compostas por Rogério Duprat em parceria com Caetano Veloso e Gilberto Gil, respectivamente.

Assim como na discografia dos Beatles, as colagens representam fatos isolados no conjunto de gravações tropicalistas. Gravadas nos últimos discos produzidos por Caetano e Gil antes da partida para o exílio, “Acrílico” e “Objeto semi-identificado” são pontos culminantes de uma escalada experimentalista. Iniciada pela introdução da guitarra elétrica em canções compostas sobre ritmos brasileiros, essa escalada inclui ainda a utilização de música atonal* na introdução

¹⁸⁶ LENNON, John et al. Revolution 9. The Beatles [Compositores]. In: THE BEATLES, p1968. Disco 2, lado B, faixa 5.

¹⁸⁷ VELOSO, Caetano. Acrílico. VELOSO, Caetano; DUPRAT, Rogério [Compositores]. In: VELOSO, p1969. Lado B, faixa 5.

¹⁸⁸ GIL, Gilberto; Duarte, Rogério. Objeto semi-identificado. GIL, Gilberto; Duprat, Rogério [Compositores]. In: GIL, p1969. Lado B, faixa 4.

de “É proibido proibir”,¹⁸⁹ de Caetano, e, como observa Luiz Tatit (2004, p. 204), pela “decomposição da canção em fala prosaica” na obra “Por uma questão de ordem”, de Gilberto Gil. Nas colagens tropicalistas, a decomposição do canto em fala foi radicalizada a ponto de subtrair-lhes por completo o conteúdo melódico-musical. Declamadas, as palavras que serviram a Duprat como matéria-prima nessas gravações estavam livres dos componentes rítmico-harmônicos e formais que impunham restrições a suas escolhas como arranjador de canções. Nesse sentido, esse material preexistente oferecia menos restrições à sua criatividade, dando-lhe relativa autonomia para que tocasse esses projetos fonográficos menos como arranjador do que como compositor. Não surpreende, portanto, que “Acrílico” e “Objeto semi-identificado” sejam as únicas gravações tropicalistas assinadas por Duprat como coautor.¹⁹⁰

Se as palavras de “Acrílico” e de “Objeto semi-identificado” fossem cantadas, é muito provável que Duprat não tivesse recebido créditos pela coautoria dessas gravações. Tampouco elas teriam ganhado o aspecto fragmentado das colagens, construções sonoro-musicais cuja forma é incompatível com a estrutura melódica da canção. Embora segmentada em frases* e em motivos* rítmico-melódicos, a melodia configura-se como um fio que se desenrola no tempo, impondo uma continuidade que conflita com a estrutura horizontalmente cindida da colagem. Construída sobre um ou mais centros tonais* ou modais*, essa unidade linear ocupa o primeiro plano da textura homofônica*. Formada por outros sons que devem consonar com os seus atributos rítmico-harmônicos, essa textura* reduz a margem para a fragmentação no eixo vertical. Como protagonista da textura homofônica*, a melodia soa, portanto, como uma figura sob a qual o restante dos sons que coexistem com ela se organiza ao fundo para lhe dar suporte. Com isso, a canção distancia-se ainda mais da colagem, cuja estrutura fragmentada impede, segundo Marjorie Perloff (1993), a constituição de uma hierarquia que diferencie figura e fundo.

¹⁸⁹ VELOSO, Caetano; OS MUTANTES. É proibido proibir. VELOSO, Caetano [Compositor]. In: VELOSO; OS MUTANTES, p. 1968. Lado A.

¹⁹⁰ A observação de que os materiais preexistentes com os quais Duprat trabalhou nessas colagens são declamações, cuja musicalidade poderia mas não foi explorada, me leva a discordar da utilização do termo “arranjo” por Regiane Gaúna (2002) e por Rodrigo Costa (2006) para referirem-se à colaboração de Duprat nas produções de “Objeto semi-identificado” e de “Acrílico”, respectivamente.

A incompatibilidade formal entre a colagem e a canção não impediu, no entanto, que Rogério Duprat e seus colaboradores conferissem a algumas gravações tropicalistas um aspecto de colagem, por meio da introdução de elementos sonoro-musicais fragmentados nos arranjos. Nesses arranjos, esses componentes sonoros se comportam como as “formações icônicas indecomponíveis” identificadas nas letras de Caetano Veloso por Luiz Tatit (2002, p. 267). Como nódulos incrustados na textura musical da gravação, esses ícones se integram ao todo; ao mesmo tempo, a estrutura relativamente diferenciada desses elementos faz com que sejam percebidos como objetos dotados de relativa independência.

Entre esses ícones sonoros, estão as diversas citações de obras musicais efetuadas nos arranjos por instrumentos de orquestra. Apontadas por muitos autores como marca distintiva dos arranjos de Duprat, essas citações aparecem em gravações de canções predominantemente icônicas, como “Parque industrial”, em que soam trechos do jingle do medicamento Melhoral e do “Hino Nacional Brasileiro” (CALADO, 2008),¹⁹¹ e “Enquanto seu lobo não vem”, na qual o arranjo apresenta passagens da “Internacional Socialista” (NAVES, 2004) e do “Hino da Bandeira” do Brasil.¹⁹²

O historiador da literatura Antoine Compagnon (1996) observa que o trabalho da citação envolve o enxerto em uma nova obra de materiais extirpados de uma obra do passado. Recontextualizados, esses materiais ganham novos significados, sem, contudo, perderem por completo a ligação com a obra de onde foram extraídos. Desse modo, a citação e os significados que a conectam com o contexto prévio atritam com outros elementos que integram o novo contexto, gerando um tipo de incongruência que, nas colagens de Picasso ou John Cage, é generalizada (PERLOFF, 1993).

Além das citações de obras relativamente conhecidas, os arranjos-colagem de Duprat operam com referências mais sutis a estilos e a instrumentações características. Exemplo disso é a parte escrita para vários trompetes na versão de

¹⁹¹ ZÉ, Tom et al. Parque industrial. Op. cit.

¹⁹² VELOSO, Caetano; COSTA, Gal; LEE, Rita. Enquanto seu lobo não vem. VELOSO, Caetano [Compositor]. In: VELOSO et al., p1968. Lado B, faixa 3.

“Panis et circencis” gravada pelos Mutantes no disco *Tropicália*.¹⁹³ Segundo Sérgio Dias, ela foi incluída por Duprat para evocar deliberadamente os trompetes do arranjo de George Martin para “Penny Lane”,¹⁹⁴ canção composta por John Lennon e Paul McCartney e gravada pelos Beatles em 1967 (MacDONALD, 2007).¹⁹⁵ Em outros casos, Duprat elaborou arranjos que parodiam um estilo musical com todas as suas características típicas, a exemplo do que acontece na segunda parte da versão dos Mutantes para “Chão de estrelas”,¹⁹⁶ canção de Sílvio Caldas e Orestes Barbosa regravada pelos Mutantes em 1970. Nessa seção da canção, o arranjo introduz um jazz no estilo típico da Nova Orleans dos anos 1920.

Como veremos com mais detalhes no terceiro capítulo, o jazz da gravação de “Chão de estrelas” é sobreposto a aplausos, tiros de revólver, entre outros sons que contrastam fortemente com a textura geral do arranjo. Isso ocorre por eles serem acusticamente incongruentes às performances musicais convencionais e às texturas rítmico-harmônicas dos arranjos de canção. Mantendo uma forte relação de alteridade com a textura das gravações, essas peças lhes acentuam o caráter fragmentado, aproximando-as, desse modo, de colagens sonoras.

Parte dos chamados sons não-musicais incluídos nas gravações tropicalistas foi elaborada exclusivamente para subsidiar a produção das novas gravações, a exemplo da conversa na sala de jantar de “Panis et circencis” que foi simulada pelos integrantes dos Mutantes e por outros presentes no estúdio (CALADO, 2008).¹⁹⁷ Segundo o técnico de gravação Gunther Kibelkstis, outros elementos foram extraídos de discos de efeitos sonoros utilizados no cinema, rádio e televisão, como os tiros de revólver e o relógio cuco de “Chão de estrelas”.¹⁹⁸ Alguns sons foram transfundidos diretamente de produções radiofônicas e televisivas, como o anúncio de um locutor de rádio em “Luzia Luluza”¹⁹⁹ e o

¹⁹³ OS MUTANTES. Panis et circencis. Op. cit.

¹⁹⁴ DIAS, Sérgio. [S/l], 1991. Entrevista concedida a Getúlio Mac Cord (2011).

¹⁹⁵ THE BEATLES. Penny Lane. LENNON, John; McCartney, Paul [Compositores]. In: THE BEATLES, p1967. Lado A, faixa 3.

¹⁹⁶ OS MUTANTES. Chão de estrelas. CALDAS, Sílvio; BARBOSA, Orestes [compositores]. In: OS MUTANTES, p1970. Lado B, faixa 3.

¹⁹⁷ OS MUTANTES. Panis et circencis. Op. cit.

¹⁹⁸ Entrevista com Johann Gunther Kibelkstis e Stélio Carlini concedida a Jonas Soares Lana em São Paulo, 22 de julho de 2011.

¹⁹⁹ GIL, Gilberto. Luzia Luluza. GIL, Gilberto [Compositor]. In: GIL, p1968. Lado B, faixa 3.

ruído ensurdecedor do sobrevoo de um avião que foi transplantado de um dos episódios do desenho animado do *Pica-pau* para a gravação de “Chão de estrelas”.²⁰⁰

Além desses sons não-musicais, o repertório de gravações tropicalistas inclui alguns aproveitamentos de composições previamente gravadas. “Danúbio azul”, valsa de Johann Strauss, é reproduzida durante a cena da sala de jantar de “Panis et circencis”.²⁰¹ “Chão de estrelas” traz a passagem de uma gravação de marcha militar arquivada na discoteca do estúdio Scatena.²⁰² Com essas incorporações musicais, os tropicalistas entraram no final dos anos 1960 para o time de músicos populares que, segundo Andrew Goodwin (1990, p. 262), realizava em países como Estados Unidos e Inglaterra uma versão analógica do *sampling*, termo que veio posteriormente a designar a realização desse mesmo procedimento por meios digitais.²⁰³

Em muitas gravações tropicalistas, tais empréstimos fonográficos transportam sons de meios que, a princípio, não têm nenhuma relação com a música, a exemplo do ruído da aeronave enxertado em “Chão de estrelas”. Estranhos a uma performance tradicional, esses sons provocam fraturas no ambiente acústico do show ou do concerto que a gravação procura simular.

2.2.2.

Gravações, *soundscapes* e a quebra da ilusão *hi-fi*

Em certo sentido, o aspecto fragmentado das colagens sonoras compostas no século XX traduz uma nova realidade marcada pela crescente interpenetração de ambientes acústicos ou, nos termos de Murray Schafer, de *soundscapes* ou paisagens sonoras que até então se mantinham separadas. No livro *The soundscape: our sonic environment and the tuning of the world*, Schafer (1994)

²⁰⁰ Entrevista com Johann Gunther Kibelkstis e Stélio Carlini concedida a Jonas Soares Lana em São Paulo, 22 de julho de 2011.

²⁰¹ OS MUTANTES. Panis et circencis. Op. cit.

²⁰² Entrevista com Johann Gunther Kibelkstis e Stélio Carlini concedida a Jonas Soares Lana em São Paulo, 22 de julho de 2011.

²⁰³ Kibelkstis relatou-me que, antes do tropicalismo musical, a apropriação de sons gravados para outros fins ocorreu em 1966 na gravação da canção “Pica-Pau” (de Renato Barros e Lilian Knapp) por Erasmo Carlos e The Jordans. Nela, ouvem-se as risadas características desse personagem de desenho animado. (Entrevista com Johann Gunther Kibelkstis e Stélio Carlini concedida a Jonas Soares Lana em São Paulo, 22 de julho de 2011.)

argumenta que essa imbricação de fragmentos de *soundscape*s distintos foi proporcionada pelo desenvolvimento de dispositivos como o rádio, o toca-discos e os gravadores de fita magnética. Se no século XIX, *landscapes* de grandes cidades como a Paris de Baudelaire foram revestidas por placas e letreiros, no século seguinte, foi a vez das *soundscape*s metropolitanas serem tomadas por reclames comerciais, *jingles*, proclamações políticas e religiosas, notícias do rádio e obras musicais como os sambas e as marchinhas carnavalescas.

Enquanto os sons mediados pela tecnologia intensificavam a cacofonia urbana, corria em paralelo um movimento inverso de utilização desses mesmos meios para a captura, construção e veiculação de *soundscape*s. Com a ajuda desses recursos eletroeletrônicos de áudio, paisagens sonoras foram elaboradas para acentuar a veracidade das tramas das radionovelas e dos filmes de ficção. À medida que as técnicas e dispositivos desenvolvidos para recriar *soundscape*s convincentes no rádio e cinema se desenvolviam, eram apropriadas pelos produtores de gravações musicais a fim de fazê-las reproduzir fielmente nos discos as *soundscape*s de shows de música popular e de concertos de música erudita. Parte da verossimilhança dessas gravações foi alcançada pela simulação do modo como instrumentos e vozes se distribuem no espaço do palco.²⁰⁴ Além de servir à reconstituição da *soundscape* do palco propriamente dito, os equipamentos de áudio foram empregados para simular a acústica geral dos ambientes em que eles foram tocados. Exemplo disso é o efeito de reverberação aplicado em gravações de rock para que essas performances virtuais soem no quarto do fã como se estivessem ocorrendo em um concerto para milhares de pessoas (WALSER, 1993; ZAGORSKY-THOMAS, 2010).

As gravações musicais eram produzidas, nesse sentido, como retratos verídicos de realidades acústicas. Na passagem dos anos 1940 para os 1950, quando o aperfeiçoamento tecnológico parecia ter eliminado quase por completo os ruídos e as distorções que por décadas enevoavam as apresentações musicais fonografadas, as gravações comerciais receberam em suas capas e rótulos o selo de qualidade *hi-fi*. Contração de *high fidelity* (alta-fidelidade), essa inscrição

²⁰⁴ A simulação fonográfica da espacialidade de apresentações ao vivo é discutida por musicólogos como Allan Moore e Ruth Dockwray (2008), Serge Lacasse (2008), Simon Zagorsky-Thomas (2010) e Lelio Camilleri (2010).

traduzia a confiança dos estúdios e das gravadoras na transparência total dos meios eletroeletrônicos.

Quando o padrão de alta-fidelidade reinava absoluto em meados dos anos 1960, ele foi traído pelo rock. Tudo começou com uma mudança de atitude com relação ao estúdio e aos equipamentos. Até então concebidos e utilizados como recursos neutros, eles passaram a funcionar, segundo Fredrick Moehn, como instrumentos musicais, tornando-se parte integral da expressão poético-musical das canções gravadas. Entre os traidores do compromisso *hi-fi*, estavam os integrantes do círculo musical tropicalista, para os quais, conclui Moehn (2000, p. 2) parafraseando Marshall McLuhan, o meio tecnológico havia se convertido em mensagem.

Uma vez que o padrão *hi-fi* diz respeito à reprodução fidedigna de apresentações musicais, a traição dos princípios que o norteiam envolverá ações que comprometam a verossimilhança de produções fonográficas formatadas segundo esse modelo. Um procedimento bastante comprometedor consiste em introduzir na gravação *hi-fi* fragmentos de *soundscapes* externos à produção musical, como os ruídos do parque de diversões em “Domingo no parque”, do tráfego de automóveis em “Luiza Luluza” e da mencionada cena da sala de jantar em “Panis et circencis”.²⁰⁵ Incluem-se ainda, nesse conjunto de sons externos, as reações da plateia, ouvidas em gravações como “Dom Quixote”²⁰⁶ e “Chão de estrelas”.²⁰⁷ Ainda que digam respeito a *soundscapes* musicais, os sons da audiência ficam de fora nas gravações compostas conforme o protocolo *hi-fi*, segundo o qual a audiência deve ser formada exclusivamente pelos consumidores do disco.²⁰⁸

²⁰⁵ OS MUTANTES. Panis et circencis. Op. cit.

²⁰⁶ OS MUTANTES. Dom Quixote. OS MUTANTES [Compositores]. In: OS MUTANTES. p1969. Lado A, faixa 1.

²⁰⁷ Entrevista com Johann Gunther Kibelkstis e Stélio Carlini concedida a Jonas Soares Lana em São Paulo, 22 de julho de 2011.

²⁰⁸ A reconstituição de *soundscapes* não-musicais nas gravações tropicalistas atualiza, no plano sonoro, o processo de espacialização que, segundo Celso Favaretto, marca as letras das canções. Segundo o autor (FAVARETTO, 2007, p. 92-93), as ações tropicalistas “ocorrem nas ruas, praças públicas, parques, que são lugares de passagem e mudanças rápidas; ou, então, em interiores e exteriores (psicológicos ou ideológicos) — sala de jantar, quintais, corredores, portões, prateleiras, balcões”.

A presença da plateia em gravações *hi-fi* remete ao efeito metalinguístico frequentemente explorado em romances como *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, publicado em 1881. Nessa ficção, o narrador dirige-se insistentemente à figura do leitor em passagens como o curtíssimo capítulo “Vá de intermédio”: “se eu não compusesse este capítulo, padeceria o leitor um forte abalo, assaz danoso ao efeito do livro.” (ASSIS, [s/d], p. 84). Nesta e em outras passagens, a crítica metalinguística incide sobre a própria produção da narrativa e do seu suporte físico que é o livro. Algo semelhante ocorre em gravações de canção produzidas no final dos anos 1960. Segundo Virgil Moorefield (2005), o pioneiro desse tipo de procedimento foi Frank Zappa. Em seu irônico disco de 1967, *We’re only in it for the money*, Zappa inclui comentários debochados do engenheiro de som sobre a produção das faixas do álbum. Com esses comentários, observa Moorefield, o álbum “quebra repetidamente a moldura na qual a música costuma ser apresentada”, funcionando como um “veículo para a iluminação do que se passava em sua produção, sua materialidade”.²⁰⁹ Sobrepondo elementos da *soundscape* da produção à paisagem sonora do produto, Zappa realiza, portanto, nesse disco, uma reflexão metalinguística ou o que eu aqui chamarei de crítica *metafonográfica*.²¹⁰

Impelidos por uma disposição experimentalista comparável à de Frank Zappa, os tropicalistas incluíram em duas de suas gravações comentários e outros resíduos sonoros que a princípio deveriam ter sido jogados na lixeira do estúdio. A primeira dessas gravações é “Pega a voga, cabeludo”, composição de Juan Arcon (do trio brasileiro Irakitan) adaptada por Gilberto Gil e gravada em seu disco solo em 1968.²¹¹ Logo no início da faixa, ouve-se o anúncio, possivelmente de um técnico, de que estava aberta a sessão: “Atenção, bicões: gravando!” Aproximando-se do encerramento, Gil consulta em alto e bom som a equipe de

²⁰⁹ “It is a uniquely postmodern pop album, in that it repeatedly breaks the frame within which music is usually presented (...). By making the listener aware, however satirically, of the process involved in making records, the album becomes a vehicle for illumination what goes into its making, its materiality” (MOOREFIELD, 2005, p. 36).

²¹⁰ O termo metafonografia é utilizado por outros autores, embora com significados diferentes. Em um trabalho sobre registros de *soundscape*s, Dufour (2008) recorre ao termo *meta-phonography* para referir-se a dados que são complementares e externos à gravação, como local e data de registro. Lacasse (2008) utiliza *métaphonographie* para se referir ao exercício da intertextualidade praticado em gravações de música popular.

²¹¹ GIL, Gilberto; OS MUTANTES. Pega a voga, cabeludo. GIL, Gilberto; ARCON, Juan [Compositores]. In: GIL, p1968. Lado A, faixa 5.

gravação sobre a hora de parar. “Já deu?”, interroga o cantor, lembrando o comentário de Janis Joplin deixado no final da gravação de “Mercedes Benz” (“*That’s it!*”).²¹² Além do interlocutor anônimo que decide sobre o início e o encerramento da sessão, Gil dialoga, em “Pega a voga, cabeludo”, com o produtor Manuel Barenbein, o guitarrista Sérgio Dias (dos Mutantes) e o baterista Dirceu, músico contratado que, de outro modo, teria permanecido no anonimato.

A outra gravação tropicalista dotada de elementos explicitamente *metafonográficos* é “Irene”. Composta e gravada por Caetano Veloso no seu LP de 1969, essa faixa é aberta por uma contagem que marca o andamento da música (“Um, dois, três”). Quem conta é Gilberto Gil, parceiro de Caetano que o acompanha no violão e nos vocais. A sessão tem início e prossegue até a primeira exposição do refrão, quando Gil golpeia o tampo do violão ao perceber que havia se esquecido de fazer o vocal combinado para essa parte da canção:

Gilberto Gil – Esqueci!

Caetano Veloso – Eu vi que você estava com cara de que não ia cantar.

Gilberto Gil – Tava esquecido, rapaz. Quando eu me lembrei já foi em cima da hora. Ah, meu Deus! Ah!²¹³

Enquanto os cantores lamentam verbalmente o acontecido, os músicos expressam certa frustração tocando linhas melódicas aleatórias e desconexas entre si. Essa cacofonia prossegue até Gil abrir nova contagem, dando início a outra sessão que, daí em diante, prosseguirá de acordo com os ditames do padrão *hi-fi*.

Para que “Irene” chegasse às lojas como uma representação *hi-fi* da performance musical, bastava simplesmente cortar e dispensar a parte inicial da gravação. No entanto, os produtores do disco optaram por mantê-la e, assim, sobrepor ao som asséptico do produto *hi-fi* resíduos sonoros descartáveis gerados durante a produção. Como no disco de Frank Zappa e em “Pega a voga, cabeludo”, “Irene” quebra a moldura, mostrando o avesso do que Moorefield (2005) chama de “gravação figurativa”, referindo-se à pintura figurativa ocidental que até pelo menos o final do século XIX procurava representar a realidade com uma precisão fotográfica. A quebra da moldura *hi-fi* em “Irene” e nas demais

²¹² JOPLIN, Janis. Mercedes Benz. JOPLIN, J.; McCLURE, M.; NEUWIRTH, B [Compositores]. In: JOPLIN. p1971. Lado B, faixa 3.

²¹³ VELOSO, Caetano; GIL, Gilberto. Irene. VELOSO, Caetano [Compositor]. In: VELOSO, p1969. Lado A, faixa 1.

gravações *metafonográficas* introduz, nesse sentido, uma segunda forma de realismo que procura embutir na gravação o seu próprio *making of*, expressão que designa os documentários que apresentam os bastidores das produções de cinema.

O caso de “Irene” apresenta, contudo, uma particularidade. Ao contrário do que sugerem os resmungos instrumentais que seguem ao erro de Gilberto Gil, os músicos não se encontravam no estúdio quando o deslize ocorreu. No livro *Tropicália: a história de uma revolução musical*, Carlos Calado observa que “Irene” foi gravada na época em que Gil e Caetano Veloso eram mantidos em prisão domiciliar em Salvador, depois de terem passado algum meses detidos no Rio de Janeiro. Diante da impossibilidade de esses cancionistas saírem da capital baiana para gravarem os seus discos, a Philips delegou a Barenbein e a Duprat a missão de coordenar a gravação dos novos LPs em um estúdio soteropolitano. A precariedade dos instrumentos musicais disponíveis no local fez a dupla decidir por gravá-los posteriormente em São Paulo, onde seriam registradas as partes para orquestra. Em Salvador, foram capturadas, portanto, apenas as vozes e o violão de Gil (CALADO, 2008).

De volta à capital paulista, os emissários da Phillips resolveram manter no início da versão definitiva de “Irene” a sessão supostamente desperdiçada por Gil.²¹⁴ Para o pequeno trecho em que o fluxo musical foi interrompido, Duprat simulou no arranjo a reação dos músicos ao deslize do cancionista. Nesse interlúdio, os instrumentistas são convertidos pelo arranjador em personagens que falam através de seus instrumentos, compondo artificialmente o cenário caótico e efêmero característico dos intervalos de ensaio ou de gravações em estúdio. Portanto, o arranjo de Duprat para a passagem *metafonográfica* de “Irene” incrementa uma cena de bastidores com sons fabricados segundo o padrão *hi-fi*. Assim, esse arranjo amplia o poder de convencimento da gravação, induzindo os ouvintes a pensarem que os músicos arregimentados testemunharam o deslize de Gil. Em suma, Duprat utiliza paradoxalmente a receita da alta-fidelidade para reforçar a crítica *metafonográfica* contida nessa faixa.

²¹⁴ Entrevista com Manoel Barenbein concedida a Jonas Soares Lana, por telefone, no dia 1º de fevereiro de 2012.

Uma forma diferente de questionamento da ilusão *hi-fi* acontece na gravação de “Panis et circensis” pelos Mutantes no disco *Tropicália*. Pouco depois da metade da faixa, uma desaceleração gradual da velocidade de rotação sugere ao ouvinte que o seu toca-discos parou de funcionar.²¹⁵ A crítica *metafonográfica* dessa gravação introduz, portanto, um evento relacionado à reprodução, enquanto “Irene” e “Pega a voga, cabeludo” apresentam aspectos da ordem da produção. Outra diferença de “Panis et circensis” em relação a essas gravações diz respeito à presença de sonoridades estranhas à performance encenada segundo a norma *hi-fi*. Entre essas sonoridades, estão aqueles que formam a audiocena da sala de jantar e o timbre insólito e oscilante produzido pelo violoncelo de Duprat com a ajuda de uma das invenções eletroeletrônicas de Cláudio César Dias Baptista.²¹⁶

Ausentes em gravações produzidas segundo a norma *hi-fi*, esses dois elementos afastam o *soundscape* fragmentado de “Panis et circensis” daquele que se espera ouvir em uma performance musical “real”. Os sons da sala de jantar e a distorção do violoncelo são amostras de dois tipos de ingredientes adicionados em outras gravações de música popular cujos *soundscapes* fogem à regra *hi-fi*. O primeiro tipo pertence a *soundscapes* externos aos limites do palco delineado segundo os parâmetros da alta-fidelidade, como os tiros de revólver e o relógio cuco da gravação de “Chão de estrelas”,²¹⁷ e a sonoridade extraterrestre que se instala na faixa “Dois mil e um”, gravada pelos Mutantes.²¹⁸ O segundo ingrediente é a deformação parcial ou total dos sons musicais presentes na performance *hi-fi*, como a voz oscilante do mutante Arnaldo Baptista e o distorcido baixo elétrico da faixa “Dia 36”.²¹⁹

A adição desses ingredientes em gravações tropicalistas foi em grande medida inspirada pelo que vinham fazendo os Beatles em discos como *Sgt. Pepper*. Segundo Moorefield, os membros da banda “dispensaram o conceito de

²¹⁵ OS MUTANTES. *Panis et circensis*. Op. cit.

²¹⁶ Em entrevista, Baptista relatou-me ter adaptado no violoncelo de Duprat uma cápsula de toca-discos que permitiu a captação elétrica dos sons do instrumento. Depois de instalada a cápsula, ele aplicou um filtro ao sinal gerado por esse dispositivo, dando ao violoncelo um timbre oscilante. (Entrevista com Cláudio César Dias Baptista concedida a Jonas Soares Lana em Rio das Ostras (RJ), 20 de junho de 2011.)

²¹⁷ Entrevista com Johann Gunther Kibelkstis e Stélio Carlini concedida a Jonas Soares Lana em São Paulo, 22 de julho de 2011.

²¹⁸ OS MUTANTES. *Dois mil e um*. Op. cit.

²¹⁹ OS MUTANTES. *Dia 36*. DANDURAND, Johnny; OS MUTANTES [Compositores]. In: OS MUTANTES, p1969. Lado A, faixa 3.

realismo ou do que poderia ser chamado de ‘gravação figurativa’”, construindo, assim, performances que não podiam ser reproduzidas ao vivo com instrumentos convencionais.²²⁰ No lugar de confrontarem a representação *hi-fi* com críticas *metafonográficas*, os Beatles simplesmente abandonaram os seus protocolos em nome de uma maior liberdade criativa.

Desfeito o compromisso com a fidelidade, as gravações da banda passaram a incluir sons inauditos e fragmentos de *soundscape*s externas que deram a esses registros um aspecto de colagem, como argumenta Michael Hannan (2008) em um texto sobre a produção de *Sgt. Pepper*. Ao mesmo tempo em que funcionam como as peças de uma colagem, observa esse autor, os sons pouco convencionais desse álbum reforçam o impulso narrativo de suas canções e lhes confere um sentido cinematográfico.

Nas gravações tropicalistas cujas letras oscilam entre a *iconicidade* e a *narratividade*, ocorre o mesmo fenômeno. Nelas, a plástica sonora que confere a algumas dessas faixas o aspecto de colagens é a mesma que, em outras, reforça o sentido cinematográfico. Esse sentido, como veremos a seguir, foi especialmente fortalecido pelos arranjos de Duprat.

2.2.3. **Arranjo, audiocenografia e *sound design***

No texto sobre a criação de *Sgt. Pepper*, Michael Hannan (2008) investiga o aspecto cinematográfico de algumas das gravações do disco e as técnicas utilizadas para criar os sons que lhe conferiram essa característica. Segundo o autor, essas técnicas compõem o instrumental do *sound design*, expressão que “vem das produções teatrais e cinematográficas onde todos os aspectos sonoros (diálogos, atmosferas, música e efeitos) são utilizados para dar suporte à narrativa”.²²¹ A farta documentação sobre o processo de produção de *Sgt. Pepper*, observa Hannan, oferece muitos indícios de que os Beatles estavam “pensando

²²⁰ The Beatles “dispensed with the concept of realism or what could be called ‘figurative recording’, often constructing instead of a virtual or imaginary space unconfined by what is impossible in the ‘real’ world of live performance on conventional instruments” (MOOREFIELD, 2005, p. 29).

²²¹ “The idea of sound design comes from theatre and film production where all aspects of sound (dialogue, atmospherics, music and sound effects) are used to support narrative” (HANNAN, 2008, p. 45).

constantemente em termos de *sound design*”²²² ou, em outras palavras, buscando sonoridades que dessem um caráter cinemático às histórias narradas pelas canções. Essa busca, a meu ver, era orientada pela imaginação plástico-sonora, que, segundo Júlio César Valladão Diniz, animou a produção fonográfica tropicalista. Potencializada pelo consumo do LSD, a imaginação dos integrantes da banda de Liverpool era tão sinestésica como o desejo manifestado por John Lennon, no auge da fase psicodélica da banda, de fazer uma de suas canções soar “como uma laranja” na gravação (McDONALD; KAUFMAN, 2002, p. 144).

A realização desses projetos mirabolantes foi em grande medida viabilizada pela coparticipação de George Martin na produção dos discos da banda britânica. Convergingo com a perspectiva daqueles que intitulam Martin como o Quinto Beatle, Hannan (2008) chama a atenção para a importância de sua colaboração no delineamento do caráter cinematográfico do disco *Sgt. Pepper*. Ao contrário do que pode fazer supor a proeminência de Martin como arranjador das canções do grupo, suas atribuições iam muito além da escrita para orquestra, incluindo atividades desenvolvidas no campo do *sound design*, como o processamento de sons musicais e a produção de efeitos sonoros.

Muitas dessas atividades foram descritas com riqueza de detalhes por Martin em suas memórias sobre a elaboração de *Sgt. Pepper*. No livro escrito em parceria com Williams Pearson, o arranjador destaca o sentido cinematográfico de “Good morning, good morning”, gravação encerrada com sons produzidos por animais, como cacarejos, galopes e latidos.²²³ Nos parágrafos dedicados a essa faixa, Martin deixa transparecer que a sua colaboração como produtor e como arranjador das canções da banda britânica foi orientada por uma orientação marcadamente audiovisual. “Enquanto os Beatles cantavam e tocavam e os ruídos de animais surgiam, *assistia* a uma história rolando em minha mente”, observa Martin, chamando a atenção para o caráter cinematográfico dessa gravação (MARTIN; PEARSON, 1995, p. 87, grifo meu).

²²² “(...) indeed the Beatles themselves were constantly thinking in terms of sound design” (HANNAN, 2008, p. 46).

²²³ THE BEATLES. Good morning, good morning. LENNON, John; McCARTNEY, Paul [Compositores]. In: THE BEATLES, p1967. Lado B, faixa 4.

As técnicas utilizadas por Martin no “*design*” de “Good morning, good morning” foram desenvolvidas por ele nos anos 1950. Nessa época, o músico frequentou a Oficina Radiofônica da BBC, uma espécie de laboratório onde engenheiros de som “passavam o tempo cozinhando sons espertos com o que quer que tivessem à mão”. Agenciado por esses profissionais, Martin produziu obras repletas de fragmentos de *soundscape*s externas e outros sons ditos não-musicais, como canções e audiocenas cômicas interpretadas por atores como o britânico Peter Sellers (MARTIN; PEARSON, 1995, p. 95).

Assim como os engenheiros da BBC, Martin trabalhava no ramo da produção sonoro-musical como um *sound designer*, designação que, segundo Hannan (2008), poderia ser legitimamente estendida a outros orquestradores e arranjadores. Embora eu entenda que essa classificação não seja universalmente aplicável a todo e qualquer arranjador, estou seguro de que ela vale para Rogério Duprat, cuja colaboração na produção fonográfica tropicalista também passava pela criação e manipulação eletroeletrônica de sons. Como Martin, Duprat aprimorou o seu domínio das técnicas da *musique concrète* e da música eletroacústica trabalhando em produções para fins comerciais. A diferença, contudo, é que, enquanto o britânico adquiriu essa *expertise* na indústria fonográfica e, indiretamente, no rádio, Duprat a obteve nos ramos da publicidade e do cinema.

A ligação entre o trabalho de Duprat como compositor de música fílmica e como arranjador de canções tropicalistas é sugerida por Máximo Barro (2010) em diversas passagens do livro por ele dedicado à atuação de Duprat no campo do cinema. Em uma dessas passagens, Barro observa que variados experimentos sonoro-musicais utilizados na feitura desses arranjos se encontram em suas primeiras trilhas sonoras de longas-metragens, criadas no início dos anos 1960 para os filmes *A ilha* e *Noite vazia*. Barro chama atenção, portanto, para o fato de que essas produções serviram a Duprat como uma oportunidade para exercitar as técnicas da música concreta e eletroacústica, com as quais ele teve contato em Darmstadt e Paris na mesma época. Como verdadeiras “oficinas”, essas produções contribuíram, por um lado, para o aprimoramento de Duprat como compositor de música de vanguarda e, por outro, para a ampliação do repertório de técnicas para a articulação de sons e imagens. Um repertório que, segundo Gaúna (2002), ele já

vinha acumulando como autor de música para teatro e como violoncelista em gravações de trilhas sonoras compostas por outros autores.

Em entrevista concedida a Irineu Guerrini Jr. nos últimos anos de vida, Duprat descreveu a utilização de recursos da música concreta e eletroacústica na composição da trilha do filme *Noite vazia*. Nessa entrevista, o músico disse ter se apropriado, para fins criativos, de geradores eletrônicos de sinais sonoros utilizados como instrumentos de teste nos estúdios.²²⁴ A fim de contornar o problema da falta de recursos financeiros para remunerar músicos profissionais, ele recorreu à manipulação de sons gravados em fitas magnéticas:

Fizemos o que podíamos. Às vezes pegando até trilhas de ruídos. Você sabe que os estúdios têm coleções de ruídos. Em publicidade eu usei muito dessas trilhas. Tem coisas extraordinárias. E é direito livre, para ser usado sem pagar. Eu cheguei a criar isso para uma firma inglesa, um disco desse tipo, através de uma editora daqui de São Paulo; eu criei e gravei um disco inteiro assim; você vende e tchau. Então algumas coisas eu até peguei em disco, mas aí manipulava, fazia coisas elementares. E o Walter gostou muito. E me lembro de que a gente misturou com pequenas coisas de percussão, especialmente o prato. Dava umas coisas interessantes. Às vezes percussão misturada com alguma coisa paraeletrônica. Era uma eletrônica elementar, perto do que o Stockhausen fazia.²²⁵

Nessa passagem, Duprat chama a atenção para a versatilidade das práticas e técnicas da *musique concrète*, eficientes tanto para simular a “paraeletrônica” de Stockhausen como para atender a propósitos mais utilitários e comerciais, como incrementar narrativas cinematográficas e reclames radiofônicos. Como um *bricoleur*, Duprat manipulava materiais que estivessem ao alcance, sem que para isso fosse necessária a elaboração preliminar de um projeto em partitura:

Às vezes a gente modificava alguma coisa, a partir de um disco, pegava um pedaço só... fazia uma manipulação de música pré-gravada. Então, para algumas coisas não tem partitura (...) porque eu simplesmente não escrevia. Era só mexer. O que faz a sonoplastia. E eu gostava um pouco disso, às vezes a música parecia sonoplastia, e vice-versa...²²⁶

Na trilha sonora de *Noite vazia*, Duprat procurou, portanto, confundir música e sonoplastia, termo que, segundo Guerrini Jr. (2009, p. 104) é corrente no rádio e na TV brasileiros, designando efeitos especiais e fundos sonoros construídos a partir da manipulação de sons existentes. Em entrevista sobre a sua

²²⁴ DUPRAT, Rogério. São Paulo, 16 mai. 2000. Entrevista concedida a Irineu Guerrini Jr. (2009, p. 184).

²²⁵ Idem, p. 185.

²²⁶ Idem. (2009, p. 188).

atuação como compositor de trilhas sonoras, Júlio Medaglia chama a atenção para a importância do rádio como um celeiro para a formação dos sonoplastas, profissionais que atuavam como “narradores sem palavras”, fornecendo com os recursos da sonoplastia a “imagem” da cena aos ouvintes.²²⁷ Embora a sonoplastia seja um termo mais utilizado no rádio e na TV (GUERRINI JR., 2009), Medaglia converge com Duprat ao adotar o termo para referir-se à produção dos aspectos sonoro-musicais das trilhas sonoras do cinema. Para ambos, portanto, não havia diferença substancial entre as atividades desempenhadas nos ramos do cinema, do rádio e da TV.

Segundo a acepção mais fiel à etimologia da palavra, “sonoplastia” significa modelagem do som. Mas, se considerarmos o modo como ela foi e continua sendo desenvolvida e aplicada, o vocábulo pode ser descrito como o conjunto de técnicas de manipulação e geração de sons empregados em produções dramáticas para a reconstituição “audiocênográfica” de *soundscapes*. A sonoplastia, nesse sentido, pode ser tomada como sinônimo de *sound design*, tendo sido utilizada na produção fonográfica tropicalista da maneira como o foi nas gravações dos Beatles. Assim como George Martin, Duprat também atuava como sonoplasta ou *sound designer*, trabalhando inclusive na produção de um disco de efeitos sonoros sob encomenda, como ele relatou a Guerrini Jr. (2009).

No capítulo anterior, mencionei o fato de Duprat ter reivindicado para si a identidade de “*designer* sonoro” na entrevista-*happening* concedida a Medaglia em abril de 1967, poucos meses antes, portanto, do compositor escrever o seu arranjo para “Domingo no parque”. Observei também que o termo foi possivelmente utilizado nesse contexto com o intuito de traçar um paralelo com o *designer* gráfico, artista que se diferenciava pelo fato de dedicar-se à criação de objetos úteis. Isso faz sentido se considerarmos a defesa veemente que Duprat apresenta nessa mesma entrevista em favor do abandono da composição de arte autônoma em nome da criação de obras mais aplicadas e de artefatos sonoros voltados para finalidades práticas. No entanto, se considerarmos as atividades que o compositor desempenhava na época, sobretudo nos campos do cinema e da

²²⁷ MEDAGLIA, Júlio. [S/l], [S/d]. Entrevista concedida a um repórter não identificado da TV Bandeirantes (MEDAGLIA, 2003, p. 235).

publicidade, é plausível que o termo *designer* sonoro fosse para ele sinônimo de sonoplasta.

Se Duprat fazia ou não o uso da acepção hoje disseminada do termo *sound design* em 1967 importa menos do que o fato de sua colaboração para a produção fonográfica tropicalista ter se dado nesses termos. Duprat estava para os tropicalistas como Martin para os Beatles. Ambos eram arranjadores que colaboravam como sonoplastas ou *sound designers* para desdobrar em múltiplos cenários sonoros as *soundscapes hi-fi* das gravações de canção que eles ajudavam a produzir. A semelhança dos perfis desses colaboradores era apenas uma entre várias outras que aproximavam os tropicalistas e a banda de Liverpool, como a imaginação sonoplástica comum a ambos os grupos. Contudo, é preciso tomar cuidado para não sobrevalorizar a influência dos Beatles. Ainda que ela seja inegável e tenha produzido efeitos diretos na produção fonográfica tropicalista, o conteúdo das gravações do círculo brasileiro, bem como as soluções técnicas, as escolhas das sonoridades e, ainda, o modo de lidar com a sonoplastia, o cinema e as *soundscapes*, foram alimentados por muitas outras referências, como Jean-Luc Godard, João Gilberto e Hélio Oiticica. Em outras palavras, o álbum *Sgt. Pepper* é menos o combustível do que uma fagulha que os fez atinar para a possibilidade de dar às gravações de canção o aspecto de filmes ou de colagens nas quais tudo podia ser misturado, desde a música clássica, os ruídos do trânsito, as sonoridades psicodélicas e o toque do berimbau.

2.2.4.

Canção, arranjo e música de cinema

Como vimos no primeiro capítulo, Caetano Veloso tinha grande interesse pelo cinema e, até a sua profissionalização como compositor e cantor, planejava dirigir filmes (VELOSO, 2008). Assim como Caetano, outros de sua geração possuíam uma forte ligação com a sétima arte e também com o teatro, participando diretamente de produções teatrais e cinematográficas ao longo dos anos 1960 (TREECE, 1997). Cancionistas como Chico Buarque, Edu Lobo e Sérgio Ricardo produziram canções para trilhas sonoras; Nara Leão, Maria Bethânia, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Tom Zé e Gal Costa subiram no tablado em peças dirigidas por Augusto Boal (CALADO, 2008).

A intensa colaboração dos cancionistas nestas e em muitas outras produções de teatro e cinema acabou dando às canções compostas nos anos 1960 o que David Treece chama de “textura musical dramática”. No caso específico das canções de Sérgio Ricardo, argumenta o autor, o desenvolvimento dessa textura foi impulsionado pela necessidade de integrar a trilha sonora ao tecido visual dos filmes para os quais colaborou (TREECE, 1997, p. 15). Tal preocupação também era compartilhada por cancionistas que compunham para o teatro, como Carlos Lyra, Chico Buarque e Edu Lobo. Diante da necessidade de articular as canções às tramas teatrais para as quais eram compostas, eles procuraram adequar a forma e o conteúdo dessas obras para que adquirissem funcionalidade dramática.

Nesse sentido, as gravações de canção produzidas por esses cancionistas para o teatro eram moldadas para servirem à cena. Os tropicalistas promoviam, contudo, um movimento contrário, levando a cena para o interior da gravação.

A constituição fragmentada da canção tropicalista dava-lhe o aspecto da estrutura entrecortada das montagens cinematográficas, como observado por Décio Pignatari ainda em 1967. Em artigo publicado no jornal *O Estado de S. Paulo* em novembro daquele ano, o poeta Augusto de Campos citou a observação de Pignatari de que “Alegria, alegria” possuía uma “letra-câmara-na-mão mais ao modo informal e aberto de um Godard, colhendo a realidade casual”; “Domingo no parque”, por sua vez, lembrava “as montagens eisensteinianas, com os seus closes e suas fusões”.²²⁸ Poucos meses depois da publicação desse texto, Gilberto Gil corroborou a perspectiva de Pignatari em entrevista também concedida a Campos, na qual recorre ao jargão do cinema para descrever a elaboração com Rogério Duprat do arranjo de “Domingo no parque”:

A *decupagem* do arranjo, a determinação de que *climas* funcionariam em determinadas partes, que tipos de instrumento, que tipos de emoção, todas essas coisas foram planejadas juntamente por mim e pelo Rogério (CAMPOS, 2005, p. 196, grifos meus).

Na produção de um filme, a “decupagem” diz respeito à divisão prévia de um roteiro em cenas, sequências e planos numerados.²²⁹ Na fala de Gil, o termo é utilizado para referir-se ao processo de montagem de uma canção-filme na qual as

²²⁸ Campos (1967, p. 44).

²²⁹ Definição de “decupagem” (HOUAISS et al., 2001).

imagens verbalizadas pela voz que canta são sobrepostas e articuladas a um arranjo que imprime “climas” à narrativa cancional, assim como o faz a música em relação à história de um filme. Nesse sentido, Gil descreve a palavra cantada de “Domingo no parque” como o roteiro de cinema dotado de um arranjo-trilha sonora. Nessa trilha, inscreve-se não apenas a música como os ruídos da *soundscape* de um parque de diversões. Aliados à “montagem eisensteiniana” da letra, o arranjo e os sons que parecem ter sido gravados diretamente no pé de uma roda-gigante dão à canção um forte aspecto cinematográfico.

Como discutimos anteriormente, esse relato de Gilberto Gil diz muito sobre a participação dos membros do círculo tropicalista na criação compartilhada dos arranjos musicais de Rogério Duprat. Mas, como o próprio autor de “Domingo no parque” observa na entrevista a Augusto de Campos, a experiência de Duprat como arranjador, músico de orquestra, compositor e maestro foi decisiva para a configuração desses arranjos. A meu ver, isso também se aplica às gravações com caráter cinematográfico. Se, por um lado, os membros do círculo apresentavam a Duprat canções-roteiro e ideias para arranjos-trilha sonora, por outro, esperavam e dependiam das contribuições desse experiente autor de música para cinema para que essas ideias fossem concretizadas.

Como nas trilhas sonoras do cinema, os arranjos de Duprat e de seus colaboradores dividem-se entre sons diegéticos e não-diegéticos. Em linhas gerais, um som diegético compõe em um filme a *soundscape* em que os personagens estão imersos ou, em outras palavras, parte da *diegesis* ou do mundo que eles experimentam. Pode ser desde o tiro do revólver do xerife até a música de Scott Joplin tocada no piano de um *saloon* do Velho Oeste. Supostamente ouvidos pelos personagens, os sons diegéticos reforçam a concretude das cenas e dos objetos que compõem o cenário, intensificando a impressão de realidade oferecida pela imagem. Os sons não-diegéticos, por sua vez, são ouvidos apenas pelo espectador, consistindo no mais das vezes em obras musicais compostas para uma dada cena, como os violinos de Bernard Herrmann na clássica cena do assassinato a facadas em *Psicose*, de Alfred Hitchcock (1960). Em outros filmes, a música não-diegética é reaproveitada, a exemplo da abertura de *Assim falou Zaratustra*,

poema sinfônico de Richard Strauss, introduzido pelo diretor Stanley Kubrick em *2001: Uma odisseia no espaço* (1968).²³⁰

Entre todas as gravações tropicalistas, “Luzia Luluza” é talvez aquela em que os sons diegéticos e não-diegéticos são mais explorados.²³¹ Com arranjos de Rogério Duprat, a canção do disco solo de Gilberto Gil de 1968 é cantada por um sujeito ficcional que estuda para ser ator. Ele se encontra em um táxi a caminho de um cinema onde trabalha como bilheteira a namorada Luzia Luluza. Os sons diegéticos estão presentes em três momentos dessa gravação. Logo na abertura, ouve-se o ruído do trânsito de automóveis. No ponto central da faixa (1:53),²³² surge a fala de um locutor, transplantada para a gravação depois de ter sido possivelmente capturada em uma transmissão de rádio. Em seus segundos finais (3:31), surge o ruído de ondas do mar quebrando na praia.²³³

Ao longo de toda a gravação, distribuem-se no arranjo componentes musicais que remetem aos sons não-diegéticos e a funções emocionais para as quais me voltarei adiante. Um bom exemplo é o contraponto* à voz de Gilberto Gil realizado pelos violinos no momento em que comenta que Luzia Luluza está lhe esperando (0:57). Com notas longas e ligadas, os instrumentos introduzem uma sensação de plenitude que acentua o clima romântico da narrativa. Na passagem em que o sujeito ficcional reflete sobre a solidão vivenciada pela namorada na cabine da bilheteria (1:50), os mesmos instrumentos são utilizados para uma finalidade oposta, criando um clima angustiante com notas idênticas repetidas em ostinato*.

Enquanto os sons diegéticos de “Luzia Luluza” permitem ao ouvinte imaginar *as soundscapes* que enredam os personagens da história, os sons não-diegéticos dos violinos mobilizam clichês explorados no cinema para gerar nos espectadores sentimentos de plenitude romântica e de angústia. Em ambos os casos, esses sons cinematográficos adensam o conteúdo da letra. Os ruídos do congestionamento se sobrepõem ao trecho “São quase oito horas da noite, e eu

²³⁰ Uma discussão introdutória sobre os conceitos de som diegético e não-diegético pode ser encontrada em Stam (2003).

²³¹ GIL, Gilberto. Luzia Luluza. GIL, Gilberto [Compositor]. In: GIL, p1968. Lado B, faixa 3.

²³² Os números entre parênteses indicam o ponto da gravação.

²³³ Os sons do trânsito e do mar estão indicados na partitura que me foi gentilmente cedida por Rodrigo Costa.

nesse táxi / Que trânsito horrível, meu Deus”. A lembrança de que Luzia Luluza espera pelo sujeito ficcional para assistir à sessão das oito parece fazê-lo esquecer o atraso em um momento da gravação no qual os ruídos dos automóveis dão lugar aos românticos violinos. Depois de celebrar a sessão a que iria assistir em instantes, o passageiro do táxi reflete sobre a rotina massacrante de Luluza “na cela da morte do Cine Avenida”, enquanto o mencionado locutor parece anunciar no rádio o nome Ana Maria Santoro, uma mulher que “deseja se corresponder com um rapaz de qualquer lugar do Brasil”. Em seguida, o sujeito ficcional imagina o seu casamento no carnaval sob o som de uma banda de frevo que invade a gravação. Em meio à folia, os noivos correm até a praia onde o som das ondas é sucedido por uma cadência harmônica* que, terminando em tônica*, evoca na cultura ocidental o encerramento de uma história (WISNIK, 1989; BARENBOIM; SAID, 2003).

Assim como em filmes analisados por Robynn Stilwell (2007), a música que compõe a dimensão não-diegética da gravação de “Luiza Luluza” se passa na imaginação do sujeito ficcional. Ouvidos internamente pelo personagem, esses sons são em alguma medida diegéticos, ou, nos termos desse autor, metadiegéticos. No artigo em que cunha o conceito de *metadiegesis*, Stilwell critica a rigidez com que a classificação diegético/não-diegético é aplicada, mostrando como a música imaginada por personagens foge a esse esquema. À margem desse sistema dicotômico de classificação, encontra-se também a música que Rogério Duprat fez “parecer com sonoplastia” em trilhas sonoras de filmes como *Noite vazia* e em arranjos de canções. Um bom exemplo disso é a nota insistentemente repetida pela guitarra elétrica em meio à *soundscape* do trânsito no início de “Luzia Luluza”. Como bem notou Rodrigo Costa (2006), essa pontuação remete à sonoridade do relógio de alguém que corre contra o tempo. Não fosse a estilização decorrente do uso da guitarra para simular o tique-taque angustiante dessa máquina, esse ruído soaria diegético. Batendo na guitarra, contudo, os ponteiros do relógio deslocam-se da cabine diegética do táxi para o interior subjetivo e metadiegético do personagem.²³⁴

²³⁴ O deslizamento do diegético para o não-diegético no arranjo da gravação corresponde isomorficamente à oscilação entre primeira e terceira pessoa identificada por Gilberto Gil na narrativa da palavra cantada de “Luzia Luluza”. Em seu livro de letras, o cancionista argumenta

Na gravação de “Luzia Luluza”, a guitarra remete ao relógio por mimetizar o som característico da passagem do tempo no mundo moderno. Praticada em alguns dos arranjos de Duprat para canções tropicalistas, essa “mimese musical” opera exatamente como a onomatopeia, figura de linguagem baseada na utilização de fonemas para a imitação de sonoridades ditas naturais. Nos termos de Murray Schafer, ela é um meio pelo qual os compositores ocidentais incorporaram às suas obras elementos das *soundscape*s externas aos ambientes reservados à execução e escuta de música. “No decorrer da história da música ocidental, os sons da natureza (particularmente os de vento e água) têm sido representados com frequência e de modo adequado, tal como os sons de sinos, aves, armas de fogo e cornetas de caça”, observa Schafer, mencionando ainda a referência que alguns compositores fizeram em suas obras aos pregões de rua.²³⁵ Atento a essa possibilidade, Duprat promoveu com os seus arranjos a abertura do palco fechado pela representação *hi-fi*, permitindo a entrada de sons que Schafer chamaria de naturais, como o canto de ave simulado pela flauta transversal no arranjo de “Marginália II”.²³⁶

Assim como muitos outros recursos desenvolvidos pela música erudita, a onomatopeia musical foi empregada no cinema, sobretudo nos desenhos animados. Neles, contudo, a mimese foi além dos elementos estáticos das *soundscape*s como o som da água correndo no rio ou o mugido do gado em uma paisagem rural. Ela passou a ser utilizada para dar peso à ação dos personagens e ao movimento de objetos, como a queda de um objeto sincronizada com um glissando* descendente executado por um clarinete. Por ter sido pioneiramente utilizada para dar vivacidade às estripulias do camundongo Mickey em filmes produzidos por Walt Disney a partir de 1928, essa técnica passou a ser conhecida como *Mickey-mousing* (GOLDMARK, 2007).

Inicialmente desenvolvido nos desenhos animados, o *Mickey-mousing* tornou-se comum em filmes e em cenas cômicas dos *vaudevilles* norte-

que a narrativa dessa canção “se dá por fora e por dentro, misturadamente; tanto o narrador como os personagens se manifestam” (GIL, 2003, p. 97).

²³⁵ “Throughout the history of Western music, the sounds of nature (particularly those of wind and water) have been frequently and adequately rendered, as have bells, birds, firearms and hunting horns. We have already touched on street cries and have also mentioned the suggestibility of the solo woodwind instrument for the pastoral landscape.” (SCHAFFER, 1994, s/p.).

²³⁶ GIL, Gilberto. *Marginália II*. Op. cit.

americanos. Nesses shows de variedades, a técnica de Walt Disney era especialmente utilizada para achincalhar letras sérias em sátiras de canção. Tais sátiras se tornaram uma especialidade de Spike Jones e dos City Slickers, conjunto musical formado em meados dos anos 1940 por artistas que atuavam como cantores, instrumentistas e palhaços. Em longas turnês pelos Estados Unidos, Jones e sua trupe alcançaram grande popularidade executando o que eles próprios classificavam como “assassinatos musicais” (YOUNG, 1994). Em pouco tempo, o grupo se destacaria pela venda de discos nos quais onomatopeias, efeitos de *Mickey-mousing* e outros ruídos quebravam pioneiramente o realismo *hi-fi*.

As acrobacias musicais de Jones e dos City Slickers eram muito apreciadas pelas crianças, entre as quais se incluíam alguns dos futuros roqueiros que abandonariam o compromisso com a alta-fidelidade em meados dos anos 1960. Entre eles, estão o irreverente Frank Zappa (COURRIER, 2002) e os integrantes da banda The Beach Boys, cujo LP *Pet Sounds*, de 1966, exerceu reconhecida influência na produção fonográfica mais experimental dos Beatles (ZOLTEN, 2009). Nessas gravações, a presença de Spike Jones também é sentida graças a George Martin, para quem as paródias do percussionista representaram uma importante referência na concepção do *sound design* das gravações da banda britânica (McDONALD; KAUFMAN, 2002). Entre os tropicalistas, o líder dos Mutantes Arnaldo Baptista (CALADO, 1996) e Rogério Duprat eram reconhecidos admiradores de Jones.²³⁷ Influenciado pelas performances desse homicida musical junto dos City Slickers, Duprat e Baptista adotaram alguns de seus recursos paródicos em gravações como “Chão de estrelas” pelos Mutantes.

Como na fonografia de Spike Jones e seu conjunto, o *Mickey-mousing* agencia os significados das letras das canções gravadas pelos tropicalistas. No próximo capítulo, veremos que esses agenciamentos produzem efeitos diferentes conforme o contexto em que são inseridos. Na satírica “Chão de estrelas”,²³⁸ o *Mickey-mousing* promove uma inversão de significados, transformando o sublime em grotesco; em “Marginália II”, esse efeito fortalece a mensagem apocalíptica da canção; em “Não identificado” na versão de Gal Costa, ele contribui para acentuar

²³⁷ DUPRAT, Rogério. São Paulo, 16 mai. 2000. Entrevista concedida a Irineu Guerrini Jr. (2009, p. 184).

²³⁸ OS MUTANTES. Chão de estrelas. Op. cit.

a ambiguidade que marca a letra dessa composição de Caetano Veloso.²³⁹ Nessas três canções, o *Mickey-mousing* contribui, portanto, para confirmar ou contradizer o sentido da palavra cantada.

Outro recurso musical do cinema que foi largamente utilizado por Duprat em seus arranjos para canções tropicalistas é a chamada música climática. De acordo com Júlio Medaglia, essa música fornece “a temperatura dramática da ação”. Não-diegética, ela estabelece, ainda segundo Medaglia (2003, p. 259), um “canal privado entre o autor do filme e o espectador, agindo diretamente sobre o seu raciocínio e ‘emoção’, conduzindo sua expectativa para onde a ideia do filme assim o desejar”. Para Robert Stam, essa música agencia o espectador, levando-o a identificar-se com personagens e situações encenadas em um filme. Ela “direciona nossas respostas emocionais, regula nossas simpatias, recolhe nossas lágrimas, excita nossas glândulas, acalma nossos pulsos e deflagra nossos medos, geralmente em estreita conjunção com a imagem” (STAM, 2003, p. 254).

Exemplo do poder de agenciamento da música “climática” no cinema são os intervalos* dissonantes* tocados pelos violinos na cena de assassinato de *Psicose*. Em um crescendo*, esses intervalos* geram tamanha agonia nos espectadores que alguns deles sentem a própria carne ser perfurada pela faca com a qual a personagem é morta diante de seus olhos. Em filmes épicos, marcados pela guerra, pela conquista e/ou pela aventura individual, grandes formações instrumentais evocam a monumentalidade das obras orquestrais do romantismo (McCLARY, 2007), induzindo o espectador a perceber a ocupação de um território ou a vitória sobre o inimigo como um ato de supremacia geralmente evocado pelos *grand finales* de obras como a *Terceira sinfonia (Eroica)*, de Beethoven, e *Overture 1812*, de Tchaikovsky.

Para Máximo Barro (2010), Duprat foi pioneiro no uso da música para exploração de climas em filmes sonorizados brasileiros. Segundo o autor, a música era até então sobreposta à imagem como algo independente da cena ou que se impusesse a ela, como nos musicais em que Carmen Miranda e todos os demais personagens têm a sua atuação literalmente marcada pelo ritmo do samba. Com a

²³⁹ COSTA, Gal. Não identificado. VELOSO, Caetano [compositor]. In: COSTA, p1969. Lado A, faixa 1.

ajuda dos diversos efeitos obtidos pela utilização das técnicas desenvolvidas por compositores como Pierre Schaeffer e Stockhausen, argumenta Barro, Duprat conferiu funcionalidade à música de suas trilhas sonoras, integrando-a à textura dramática dos filmes.

Em algumas gravações tropicalistas produzidas com a colaboração de Duprat, seus arranjos assumiram uma função claramente “climática” a partir da mobilização de clichês das trilhas sonoras do cinema. Um bom exemplo é a versão de Caetano Veloso para “Coração materno”,²⁴⁰ canção dedicada a uma narrativa sinistra e dramática que assim pode ser resumida: um jovem apaixonado arranca o coração de sua própria mãe para provar o seu amor a uma mulher. Correndo para lhe entregar o órgão, ele cai e quebra a perna, ouvindo em seguida a voz materna dizer “vem buscar-me que eu ainda sou teu”. Motivo de piada para os artistas e o público de classe média da bossa nova e da MPB, a canção recebeu de Rogério Duprat um arranjo para cordas que, contrariando as expectativas, conferiu profunda gravidade ao dramalhão. Somado à voz séria de Caetano Veloso, ele dá a uma canção que era vista como lixo cultural o *status* de uma obra de arte sublime, provocando um efeito irônico análogo ao que foi produzido quando Marcel Duchamp instalou um mictório em uma galeria de arte.

Ao longo dessa “canção-filme”, as cordas irão sugerir dois estados emocionais básicos. De um lado, a euforia, à qual se associam as ideias de realização, plenitude, abertura, arejamento e brilho; de outro, a disforia, um estado caracterizado por ansiedade, depressão e inquietude que remete ainda à angústia, à culpa e à escuridão. Para evocar cada um desses sentimentos, Duprat recorreu a clichês musicais que, por convenção cultural, ficaram associados a esses estados emocionais, muito em função da utilização maciça desses elementos na ópera e no cinema (McCLARY; WALSER, 1990, p. 283). Em todas essas obras, nas quais a música se integra a uma representação dramática, a euforia é evocada ou reforçada por resoluções de cadências perfeitas*, por melodias ascendentes e movimentadas, e por abertura de vozes*. Em “Coração materno”, esses elementos irão aparecer com mais regularidade na primeira parte dessa narrativa macabra, onde o protagonista faz juras à amada e esta pede provas do seu amor incondicional. Na

²⁴⁰ VELOSO, Caetano. Coração materno. CELESTINO, Vicente [Compositor]. In: VELOSO et al., p1968. Lado A, faixa 2.

segunda seção da canção, que tem como ápices o matricídio e a queda do coração materno, Duprat recorrerá a clichês que evocam ou reforçam o sentimento de disforia nas cenas do cinema e da ópera. O primeiro deles é a forte dissonância e a ênfase em acordes de dominante* e de dominantes individuais*, recursos harmônicos que acentuam a tensão em obras tonais como a canção de Vicente Celestino. Enquanto nos trechos mais eufóricos do início da canção as melodias tocadas em contraponto* pelas cordas tendem ao registro agudo, as situações dramáticas da segunda parte são acompanhadas por melodias descendentes e muitas vezes cromáticas*. Esses movimentos melódicos marcam a grave introdução da canção, que funciona como os créditos iniciais de um filme de suspense ou de terror, anunciando o clima sombrio da história por vir. Um último elemento reforça o caráter disfórico da segunda seção da obra. Trata-se da repetição de notas em ostinato*, que, assim como no arranjo de “Luzia Luluza”, acentua o sentimento de angústia gerado pela palavra cantada.²⁴¹

A influência da ópera nessa gravação foi notada por Caetano Veloso em entrevista concedida em 1992. De fato, o cancionista acerta ao fazer essa relação, visto que, entre todas as canções tropicalistas, esta é uma obra na qual a relação do arranjo com a palavra cantada se dá em termos mais operísticos do que cinematográficos. A meu ver, essa característica está relacionada ao fato de a narrativa de “Coração materno” ser convencionalmente linear. Sem ter que se ajustar ao caráter fragmentado de canções como “Domingo no parque”,²⁴² o arranjo da canção de Vicente Celestino se organiza em um contínuo musical, alinhando-se isomorficamente com a narrativa.

Em “Domingo no parque”, “Luzia Luluza” e outras canções com letras mais fragmentadas, o arranjo confere, por sua vez, um caráter fílmico a essas gravações, introduzindo alterações estilísticas que acompanham a mudança das tomadas de câmara sugeridas pela palavra cantada. Nessas e em outras canções tropicalistas, as mudanças de estilo do arranjo são mais drásticas, como são os movimentos da câmera, as mudanças de ângulo e de enquadramento sugeridos pelas palavras cantadas. Como observei anteriormente, algumas delas apresentam elementos formais que, segundo Pignatari, lembram o estilo fragmentado dos

²⁴¹ GIL, Gilberto. Luzia Luluza. Op. cit.

²⁴² GIL, Gilberto; OS MUTANTES. Domingo no parque. GIL. Op. cit.

filmes de Godard e de Eisenstein. Atento às provocações feitas por Godard ao esquema de representação naturalista do cinema tradicional — que corresponderia ao padrão *hi-fi* no campo da fonografia —, Robert Stam observa que esse diretor fez no cinema o que Picasso havia realizado nas artes plásticas: “despedaçou o realismo em perspectiva” (STAM, 1981, p. 177). Antes dele, afirma Stam (2003, p. 58), Eisenstein realizou uma operação semelhante, “temporalizando as justaposições fundamentalmente espaciais da colagem cubista. Seu ideal de montagem”, conclui o autor, “é uma concatenação dissonante entre som e imagem, em que as tensões permanecem irresolutas”.

Assim como no cinema de Godard e de Eisenstein, o viés narrativo e os arranjos-trilha sonora reconciliam-se nas gravações tropicalistas com o viés da iconicidade e os arranjos-colagem. Sob o impulso de uma forte imaginação sonoplástica, essas gravações foram construídas em estúdios, e seus equipamentos eletroeletrônicos funcionaram como instrumentos musicais e como meios expressivos. Com esses meios-mensagem, os tropicalistas aglomeraram estilos, efeitos sonoros e músicas sampleadas, construindo espaços acústicos nos quais a representação supostamente fiel da performance musical se desdobrou em múltiplas *soundscape*s. Sobrepostas, elas despedaçaram “o realismo em perspectiva”, como nas colagens protocubistas; justapostas, sugeriram a mudança sequencial de cenas nas quais atuam os personagens de canções roteiro.

Nesses contextos sonoros em que os palcos imaginários se repartem em audiocenas de “crimes, espaçonaves, guerrilhas”, os arranjos de Duprat ganham um novo funcionamento, que vai além da integração e sustentação rítmico-harmônica da palavra cantada na *textura* homofônica*. Em gravações-colagem, as citações e outros ícones indecomponíveis desses arranjos dialogam com a letra de canções icônicas e com elementos sonoros estranhos ao *soundscape hi-fi*. Em gravações de canções narrativas, os sons desses arranjos se deslocam da *diegesis* do palco para um local não-diegético a partir do qual elas fornecem ao ouvinte-espectador os climas emocionais da história narrada.

O arranjador Rogério Duprat, nesse sentido, passa a trabalhar de um modo novo, utilizando a música em favor do *sound design*. Em muitos momentos de seus arranjos, não se pode distinguir música e sonoplastia. Em muitas gravações,

também não há uma clara diferenciação entre o arranjo-colagem e o arranjo-trilha sonora. Este é o caso das três gravações de canções tropicalistas que entrarão em foco no próximo capítulo.

3. Análise de gravações e arranjos

No capítulo anterior procurei descrever a atuação de Rogério Duprat como arranjador, enfatizando aspectos gerais dos arranjos que ele preparou junto a colaboradores envolvidos na produção fonográfica tropicalista. Depois de problematizar os conceitos inter-relacionados de arranjo e canção, explorei a dimensão sonoplástica de ambos no contexto das gravações do grupo, argumentando que a sonoplastia tropicalista é um dos atributos que conferem singularidade a esses arranjos. Nessa etapa do trabalho, dediquei-me particularmente à identificação de recursos e procedimentos utilizados na construção dos arranjos e das gravações, como os dispositivos eletroeletrônicos de gravação, o *sound design*, as técnicas cinematográficas de articulação entre som e imagem, entre outros. Procedendo a uma abordagem horizontal e objetiva de diversas faixas tropicalistas, procurei mapear as mediações que conferem a essas produções fonográficas um caráter audiovisual.

Com isso em mente, para análise neste capítulo, selecionei três faixas que, nesse sentido, são exemplares: “Não identificado” por Gal Costa,²⁴³ “Chão de estrelas” pelos Mutantes²⁴⁴ e “Marginália II” por Gilberto Gil.²⁴⁵ Em comum, elas apresentam um forte caráter de colagem, compondo audiocenografias nas quais os arranjos operam em alguns momentos como música climática não-diegética, integrando-se, em outros, a fragmentos diegéticos de *soundscape*s com efeitos onomatopeicos e com o *Mickey-mousing*. Combinados com referências a obras, estilos e gêneros musicais, bem como com formações instrumentais típicas, esses elementos sonoplásticos acentuam a capacidade dos arranjos de dialogar com a música e com as palavras dessas canções.

A interlocução entre os arranjos e o conteúdo verbivocovisual da canção é estabelecida graças ao poder conotativo da música. Conjunto variável de signos sonoros, a música remete a significados que dizem respeito a experiências coletivas e individuais, bem como a respostas afetivas desencadeadas nessas

²⁴³ COSTA, Gal. Não identificado. VELOSO, Caetano [compositor]. In: COSTA, p1969a. Lado A, faixa 1.

²⁴⁴ OS MUTANTES. Chão de estrelas. CALDAS, Silvio; BARBOSA, Orestes [compositores]. In: OS MUTANTES, p1970. Lado B, faixa 3.

²⁴⁵ GIL, Gilberto. Marginália II. Op. cit.

situações; refere-se ainda a valores, conceitos e imagens subjetiva e intersubjetivamente formulados para dar significação a essas experiências e sentimentos.

A associação contínua entre experiências sociais como rituais religiosos ou políticos e certas práticas e obras musicais favorece a perenização de alguns significados destas obras na forma de convenções. Na cultura ocidental, parte considerável dessas convenções diz respeito às emoções geradas por diferentes elementos musicais. No século XVI, compositores e pensadores europeus dedicaram-se a refletir sobre a capacidade da música de despertar paixões nos ouvintes, acentuando, assim, o conteúdo emocional de obras vocais como os madrigais renascentistas (PALISCA, 2006). Inventariadas em tratados normativos sobre o que ficou conhecido como teoria dos afetos, essas convenções foram exploradas a partir do século XVII para acentuar a carga dramática de histórias encenadas em óperas e outros gêneros cênico-musicais. O musicólogo Christopher Small (1998) observa que os autores dessas encenações desenvolveram associações entre significantes e significados que diziam respeito não apenas a estados emocionais, como também a imagens mais concretas que ligam os sons de pratos a combates de espada, a procissão solene ao som dos metais e assim por diante. Segundo Small e autores como Susan McClary (2001), essas associações a que chamarei de semânticas foram incorporadas à música de concerto não-vocal, assim como as representações de estados emocionais (medo, ira, alegria, tristeza e loucura) e características pessoais como jovem e velho, bom e mau, masculino e feminino, bem como as ideias de oposição e reconciliação, confronto, superação e triunfo (SMALL, 1998, p. 153). Os vínculos semânticos, que em momento algum desapareceram da ópera europeia, tornaram-se familiares para um público gigantesco com o advento e popularização do cinema sonorizado no segundo quartel do século XX. Como observa McClary (2007, p. 50), essas associações foram implantadas com grande força no cinema hollywoodiano por emigrantes europeus, cujas trilhas sonoras foram pragmaticamente baseadas no treino em composição de música de concerto europeia. Em pouco tempo, essas convenções chegariam à música popular via musicais da Broadway (SMALL, 1998).

No Brasil, as associações semânticas socialmente convencionadas foram incorporadas ao cinema e às gravações de música popular por compositores e

arranjadores com formação erudita, como Rogério Duprat. Familiarizado com o repertório da música de concerto e com a utilização de suas convenções para acentuar a dramaticidade das cenas cinematográficas, Duprat explorou ostensivamente essas associações em seus arranjos de canções tropicalistas. Além das associações cultivadas no repertório da música europeia e na música de cinema, o arranjador mobilizou uma série de outras convenções elaboradas no bojo de outras tradições musicais, como a música popular comercial e tradicional brasileira.

Muitas dessas associações semânticas foram utilizadas por Duprat com objetivo político, como ele próprio comenta em entrevista concedida a Getúlio Mac Cord:

Existem, entre outras faixas do disco *Tropicália*, uns tiros de canhão, coisas que eu coloquei em fitas ao contrário, mensagens semissubversivas, como um trecho da “Internacional Socialista”. Eu sempre fui chegado à criptografia, aquela coisa de mensagens cifradas.²⁴⁶

Duprat utiliza como exemplo de mensagem criptografada uma citação inscrita no arranjo de “Enquanto seu lobo não vem”.²⁴⁷ No contexto repressivo do regime militar brasileiro, essas mensagens cifradas parecem ter despertado a atenção de muitos ouvintes familiarizados com os significantes e os significados social e historicamente convencionados dessas mensagens, a julgar pela recorrente menção dessas citações em trabalhos de críticos como Augusto de Campos e de acadêmicos como Celso Favaretto e Santuza Naves.

Escarafunchar gravações em busca de mensagens cifradas não apenas é uma das tarefas básicas de profissionais dedicados ao estudo dos significados culturais da música como um desafio prazeroso e uma fonte de envaidecimento. Além de identificar essas mensagens, esses peritos devem traduzir a música em palavras a fim de comunicar suas descobertas e os resultados de uma avaliação que, conforme o musicólogo Robert Walser (2003), constitui um exercício subjetivo de interpretação. Inspirando-se na leitura de autores como Mikhail Bakhtin, George Marcus e Michael Fisher, Walser afirma que, nesse campo, não há espaço para a objetividade arquimediana, uma vez que, assim como a música estudada, o

²⁴⁶ DUPRAT, Rogério. [S/I], 1987. Entrevista concedida a Getúlio Mac Cord (2011, p. 334).

²⁴⁷ VELOSO, Caetano; COSTA, Gal; LEE, Rita. Enquanto seu lobo não vem. VELOSO, Caetano [Compositor]. In: VELOSO et al., p1968. Lado B, faixa 3.

analista também é constituído na cultura. Mais do que uma condição inescapável, entendo que essa constituição cultural é um requisito para o pesquisador que desenvolve análises baseadas na identificação de significantes musicais e de associações semânticas social e historicamente convencionadas. Dado que nenhum intérprete terá conhecimento absoluto de todas essas convenções, é inevitável que a minha interpretação seja enviesada. Isso não significa que ela seja, contudo, ilegítima, uma vez que, como observa Walser, “interpretações musicais estão sempre abertas ao refinamento e à contestação, não sendo jamais arbitrárias”.²⁴⁸

Neste trabalho, em que a análise musical tem como alvo registros fonográficos de canção, a interpretação é antes de tudo um exercício de escuta. Nesse exercício, os manuscritos dos arranjos de Duprat apresentam-se como suportes importantes. Eles facilitam a identificação dos recursos e procedimentos musicais utilizados pelo compositor, viabilizam a apreciação do seu estilo de trabalho e fornecem pistas sobre suas atribuições como arranjador profissional. Contudo, os manuscritos dos arranjos para “Não identificado”, “Chão de estrelas” e “Marginália II” não estão entre os poucos que, segundo os familiares de Duprat, foram preservados.²⁴⁹ Mas ainda que esse material estivesse disponível, funcionaria apenas como um suporte para a análise, uma vez que o arranjo só se realiza plenamente na gravação. Até sair do papel, ele é apenas uma representação gráfica que se mostra ainda mais limitada quando consideradas as alterações promovidas durante as sessões de gravação pelo arranjador e por seus colaboradores.²⁵⁰

Em caminho inverso, eu poderia transcrever os arranjos gravados, uma tarefa que, além de ser hercúlea, mostra-se, segundo Alan Moore (1997), limitada pela incapacidade da partitura de capturar as infindáveis nuances rítmicas,

²⁴⁸ “Musical interpretations are always open to refinement and contestation, but they are never arbitrary” (WALSER, 2003, p. 23).

²⁴⁹ Segundo o filho e a viúva do arranjador, Rudá e Lali Duprat, Duprat não era dado a preservar partituras de arranjo. Os únicos manuscritos a que tive acesso foram escritos para as canções “Luzia, Luluza” (Gilberto Gil), “Caminhante noturno” (Os Mutantes) e “Dom Quixote” (Os Mutantes), bem como para as colagens “Acrílico” (Caetano Veloso e Rogério Duprat) e “Objeto semi-identificado” (Gilberto Gil e Rogério Duprat). Esta última foi reproduzida em Gaúna (2002). As demais me foram pessoalmente apresentadas por Rodrigo Costa, autor de uma dissertação em que esses arranjos são analisados (COSTA, 2006).

²⁵⁰ Entrevista com Johann Gunther Kibelkstis e Stélio Carlini concedida a Jonas Soares Lana em São Paulo, 22 de julho de 2011.

dinâmicas e timbrísticas percebidas pela escuta das faixas. Por esse motivo, adoto aqui a indicação do tempo da gravação no corpo do texto (também conhecida como “minutagem”). Parafraseando Moore (1997, p. X), este é o modo mais garantido de guiar os ouvidos (e não os olhos) dos leitores na direção exata daquilo que eu estiver discutindo em um determinado ponto da análise. Mais do que isso, este é um meio muito viável pelo qual meus argumentos poderão ser compreendidos pelos não-iniciados na decodificação da partitura, para os quais este trabalho também se destina. Para isso, basta que os leitores ouçam as gravações enquanto leem esta tese, preferencialmente com fones de ouvido.

Tecidas essas breves considerações, darei início à análise das gravações, começando por “Não identificado”.

3.1.

Romantismo, psicodelia e ficção científica em “Não identificado” por Gal Costa

Em março de 1969, uma matéria publicada na *Folha de S. Paulo* anunciava o lançamento do segundo disco de Gal Costa: “as músicas são de vários gêneros, com arranjos de Rogério Duprat. Uma das melhores é ‘Objeto não identificado’, de Gilberto Gil”,²⁵¹ opinou o jornalista, referindo-se equivocadamente a “Não identificado”, de Caetano Veloso. Situada na primeira faixa do lado A,²⁵² esta era, ao que tudo indica, o que hoje é conhecido como canção de trabalho, a obra principal de um disco que a gravadora recomendava às estações de rádio e que deveria ser privilegiada nas apresentações televisivas do ou da artista, a fim de projetar-lhe o nome e de garantir o sucesso comercial do LP. De fato, “Não identificado” permaneceu nas paradas de sucesso por mais de três meses,²⁵³ sendo regravaada por Caetano Veloso em seu disco de 1969.²⁵⁴

²⁵¹ Del Rios (1969, p. 3).

²⁵² Sempre que citar “Não identificado” nesta seção do capítulo, estarei me referindo à versão de Gal Costa para a canção (COSTA, Gal. Não identificado. VELOSO, Caetano [compositor]. In: COSTA, p1969a. Lado A, faixa 1).

²⁵³ “GAL COSTA”. *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/gal-costa/dados-artisticos>>. Acesso em: 14 fev. 2013.

²⁵⁴ Segundo o produtor da Philips Manoel Barenbein, a gravadora costumava estimular a regravação de canções recém-lançadas a fim de explorar suas qualidades artísticas e seu apelo comercial (Entrevista com Manoel Barenbein concedida a Jonas Soares Lana, por e-mail, em 26 de julho de 2012). Composta por Caetano Veloso e gravada por Gal Costa no disco *Tropicália ou Panis et circencis* em 1968, “Baby” recebeu poucos meses depois uma versão dos Mutantes,

O LP *Gal Costa* chegou às lojas poucos meses depois de a cantora ter sido ovacionada por sua participação como intérprete da canção “Divino maravilhoso” no IV Festival da Música Popular Brasileira da TV Record de 1968 (MELLO, 2003) e pela repercussão, na mesma época, de sua versão de “Baby”, canção de Caetano Veloso gravada no álbum *Tropicália ou Panis et circencis*.²⁵⁵ “Foi ‘Baby’ que despertou a atenção do pessoal aqui para o meu lado”, contou Gal Costa na supracitada matéria da *Folha de S. Paulo*, argumentando que a canção desencadeou diversos “convites para apresentações em televisão e em shows”.²⁵⁶

Enquanto a intérprete tropicalista alcançava o estrelato, o já consagrado Roberto Carlos lançava em dezembro de 1968 *O inimitável*, disco que seria, conforme o historiador Paulo César de Araújo (2006, p. 243-244), uma chave para ampliação de seu reconhecimento, inclusive por artistas da MPB como Elis Regina, que até então o rejeitavam por sua ligação com o rock. Por Caetano Veloso, um declarado apreciador do líder da Jovem Guarda, o disco foi recebido na época como a confirmação de seu mérito artístico (ARAÚJO, 2006, p. 243). Até o início de 1969, o rock incorporado às canções e gravações tropicalistas estava menos relacionado ao som de Roberto Carlos e de seus parceiros de Jovem Guarda do que propriamente às gravações de cancionistas ou bandas anglo-saxãs como os Beatles (CALADO, 2008). Nesse sentido, embora os tropicalistas reconhecessem o mérito dos roqueiros brasileiros desde 1967, eles se inspiraram menos no iê-iê-iê tupiniquim do que na fonte que os alimentava, ou seja, o yeah-yeah-yeah vindo do hemisfério norte, particularmente aquele produzido pelos Beatles.

Em 1969, no entanto, referências ao rock nacional passaram a dividir espaço nas gravações tropicalistas com elementos emprestados de artistas estrangeiros

incluída no LP de estreia da banda. O mesmo ocorreu com outras faixas do disco, como “Mamã coragem” (Caetano Veloso e Torquato Neto) e “Parque industrial” (Tom Zé), canções que foram respectivamente regravadas em 1968 nos discos solo de Nara Leão e de Tom Zé. Outras canções de *Tropicália* retornaram em suas gravações originais, como “Lindoneia” (Caetano Veloso e Torquato Neto), no LP de Nara Leão, e “Panis et circencis”, no álbum dos Mutantes. Antes disso, as versões de Caetano Veloso e os Beat Boys para “Alegria, alegria” e de Gilberto Gil e Os Mutantes para “Domingo no parque”, gravadas em 1967 nos discos do III Festival da Música Popular Brasileira da TV Record, foram inseridas nos álbuns solo desses cancionistas em 1968. A relação de discos tropicalistas e de suas faixas encontra-se em Calado (2008).

²⁵⁵ COSTA, Gal; VELOSO, Caetano. Baby. VELOSO, Caetano [Compositor]. In: VELOSO et al., p1968. Lado B, faixa 1.

²⁵⁶ DEL RIOS, op. cit.

como Jimi Hendrix. A presença mais marcante do iê-iê-iê se deu no LP *Gal Costa*, em que a cantora interpreta duas canções da dupla Erasmo Carlos e Roberto Carlos: a inédita “Vou recomeçar”²⁵⁷ e “Se você pensa”,²⁵⁸ gravada por este no recém-lançado disco *O inimitável*. Mas, para além da gravação integral de obras compostas por roqueiros brasileiros, o álbum também apresenta referências ao estilo de Roberto Carlos na faixa “Não identificado”, como observou Augusto de Campos no ano de seu lançamento.²⁵⁹ De fato, a obra possui diversos atributos poético-musicais característicos das gravações do rei da Jovem Guarda, os quais são relativos à palavra cantada, à interpretação vocal de Gal Costa e ao próprio corpo do texto. Essa semelhança é inclusive anunciada no quarto verso de “Não identificado”, em que o sujeito ficcional diz que pretende “fazer um iê-iê-iê romântico”.

A versão de Gal Costa consiste em um rock em andamento lento mais conhecido como balada, gênero com presença marcante no repertório de Roberto Carlos do final dos anos 1960.²⁶⁰ Em termos gerais, o ritmo melódico de “Não identificado” se estrutura sobre os acentos do ritmo da balada (♩ ♪ ♪ ♪ ♪), como em “Eu vou fa - zer / u-ma can-ção / pra ela” (00:30). Esse ritmo, cujos acentos são normalmente marcados pelo baixo elétrico e pelo bumbo* da bateria, estrutura a grande maioria das canções lentas de Roberto Carlos e, de um modo geral, as equivalentes de outros cantores e compositores ligados à jovem guarda. Além da questão rítmica, “Não identificado” remete ao estilo desse cancionista por sua relativa simplicidade harmônica. Como em muitas de suas canções, a melodia de Caetano Veloso é construída em consonância* com acordes elementares do campo harmônico* da escala maior.

Se a base rítmico-harmônica de “Não identificado” sugere uma ligação dessa canção com as baladas de Roberto Carlos, é o estilo composicional da palavra cantada que confirma definitivamente esse parentesco, o qual passa pela

²⁵⁷ COSTA, Gal. Vou recomeçar. CARLOS, Roberto; CARLOS, Erasmo [Compositores]. In: COSTA, p1969. Lado B, faixa 1.

²⁵⁸ COSTA, Gal. Se você pensa. CARLOS, Roberto; CARLOS, Erasmo [Compositores]. In: COSTA, p1969. Lado A, faixa 6.

²⁵⁹ Campos (2005, p. 283-92). A referência ao estilo vocal de Roberto Carlos em “Não identificado” também foi notada por José Batista (1969, p. 9) em um artigo publicado no jornal *O Globo*.

²⁶⁰ Um bom exemplo é “Como é grande o meu amor por você”, canção composta e gravada por Roberto Carlos em 1967 no álbum *Em ritmo de aventura* (ARAÚJO, 2006).

apropriação por Caetano Veloso daquilo que Luiz Tatit classifica como “dicção jovem” do rei do iê-iê-iê. A dicção jovem de Roberto Carlos, argumenta Tatit, baseia-se no investimento de um tom coloquial à sua voz, alcançado por meio de uma combinação de “relatos de ação” com uma “marcação regular do ritmo”. Essa mistura refrearia a carga passional da música vocal romântica, geralmente acentuada por efeitos retórico-musicais como o prolongamento das vogais e pela ênfase em movimentos melódicos ascendentes. Como resultado, a dicção jovem conferiria presença, corpo e sensualidade à voz de Roberto Carlos, reduzindo, desse modo, a força do componente platônico que, segundo Tatit, é recorrente na canção romântica brasileira interpretada por Francisco Alves, Ângela Maria, entre outros cantores e cantoras da chamada velha guarda (TATIT, 2002, p. 187 e p. 189).

Em “Não identificado”, o recurso à dicção jovem de Roberto Carlos parece ter sido levado ao paroxismo. A todo momento, os acentos da balada coincidem com verbos como “fazer” e “gravar”, unidades sintáticas que denotam a pura ação. No entanto, há ainda na canção de Caetano Veloso outro elemento, não explorado por Tatit, que a meu ver constitui outro aspecto da dicção jovem de Roberto Carlos. Refiro-me às pausas que recortam os versos das canções, a exemplo de “As canções que você fez pra mim”, por ele gravada em *O inimitável* em 1968 (“Se... a vida inteira... você esperou... um grande amor”), e de “Não identificado” (“Eu vou fazer... uma canção... pra ela”).²⁶¹ Entre os diversos efeitos expressivos gerados por esse tipo de pausa, está a impressão do tom coloquial da fala sobre a voz que canta. Acentuadamente informal e intimista, essa voz pausada neutraliza o tom solene tradicionalmente impresso à canção romântica da velha guarda.

A proximidade estilística de “Não identificado” com obras do repertório de Roberto Carlos aumenta, e muito, quando passamos da canção composta exclusivamente por Caetano Veloso à gravação de Gal Costa, um trabalho compartilhado por uma equipe que incluía, entre outros colaboradores, músicos contratados, técnicos de gravação, o produtor da gravadora Philips Manoel Barenbein, o arranjador Rogério Duprat e, claro, a própria cantora. Nessa versão,

²⁶¹ CARLOS, Roberto. As canções que você fez pra mim. Roberto; CARLOS, Erasmo [Compositores]. In: CARLOS, p1968. Lado B, faixa 1.

além da bateria, guitarra e baixo elétrico, o arranjo inclui órgão elétrico, flauta transversal, cordas e harpa, instrumentos que, à exceção do último, são recorrentes nos arranjos das baladas românticas de Roberto Carlos e de outros artistas da Jovem Guarda. Em alguns momentos de “Não identificado”, a semelhança com os arranjos do rock lento de Roberto Carlos é tal que parece ter saído diretamente de uma das suas gravações, a exemplo da segunda parte da introdução, em que o órgão alude à melodia do refrão (00:15). O mesmo se poderia dizer das partes iniciais das estrofes, quando flauta, violinos, viola e violoncelo florescem a voz de Gal Costa (00:31 e 01:32).

Nesse sentido, essa versão de “Não identificado” envolve a mimetização ostensiva de um estilo alheio, um procedimento classificado por Fredric Jameson (2006) como *pastiche*. Frequente na arte e na literatura do pós-Segunda Guerra, o *pastiche*, como definido pelo autor, imita maneirismos e cacoetes estilísticos de outrem sem, no entanto, satirizá-los como faz a paródia. Nesse sentido, essa prática seria para o autor uma paródia “que perdeu o seu senso de humor”, podendo conter, no máximo, uma “ironia pálida” (JAMESON, 2006, p. 23). Teórico marxista, Jameson observa que a difusão desse procedimento na segunda metade do século XX está relacionada ao esvaziamento da noção de indivíduo criador de obras singulares. A concepção de indivíduo teria entrado em falência juntamente com a própria ideia de inovação estilística, em função de transformações econômico-sociais e do questionamento pós-estruturalista sobre a existência do sujeito individual burguês. Nessa nova conjuntura, segundo Jameson, restaria aos artistas e escritores, chamados pós-modernistas, imitar estilos mortos, utilizando máscaras e vozes arquivadas em um grande museu imaginário ao qual eles estariam acorrentados. Preso a formas e estilos do passado, conclui o autor, o *pastiche* pós-modernista seria possuidor de uma marcante feição nostálgica.

Como argumentei acima, a versão de Gal Costa para “Não identificado” mimetiza um estilo de outrem sem escarnecê-lo, como faria uma imitação paródica, tal como descrita por Jameson. Contudo, a meu ver, ela também não constitui um *pastiche* propriamente nostálgico. Afinal, a canção, seu compositor, a intérprete e mesmo o sujeito ficcional não se portam como reféns do estilo de Roberto Carlos — como, aliás, deveriam fazer muitos cantores e compositores de

iê-iê-iê aos quais o título do disco *O inimitável* parece dirigir-se. A canção escapa, portanto, ao enquadramento conceitual de Jameson.

Em *Poética do pós-modernismo*, Linda Hutcheon (1991) argumenta que, ao confundir crítica com a sátira explícita, Jameson ignora o componente crítico de obras que imitam estilos sem escarnecê-los. Opondo-se ao autor, a ensaísta afirma que esse procedimento pós-modernista formula um julgamento do estilo imitado ao inscrever nessa imitação uma diferença com relação a ele. Nesse sentido, o pastiche não seria uma reprodução servil e nostálgica como quer Jameson, mas, antes, uma autorreflexão metadiscursiva dirigida aos atributos formais do estilo imitado e aos componentes dos contextos sociais e históricos que os engendram. Em lugar da rígida dicotomia jamesoniana que opõe paródia/pastiche, Hutcheon opera com um conceito unificado de paródia com teor crítico qualitativamente variável. Não necessariamente negativa, essa crítica vai desde a sátira mais destrutiva até uma homenagem reverente, homenagem esta que, ainda assim, manteria uma ponta de ironia decorrente do reconhecimento de alguma diferença com relação ao imitado.

A palavra cantada de “Não identificado” seria, portanto, um exemplar desse tipo de paródia que não escarnece mas critica ao manter uma certa distância com relação ao estilo imitado, o qual é adotado como uma máscara que não apaga completamente as identidades daqueles que a vestem.²⁶² Com o disfarce de Roberto Carlos mal alinhado sobre os rostos, Caetano Veloso e Gal Costa assumem uma condição bastarda de artistas da MPB que devoram e degustam a música de massa norte-americana, contrariando a ideologia nacionalista dos artistas e admiradores das canções rotuladas por essa sigla, segundo a qual a música brasileira deveria ser protegida da contaminação estrangeira (DUNN, 2001). A ambiguidade dessa posição é compartilhada pelo sujeito ficcional de “não identificado”, que pretende criar uma versão brasileira de um iê-iê-iê, gênero rejeitado pelos emepistas por ser estrangeiro à cultura nacional. Com essas e

²⁶² Segundo Paulo Eduardo Lopes, esta é uma característica fundamental da canção tropicalista. Segundo o autor, o sujeito do discurso “finge” acatar a visão de outrem, desejando, no fundo, ridicularizá-la. “Sua estratégia consiste em atacar o ‘inimigo’ com as suas próprias ‘armas’ (...), simplesmente desarticulando sua sintaxe e desorientando seu fluxo argumentativo. É um discurso paródico, no sentido bakhtiniano do termo” (LOPES, 1999, p. 274). “Como um bom *bricoleur*, o tropicalista ‘usa’ vozes alheias” (LOPES, 1999, p. 283).

outras ambivalências, essa obra se torna um “objeto não identificado” por aqueles que, a exemplo desses emepistas, operam com um esquema classificatório dualista e maniqueísta.

Outro cruzamento supostamente ilegítimo promovido em muitos versos de “Não identificado” envolve, por um lado, a longa tradição lírico-romântica brasileira, e, por outro, a cultura de massa associada à modernidade tecnológica da corrida espacial e à imaginação sobre viagens intergalácticas:

Eu vou fazer uma canção pra ela
Uma canção singela, brasileira
Para lançar depois do carnaval
Eu vou fazer um iê-iê-iê romântico
Um anticomputador sentimental

Eu vou fazer uma canção de amor
Para gravar num disco voador
Eu vou fazer uma canção de amor
Para gravar num disco voador

Uma canção dizendo tudo a ela
Que ainda estou sozinho, apaixonado
Para lançar no espaço sideral
Minha paixão há de brilhar na noite
No céu de uma cidade do interior

Como um objeto não identificado
Como um objeto não identificado
Que ainda estou sozinho, apaixonado
Como um objeto não identificado
Para gravar num disco voador
Eu vou fazer uma canção de amor
Como um objeto não identificado²⁶³

Como em muitas toadas, sambas-canção e valsas românticas brasileiras, a obra de Caetano Veloso gira em torno da disjunção amorosa de um sujeito ficcional que se encontra “sozinho” e “apaixonado”. Em sua abordagem de “Não identificado”, Paulo Eduardo Lopes (1999) argumenta que a paixão se traduz nessa canção como falta, sentimento que, a meu ver, é expresso melodicamente em algumas passagens da obra. A tradução melódica da falta foi identificada por Luiz Tatit na canção “Baby”, também interpretada por Gal Costa no disco *Tropicália*.²⁶⁴ Tatit (2004, p. 219) observa que o tratamento vertiginosamente

²⁶³ COSTA, Gal. Não identificado. Op. cit.

²⁶⁴ COSTA, Gal; VELOSO, Caetano. Baby. VELOSO, Caetano [Compositor]. In: VELOSO et al., p1968. Lado B, faixa 1.

ascendente da melodia de “Baby” convoca “as tensões passionais da falta”, como se a trajetória melódica percorrida “denotasse em si o esforço da busca”. Ainda que menos abrupto que em “Baby”, esse tipo de movimento é recorrente em “Não identificado”, coincidindo com as palavras “carnaval”, “romântico”, “anticomputador”, “sideral”, “noite” e “ela” nas duas vezes em que esse pronome é cantado. A primeira sílaba de cada uma dessas palavras é entoada após um salto de quarta justa*, que, por sua relativa verticalidade, evoca um gesto vocal exclamativo e todas as suas implicações retóricas. Esse movimento eufórico é seguido por um percurso melódico que desce por graus conjuntos*, traduzindo a disforia decorrente da incapacidade de promover a conjunção amorosa.

Com toda a energia que a “dicção jovem” concentra ao articular a pulsação rítmica marcada com “relatos de ação”, persiste em “Não identificado” uma imobilidade patética. Essa imobilidade é evidenciada pela presença marcante de verbos no futuro do presente do indicativo, que traduzem a dificuldade do sujeito ficcional de passar da concepção de um ato à sua realização (“eu vou fazer”, “há de brilhar” etc.). A ação, presente em toda a canção, circunscreve-se, portanto, mais à expressão de um desejo do que propriamente à sua efetivação.

Nesse sentido, há em “Não identificado” um componente platônico que a aproxima de obras do cancioneiro romântico brasileiro, uma tradição à qual a canção se filia ao mencionar o carnaval e o céu da cidade do interior. Na primeira estrofe, o sujeito ficcional diz que fará uma canção para “lançar depois do carnaval”, referindo-se às chamadas canções de “meio-de-ano”, como eram conhecidas as composições lentas e românticas que nos anos 1930 e 1940 tinham seu lançamento reservado para o período pós-carnavalesco (TATIT, 2002, p. 149). Como em muitas dessas canções de “meio-de-ano”, a paixão de “Não identificado” integra-se a uma paisagem noturna, idílica e interiorana, como aludido no final da segunda estrofe: “Minha canção há de brilhar na noite / No céu de uma cidade do interior”.

Essa paisagem está registrada no cancioneiro brasileiro desde pelo menos “Luar do sertão”, toada nostálgica composta por Catulo da Paixão Cearense nos anos 1910 (SEVERIANO; MELLO, 2002). Em muitas canções vinculadas a essa tradição, o vasto, eterno e intocável firmamento que geralmente serve de abrigo e

inspiração para os seresteiros e boêmios é também uma metáfora do amor platônico, a exemplo de “Sertaneja”, composição de René Bittencourt gravada por Orlando Silva em 1939. Nessa toada, o céu figura como o espaço habitado pelo amor perfeito e idealizado:

Sertaneja se eu pudesse
Se papai do céu me desse
O espaço pra voar
(...)
Eu roubava um diadema
Lá no céu pra te ofertar²⁶⁵

Em 1968, ano em que todas as atenções se voltavam aos astronautas e às rupturas que eles promoviam no invólucro atmosférico que até então separava a humanidade do cosmos, “Não identificado” demarca uma diferença com relação às canções lírico-românticas tradicionais ao confundir o céu idílico, imaginário e subjetivo com o céu astrofísico (LOPES, 1999, p. 266). Dissolvendo essa fronteira, essa obra realçava o fato de esse movimento expansionista envolver a introdução de seres humanos em um espaço que, por influência do pensamento aristotélico-tomista, era considerado perfeito, incorruptível, eterno, sagrado e metafísico.

No Brasil, essa concepção era forte entre os boêmios seresteiros. Para eles, essas aventuras cosmonáuticas representavam uma verdadeira invasão de propriedade e um ato profanador, como notado por Ildeu Rocha no poema “Em defesa da Lua”, de 1969:

(...)
Com a palavra o boêmio brasileiro:

Senhores donos do mundo,
(...)

A lua é coisa nossa,
do boêmio a melhor bossa,
É produto brasileiro.

(...)

Não vá banhá-la de vodka,
nem também de coca-cola.
Tenho dó da gente fria

²⁶⁵ SILVA, Orlando. Sertaneja. BITTENCOURT, René [compositor]. [S/l]. In: SILVA, p1939. Lado B. Disponível em: <http://acervo.ims.uol.com.br/index.asp?codigo_sophia=8678>. Acesso em: 23 abr. 2013.

de Moscou, sem poesia,
e dos States que, eu calculo,
nunca viu o “sol de prata
por detrás da verde mata”²⁶⁶
lá do sertão de Catulo

(...)
(ROCHA, [s/d], p. 32-33)

Anticomputador sentimental, o poema de Rocha apresenta o astronauta como símbolo de uma modernidade tecnicista e um iconoclasta que, maculando a superfície da Lua com coca-cola e vodka, converte esse ambiente etéreo e intangível em matéria corruptível.

Mesmo antes de a Lua receber a primeira pegada humana, preocupação semelhante foi expressa em “Lunik 9”, canção composta por Gilberto Gil em 1966 sob inspiração da notícia recente de que pela primeira vez um veículo espacial não tripulado havia pousado suavemente na crosta lunar:

Lá se foi o homem
Conquistar os mundos
(...)
Nos jornais, manchetes, sensação
Reportagens, fotos, conclusão:
A lua foi alcançada afinal
(...)

A mim me resta disso tudo uma tristeza só
Talvez não tenha mais luar
Pra clarear minha canção
O que será do verso sem luar?
O que será do mar
Da flor, do violão?
(...)

Poetas, seresteiros, namorados, correi
É chegada a hora de escrever e cantar
Talvez as derradeiras noites de luar²⁶⁷

Em um comentário publicado no livro *Todas as letras*, trinta anos depois de composta a canção, Gilberto Gil observa que, no momento em que escrevia o verso “A mim me resta disso tudo uma tristeza só”, tinha em mente a figura de Orlando Silva, o cantor de “Sertaneja”. Nessa avaliação retrospectiva, o cancionista afirma que “Lunik 9” traz uma “defesa parcial de um mundo —

²⁶⁶ Citação da canção de “Luar do sertão”, composta por Catulo da Paixão Cearense.

²⁶⁷ GIL, Gilberto. Lunik 9. Gilberto Gil [compositor]. In: GIL, p1967. Lado A, faixa 3.

romântico”, que ele identifica “como o do Orlando Silva, símbolo e canto de um outro tempo ainda, anterior ao meu, à própria bossa nova” (GIL, 2003, p. 70).

Gravada por Elis Regina em 1966 e por Gil em 1967, a canção soou datada a seu compositor já no período tropicalista, sobretudo pelo temor exagerado da tecnologia que ela expressava (GIL, 2003, p. 70). Se comparada com “Não identificado”, “Lunik 9” mostra-se de fato muito reativa. Mais reativa do que o próprio poema de Ildeu Rocha, no qual a denúncia dos males causados pela desapropriação do solo lunar se dá em um registro irônico. Essa divergência entre o poema e a canção não apaga, contudo, o fato de que ambos são igualmente alimentados por uma resistência à passagem do homem ao céu metafísico, resistência esta que inexiste em “Não identificado”, onde a concomitância de elementos vistos como inconciliáveis é abordada como inexorável.

Se em “Não identificado” a introdução do elemento material “disco voador” no céu tradicionalmente idealizado como espaço do inefável e intangível implica um ato profanador pelo sujeito ficcional, permanece no interior desse óvni o componente muito idealizado e platônico do amor irrealizável. De fato, o disco voador é como uma garrafa que irá transportar a mensagem de um naufrago intergaláctico através da vastidão oceânica do cosmos.²⁶⁸ O suporte dessa mensagem é também um disco sonoro, que fixará a declaração de amor do sujeito ficcional na forma de uma canção que será simultaneamente impelida rumo ao espaço sideral e “lançada” como um produto comercial. Como nota Christopher Dunn, o motor de propulsão da canção é alimentado pelas “tensões entre nacional/internacional, acústico/elétrico, rural/urbano, terrestre/cósmico que definem a prática tropicalista”. O verso final da canção, argumenta o autor, carrega simultaneamente “a distância e a ambiguidade de seu amor, assim como a indeterminação da canção em si mesma”.²⁶⁹

²⁶⁸ É admirável que, em 1972, poucos anos depois da composição de “Não identificado”, a NASA tenha lançado uma sonda espacial munida da “placa pioneira”, na qual estavam inscritas informações sobre a espécie humana e sua localização astronômica. O objetivo desse lançamento era possibilitar que a existência da humanidade fosse comunicada a extraterrestres. Cf. NASA (2007).

²⁶⁹ “The final refrain ends with the repetition of ‘like an unidentified object’, a line that simultaneously conveys the distance and ambiguity of his love as well as the indeterminacy of the song itself. (...) The song proposes a hybrid musical aesthetic that plays with the sort of tensions between national/international, acoustic/electric, rural/urban, and terrestrial/cosmic that had defined tropicalist practice” (DUNN, 2001, p. 152).

Dunn chama a atenção, portanto, para o sentido metalinguístico de uma obra que, versando sobre o próprio fazer cancional, atualiza-se como um objeto não identificado. Essa ambivalência, particularmente no que diz respeito à dupla condição do céu lírico e astrofísico, foi captada pelo radar musical de Rogério Duprat e daqueles que colaboraram na criação do seu arranjo para a gravação de Gal Costa. Como veremos adiante, esse arranjo explora essa ambivalência por meio da operação com conotações musicais socialmente convencionadas, as quais acabam por multiplicar o poder metalinguístico da palavra cantada.

Nos primeiros quinze segundos da gravação, uma marcação mais ou menos regular no baixo elétrico convive com uma melodia cromática* pendular de seis notas que ascende e desce rapidamente nas cordas. Um som com frequência estática, gerado eletronicamente, varia em intensidade como se sua fonte emissora estivesse deslocando-se no ambiente sonoro tridimensional simulado pela gravação estéreo. O timbre rascante desse som também muda, como se passasse por um pedal wah-wah, dispositivo que ficou conhecido no final dos anos 1960 pelo modo como Jimi Hendrix o utilizava para dar um aspecto vocal ao som de sua guitarra em gravações como “Voodoo chile (Slight return)”.²⁷⁰ Ao longo dessa seção da gravação, uma guitarra emite episodicamente um acorde que retumba intensa e artificialmente como se passasse por uma câmara de eco, ao mesmo tempo em que Gal Costa emite gemidos com conotação sexual e sons animalescos, que se aproximam dos grunhidos de Janis Joplin, cuja voz e interpretação eram referências importantes para a intérprete brasileira na época (VELOSO, 2008, p. 324).

Somada a essa vocalização nada convencional para os padrões musicais brasileiros do final dos anos 1960, a sonoridade eletrônico-futurística do início de “Não identificado” assemelha-se àquelas produzidas por músicos e bandas de rock anglo-saxões como The Beatles, The Beach Boys, The Doors e o próprio Jimi Hendrix. Elas foram introduzidas nas performances, e particularmente nas gravações, desses músicos a fim de simular a escuta psicodélica e a apreensão auditiva alterada por substâncias alucinógenas como o LSD, psicoativo que se disseminou em meados dos anos 1960 entre os jovens ligados ao movimento da

²⁷⁰ THE JIMI HENDRIX EXPERIENCE. Voodoo chile. HENDRIX, Jimi [Compositor]. In: THE JIMI HENDRIX EXPERIENCE, p1968. Disco 1, lado A, faixa 4.

contracultura. Com a ajuda de novos dispositivos eletrônicos e magnéticos de geração, de registro e de processamento de áudio, os músicos, técnicos, engenheiros de som e produtores fonográficos criaram diversos efeitos sonoro-musicais que evocavam a maneira como os usuários do LSD apreendiam a paisagem sonora sob o efeito da substância. Como observa Sheila Whiteley, esses efeitos foram desenvolvidos por meio da manipulação de timbres*, da inclusão de movimentos harmônicos* oscilantes e abruptos, da adoção de ritmos excessivamente regulares ou irregulares, bem como de melodias ascendentes que evocam uma experiência alucinógena descrita pela autora como voo psicodélico (WHITELEY, 1992, p. 3-4). A essa lista, Russel Reising e Jim Leblanc (2009) incluem alterações no andamento musical, a adição de efeitos de reverberação e de eco a vozes e a instrumentos, entre outros recursos que, segundo os autores, pareciam distorcer a realidade acústica das performances musicais.

No Brasil, a simulação da escuta psicodélica foi pioneiramente desenvolvida pelos Mutantes no período em que estavam ligados ao tropicalismo musical, fenômeno que tem a sua história atrelada à emergência da cena contracultural no Brasil (DUNN, 2001; 2007). Inspirados no álbum dos Beatles de 1967, *Sgt. Pepper's Lonely Heart Club Band* (CALADO, 1996), a banda realizou experimentações psicodélicas em diversas gravações, como na célebre versão de “Panis et circencis” que ficou registrada no disco-manifesto *Tropicália*. Nessa gravação, a letra recheada de imagens oníricas e *nonsense* tipicamente encontradas em canções psicodélicas é reforçada pela sonoridade distorcida do violoncelo, pela introdução do *soundscape* de um jantar em família, pelo som eletrônico ascendente que surge no final da faixa, bem como pela simulação de uma súbita desaceleração da rotação do toca-discos que reproduz a canção.²⁷¹

Reising e Leblanc (2009, p. 105) chamam a atenção para a frequência com que gravações de rock lisérgico simulavam viagens através do espaço e/ou do tempo. Em alguns registros sonoro-musicais tropicalistas com traços psicodélicos, esse deslocamento está particularmente associado a viagens intergalácticas

²⁷¹ As sonoridades psicodélicas foram particularmente exploradas nos discos solo dos Mutantes, em faixas como “Trem fantasma” e “Ave Gengis Khan”, de 1968, “Dia 36” e “Mágica”, de 1969, entre outras gravações que, salvo exceções, contavam com arranjos orquestrais de Rogério Duprat.

futurísticas, a exemplo do que ocorre em “Dois mil e um”,²⁷² canção cuja letra combina referências à corrida espacial com imagens de fusão do *self* que, segundo Reising e Leblanc (2009, p. 92), são experimentadas sob efeito do LSD.²⁷³ Na gravação dos Mutantes de 1968, uma seção intermediária interrompe o fluxo rítmico da canção com uma sonoridade estática que mistura a simulação da escuta psicodélica a sons típicos das trilhas sonoras do cinema de ficção científica hollywoodiano dos anos 1950, que era muito popular entre os jovens espectadores brasileiros.²⁷⁴ Situada após a terceira estrofe da canção (1:55), essa seção consiste em uma combinação de vozes urrantes com sintetizadores que produzem sons tipicamente encontrados nesses filmes. Entre eles, há uma frequência oscilante que parece ter sido gerada por um theremin, o chamado “instrumento etéreo” que foi reconstruído por Cláudio César D. Baptista para a apresentação de “Dois mil e um” pelos Mutantes no IV Festival de Música Popular Brasileira da TV Record em 1969 (CALADO, 1996).²⁷⁵

Em termos gerais, a viagem psicodélico-intergaláctica que interrompe o fluxo musical no meio da gravação dos Mutantes de “Dois mil e um” possui elementos que se assemelham àqueles encontrados na versão de Gal Costa para “Não identificado”. A diferença é que, enquanto na primeira gravação essa *soundscape* interrompe o fluxo rítmico-harmônico da canção, na segunda ela é evocada a todo instante, dialogando continuamente com o conteúdo verbivocovisual da palavra cantada. Basicamente formada com sons emitidos por violino, guitarra e outros instrumentos musicais muito convencionais se comparados a um theremin, essa paisagem sonora se combina com elementos

²⁷² OS MUTANTES. Dois mil e um. ZÉ, Tom; LEE, Rita [Compositores]. In: OS MUTANTES. p1969. Lado A, faixa 4.

²⁷³ Essa fusão está presente em versos como “A cor do céu me compõe / O mar azul me dissolve”. OS MUTANTES. Dois mil e um. ZÉ, Tom; LEE, Rita [compositores]. Rio de Janeiro: Polydor, p1969. 1 disco de vinil, 33 rpm, mono. Lado A, faixa 4.

²⁷⁴ Entre esses jovens, estavam os próprios integrantes dos Mutantes. Em entrevista, Cláudio César Dias Baptista (Rio das Ostras (RJ), 20 jun. 2011) relatou-me que ele e seus irmãos Sérgio Dias e Arnaldo Baptista assistiam, desde o final dos anos 1950, a seriados de ficção científica *Flash Gordon* e *Star trek*, e filmes como *Planeta proibido* (*Forbidden planet*, 1956). Essa atração pelas histórias de ficção científica teria influenciado o grupo na escolha do nome Os Mutantes (CALADO, 1996).

²⁷⁵ Inventado pelo soviético Léon Thérémin nos anos 1920, o theremin ficou conhecido como instrumento etéreo pelo fato de sua operação prescindir de qualquer contato físico direto, uma vez que, para controlá-lo, bastava que o seu operador movimentasse as mãos em torno de duas antenas instaladas no corpo do aparelho. Com sua sonoridade ímpar e tecnologia de ponta, o theremin foi associado ao futuro e aos mistérios que habitavam a imaginação sobre o que se passava nos confins do espaço sideral (SCHMIDT, 2010).

musicais que remetem aos arranjos introduzidos no Brasil por Radamés Gnattali nos anos 1930 em gravações de canções populares românticas,²⁷⁶ bem como a trilhas sonoras de filmes norte-americanos como *Bonequinha de luxo* (1961), estrelado por Audrey Hepburn e musicado por Henry Mancini. Nesse estilo de arranjo, a que chamarei de romântico, as cordas geralmente alternam melodias consonantes formadas por notas bem ligadas e por glissandos* com fundos harmônicos lisos, contínuos e discretos.

Na gravação de Gal Costa, a primeira referência ao estilo romântico ocorre em uma espécie de transição ou ponte que prepara a entrada da primeira estrofe (00:25). A cantora entra em cena e as cordas dão lugar a uma harpa que, juntamente com a guitarra, pontua acordes sobre a marcação constante do baixo e da bateria. No segundo verso dessa estrofe (00:37), uma flauta transversal adiciona à textura* do arranjo notas longas tocadas no seu registro grave. Elas contrastam com os sons de duração mais curta, em um *continuum* sonoro também produzido em outros momentos da faixa pelas cordas e pelo órgão. Até o final dessa estrofe, as cordas predominam em um arranjo orquestral que reserva uma participação episódica da flauta em segundo plano.

Na conclusão de seu último verso da primeira estrofe (01:09), as cordas preparam a chegada do clímax da canção, realizando um abrupto movimento ascendente que percorre mais de duas oitavas, partindo do Dó#₄ até alcançar o Mi₅, onde ganha o reforço de uma melodia arpejada na harpa (01:11). Seguindo uma fórmula de sucesso, esse clímax é alcançado no refrão por meio da elevação geral da intensidade e sua combinação com o adensamento da textura* e com a exploração vocal da região mais aguda da tessitura*. Como em um diálogo, as cordas respondem aos versos entoados pela cantora Gal Costa. Ao final da entoação de “Eu vou fazer uma canção de amor”, esses instrumentos delineiam uma melodia que seria convencional (01:14) se não apresentasse um percurso atípico e uma considerável dissonância com relação à base harmônica sustentada pela *seção* rítmica*. Esse breve “desvio” do curso harmônico pelas cordas, interrompido no início do segundo verso, “Para lançar num disco voador”, parece

²⁷⁶ Radamés Gnattali teria sido o responsável pela introdução de cordas nos arranjos de canção brasileira, atendendo a uma demanda da gravadora Victor para que as gravações brasileiras alcançassem o padrão das gravadoras norte-americanas (BARBOSA; DEVOS, 1985; DIDIER, 1996).

retornar com mais força na próxima resposta (01:19), quando reaparece o som gerado eletronicamente na abertura da gravação, cuja oscilação é reforçada por uma sucessão vertiginosa de melodias arpejadas que ascendem e descendem na harpa. Enquanto isso, as cordas produzem glissandos* curtos e desencontrados que terminam em dois rápidos movimentos descendentes e dessincronizados. A cantora repete o verso inicial do refrão, seguida de um comentário pelas cordas (01:25) que é análogo ao que foi introduzido por esses instrumentos depois da primeira execução desse mesmo verso (01:04) . Após a repetição do segundo verso, terminado em “disco voador” (01:30), a harpa e o gerador eletrônico retomam a flutuação frenética da abertura da gravação, sobre a qual o flautista executa um trinado* relativamente longo. Simultaneamente, as cordas deslocam-se gradualmente do grave para o agudo em um glissando* que se prolonga por um extenso intervalo de sétima maior ou oitava justa. Esse gesto culmina em um $\text{Si}_{\flat 4}$ (01:32), nota que articula o início da frase relativamente convencional executada pelas cordas para preparar a entrada da segunda e última estrofe da canção.

O arranjo musical da segunda estrofe (01:35) é muito semelhante ao da primeira, embora se distinga dele em alguns detalhes como o que segue ao verso “Para lançar no espaço sideral”. Nesse ponto (01:54), o arranjo atualiza a sonoridade que havia sido introduzida depois de Gal Costa cantar “disco voador” pela primeira vez no refrão. A diferença é que os movimentos erráticos promovidos pelas cordas após os versos terminados em “disco voador” no refrão são substituídos por um ostinato melódico* ritmicamente regular, reforçado pela flauta, que consiste em um movimento periódico de descida e subida por graus conjuntos* distribuídos dentro de um intervalo de quinta justa* ($\text{F}\sharp$ a Si).

No segundo e último refrão da gravação de Gal Costa (02:15), a cantora entoa repetidas vezes “Como um objeto não identificado”, intercalando-os com versos retirados das estrofes e do primeiro refrão. As cordas, a flauta e a harpa apresentam três respostas diferentes a esses versos. Nas respostas ao primeiro e segundo verso, ouve-se na flauta uma nota longa e contínua que é sucedida pelo sopro curto da mesma nota ligeiramente desafinada para baixo. Ao fundo, a harpa segue com sua melodia arpejada oscilante enquanto as cordas realizam uma melodia ascendente. No terceiro verso (02:28), a flauta sai de cena deixando espaço para que a harpa intervenha com uma melodia arpejada ascendente,

incisiva e curta, a qual dá lugar à melodia tocada pelas cordas, lembrando aquelas que seguiram à entoação de “canção de amor” no refrão.

Essa organização, que apresenta duas respostas iguais ao primeiro e segundo versos, seguida de um comentário diferente ao terceiro, será repetida nos próximos três versos. A partir do sétimo (02:49), a flauta inicia outro trinado*, anunciando uma transição ao longo da qual a canção se transfigura no *soundscape* dos primeiros quinze segundos da gravação (02:54).

A descrição musical das últimas páginas concentrou-se nas cordas, flauta e harpa, instrumentos de orquestra que a meu ver têm um papel decisivo na definição da singularidade do arranjo de Rogério Duprat. Ao longo de toda a gravação, esses instrumentos apresentam duas características complementares que dizem respeito à oscilação e ao deslizamento. A oscilação está especialmente presente nas melodias arpejadas pelo harpista, bem como na variação timbrística* do som gerado eletronicamente. O mesmo pode-se dizer dos trinados* executados pela flauta, efeitos que implicam a alternância entre duas notas vizinhas. As cordas também ondulam violentamente nas seções de abertura e de encerramento da gravação, bem como depois de Gal Costa cantar “espaço sideral” na segunda estrofe e em outros momentos onde a oscilação é menos evidente, como em trechos em que os instrumentos realizam movimentos ascendentes e descendentes mais estendidos. Quanto aos deslizamentos, eles encontram a maior expressão nos glissandos* das cordas, assim como nas velozes melodias arpejadas na harpa, produzidos por mãos que parecem varrer todas as cordas do instrumento. Neste e noutros casos, o deslizamento rápido articula-se a movimentos oscilatórios, sendo-lhes, portanto, complementar.

Esses deslizamentos contínuos, ondulatórios e insistentes traduzem em termos musicais um sentido mais amplo, que diz respeito ao movimento pendular que Paulo Eduardo Lopes (1999) identifica na palavra cantada de “Não identificado” e que tem como polos opostos o céu lírico, subjetivo e imaginário, por um lado, e o céu astrofísico e concreto, por outro. Ao longo de toda a gravação, cordas, flauta e harpa executam pequenas melodias que parecem ter sido tiradas de arranjos e de trilhas sonoras que embalam relações amorosas idealizadas em canções e filmes românticos. Subitamente essa sonoridade

acolhedora se transforma em uma *soundscape* típica dos filmes de ficção científica norte-americana dos anos 1950. Em instantes, retorna-se à calmaria, até que a gravação seja novamente tomada de assalto pelos sons dos alienígenas.

Tanto no caso do *soundscape* extraterrestre como no arranjo romântico, Duprat mobilizou elementos musicais que ganharam significados sociais mais ou menos precisos por estarem associados a imagens cinematográficas e poéticas específicas. Muitos deles vêm de filmes sobre extraterrestres e viagens intergalácticas, figurando na abertura e no encerramento da gravação, assim como nos refrões e no trecho que segue à entoação de “espaço sideral” na segunda estrofe.

Em artigo sobre a relação entre as trilhas sonoras de filmes de ficção científica e a música de vanguarda, Lisa Schmidt (2010) observa que os sons dos primeiros filmes do gênero deveriam soar diferente de tudo o que os seres humanos conheciam em terra. Segundo a autora, isso explica a recorrência da música atonal* nesses filmes, a qual era conhecida pelo espanto que causava nas salas de concerto. Além do atonalismo*, os compositores de trilhas sonoras abusaram da música concreta e eletroacústica, cujas técnicas se desenvolveram particularmente nos anos 1950, coincidindo com a consolidação do gênero cinematográfico de ficção científica. Entre esses compositores, destacam-se Bebe e Louis Baron, discípulos do compositor de vanguarda Henry Cowell e que assinaram a trilha sonora do longa-metragem *O planeta proibido* (1956), a primeira constituída exclusivamente por sons gerados em aparelhos eletrônicos e eletromagnéticos.²⁷⁷

Embora Rogério Duprat não tenha trabalhado na produção de filmes de ficção científica até a irrupção do tropicalismo musical,²⁷⁸ ele utilizou pioneiramente elementos da música atonal*, eletroacústica e concreta em trilhas compostas para filmes de outros gêneros, como *Noite vazia* (GUERRINI JR.,

²⁷⁷ Henry Cowell (1897-1965), compositor considerado um dos pioneiros da música de vanguarda nos Estados Unidos, exerceu grande influência na cena musical norte-americana, tornando-se uma das principais referências para compositores como John Cage (SILVERMAN, 2010).

²⁷⁸ Em 1969, Duprat comporia *Brasil ano 2000*, um filme futurista dirigido por Walter Lima Jr. (BARRO, 2010) e que incluía canções compostas pelos tropicalistas, como a própria “Não identificado”, na versão de Gal Costa. O diálogo dessa canção com as cenas finais desse longa-metragem merece uma análise detida que não poderá ser desenvolvida neste trabalho.

2009; BARRO, 2010). Cinéfilo desde a infância, Duprat possivelmente assistiu a filmes de ficção científica nos anos 1950, inspirando-se neles para produzir na gravação de “Não identificado” sonoridades que evocam diretamente os *soundscapes* desses filmes.

O vínculo dessa sonoridade eletrônica com o óvni, sugerido por sua associação com as imagens projetadas pela palavra cantada, ganha um reforço da melodia arpejada na harpa, recurso que em trilhas sonoras geralmente prenuncia e acompanha acontecimentos fantásticos como a transfiguração reveladora de um sapo em príncipe. Esse acoplamento entre movimentos musicais e imagéticos é o fundamento do *Mickey-mousing*, técnica utilizada por Duprat para sugerir diferentes movimentos do disco voador na gravação de “Não identificado”. Esse efeito é realizado pelas cordas, especialmente após as entoações de “disco voador” no refrão inicial. Como vimos, esses instrumentos oscilam hesitantes depois da primeira entoação até descenderem em dois glissandos* rápidos e desencontrados, como se a espaçonave tivesse passado sobre a cabeça do ouvinte da gravação. Depois da segunda entoação, eles efetuam um glissando* ascendente, seguindo uma convenção utilizada nas animações de Walt Disney para dramatizar a elevação de personagens ou de objetos. Na canção, esse movimento se desenrola gradativamente nas cordas, traçando no plano acústico das alturas o caminho aéreo percorrido pelo disco voador.

Ao iniciarem a propulsão que fará o óvni içar voo, as cordas afastam-se da música como convencionalmente concebida para concentrarem-se na produção de efeitos sonoros, gerando assim uma incongruência com a palavra cantada e com a base rítmico-harmônica da balada. Resultado semelhante é obtido pela introdução de melodias oscilantes e ritmicamente regulares, caso daquela que segue a entoação de “espaço sideral” na segunda estrofe. Esses motivos* musicais remetem aos sons emitidos pelos computadores que, nos filmes de ficção científica, controlam os discos voadores. Em um nível mais amplo, o contraste entre essa sucessão de notas com durações absolutamente regulares e a levada relativamente irregular da balada confere a esse motivo* um sentido que remete ao automatismo do metrônomo e da máquina. Como um relógio que marca com sons e intervalos de tempo iguais, essa pulsação metronômica acaba evocando uma ideia de inércia.

No contexto intergaláctico da gravação de “Não identificado”, a inércia remete ao movimento retilíneo de um corpo inanimado que vaga à deriva através do vazio cósmico, como uma espaçonave destituída de uma vontade humana que lhe possa definir a rota. Na palavra cantada, essa inércia diz respeito à apatia e ao imobilismo de um sujeito ficcional cujas ações não ultrapassam os limites da promessa. Insatisfeito com a presente disjunção amorosa, suas ações limitam-se ao cultivo do desejo de evasão que, no arranjo de Duprat, anda junto com as referências ao rock psicodélico e os filmes de ficção científica, duas importantes expressões da cultura de massa dos anos 1960 que, por meios diferentes, fazem os ouvintes ou os espectadores voarem em direção a realidades incógnitas e distantes da vida cotidiana.

No plano melódico, esse movimento evasivo é impulsionado nos refrões por uma modulação harmônica* que leva à região da subdominante*. Esse movimento implica em um afastamento da tônica (SCHOENBERG, 2001), região harmônica interpretada por compositores e pensadores da música ocidental como uma alegoria do local de origem, da pátria ou do lar (WISNIK, 1989; BARENBOIM; SAID, 2003). Esse tipo de associação entre ideias musicais e objetos, concepções, sentimentos e ações — nas quais incluo o sentido de inércia implícito na pulsação ritmicamente homogênea — compõe um léxico elaborado por músicos, público e pensadores desde a antiguidade clássica. Muitas dessas associações se sedimentaram nas óperas italianas do início do século XVII, sendo atualizadas na música instrumental por compositores como Antonio Vivaldi (McCLARY, 2001). Depois de serem retomadas e desenvolvidas no século XIX pelos compositores do romantismo, esse vocabulário foi incorporado à música do cinema, produzida por autores familiarizados com esse repertório, quando não explicitamente vinculados à ele (McCLARY, 2007). Em muitos casos, essas associações dizem respeito aos próprios instrumentos e às suas identidades timbrísticas*, a exemplo do que ocorre com a guitarra elétrica, tomada por emepebistas nos anos 1960 como símbolos do domínio imperialista norte-americano no Brasil. Algo semelhante se dá com as cordas, instrumentos geralmente encarados como uma alegoria do sublime, inclusive no Brasil do final do século XX, onde Caetano Veloso (2008, p. 249), por exemplo, atribuiu a esses instrumentos uma “suavidade celestial”.

Desde o contato com a obra e as ideias de John Cage nos anos 1960, Duprat parece ter convergido com o mestre norte-americano no sentido de reconhecer a artificialidade dessas convenções. O reconhecimento da provisoriedade desse tipo de associação não o impediu, contudo, de explorá-la em “Não identificado”, onde as cordas evocam o sublime nas diversas partes em que os instrumentos seguem o estilo dos arranjos de canções românticas. Outra convenção explorada por Rogério Duprat nessa gravação foi herdada da música do período barroco, e consiste no vínculo entre o movimento melódico ascendente e a ideia religiosa de assunção. Em muitas obras desse período, a elevação da alma é realizada, não por acaso, pelos “celestiais” instrumentos de corda, a exemplo do que ocorre em “Passacaglia”, peça para violino solo que encerra a obra *Mistérios do Rosário*, composta por Henrich Biber na década de 1670.²⁷⁹

Desprovido de qualquer sentido propriamente cristão ou mesmo religioso, esse tipo de movimento ascendente, executado pelas cordas na gravação de Gal Costa, diz respeito à sublimação profana de uma alma tomada pela paixão. Ela encontra a sua maior expressão no final do primeiro refrão, exatamente no trecho em que as cordas mimetizam o lançamento do disco voador ao executarem o mencionado glissando*. O ponto mais alto do percurso traçado por esse objeto, a nota culminante Si₄, é ao mesmo tempo a primeira de uma ponte que prepara o regresso da voz terna e apaixonada na segunda estrofe. Na contramão da tendência predominante na música de concerto europeia — reproduzida na seresta brasileira — de manter o trânsito unidirecional do mundo físico ao espiritual, Duprat promove o movimento inverso com a introdução posterior de efeitos como o *Mickey-mousing*, conduzindo de volta para o mundo sublunar essa alma que, seguindo a tradição, teria sublimado de vez. No movimento de vaivém estabelecido em uma via de mão dupla, o arranjo age como uma serra que corta as barreiras historicamente erguidas para separar o subjetivo e o objetivo, o imaterial e o concreto, o transcendente e o imanente, reforçando isomorficamente a ideia proposta pela palavra cantada de Caetano Veloso de interpenetração desses âmbitos.

²⁷⁹ Segundo Susan McClary, a quem sou grato por essa informação, a associação feita por Biber entre a ascensão melódica e a assunção da alma teria mais tarde inspirado compositores como Johann Sebastian Bach.

A contínua transição entre o físico-objetivo e o metafísico-subjetivo atualiza no arranjo de Duprat o questionamento da separação entre o *self* e o mundo que é identificado por Reising e Leblanc (2009) no rock psicodélico. Ao mesmo tempo, a sobreposição de elementos estranhos entre si como os efeitos sonoros do cinema, as cordas sublime-celestiais e a balada romântica aproxima esse arranjo das colagens protocubistas de Pablo Picasso, Carlos Carrá, Kazimir Malevich e outros artistas ligados aos movimentos de vanguarda europeus do início do século XX. Como nessas colagens (PERLOFF, 1993), o arranjo introduz uma tensão que é alimentada pela relação de alteridade estabelecida entre fragmentos que se rejeitam mutuamente por terem sido extraídos de contextos estranhos entre si. Na gravação, a estrutura de colagem do arranjo integra-se isomorficamente à canção de Caetano Veloso, na qual imagens tradicionais, como o céu da cidade do interior, e modernas, como a do disco voador, sobrepõem-se umas às outras, produzindo uma estrutura fragmentada que é também análoga à das colagens protocubistas. Imbricadas, as tensões presentes no arranjo e nas palavras cantadas acabam por retroalimentarem-se, acentuando a instabilidade geral da obra.

Dentro desse universo sonoro-poético repleto de diferenças, também o compositor do arranjo mantém certa distância crítica com relação aos elementos que integram a gravação. Assim como Caetano Veloso e Gal Costa adotam a dicção jovem de Roberto Carlos inscrevendo uma diferença em relação a esse estilo, Duprat recorre a um extenso repertório de signos sonoro-musicais e aos significados que eles evocam sem identificar-se completamente com essas conotações.

O arranjador constrói, portanto, uma paródia-colagem cujos fragmentos remetem a significados que dizem respeito ao passado (barroco das cordas celestiais e da seresta brasileira) e ao futuro (de contato com seres alienígenas ou de viagens a Marte). Em termos sonoros, essa colagem traduz a sobreposição de tempos vindouros e superados que a canção menciona com palavras. A diferença, contudo, é que, enquanto no texto a produção de uma canção e a sua emissão interplanetária a bordo de um disco voador são inviabilizadas pelo estado patético do sujeito ficcional, o mesmo não acontece no aqui e agora da (re)produção e escuta da música. O arranjo de “Não identificado” atualiza no presente algo que na letra só está previsto para ocorrer no futuro, convertendo uma ideia em ação.

Ao presentificar o lançamento do disco voador com toda a materialidade conferida pelo *Mickey-mousing*, o arranjo acaba por fazer, desses efeitos sonoros, os ruídos da propulsão da própria canção gravada por Gal Costa, fortalecendo o sentido metalinguístico da composição de Caetano Veloso.

Essa presentificação é alcançada pela capacidade dos sons musicais de agenciarem os ouvintes por meio de estímulos auditivos e táteis — lembrando que as ondas sonoras são captadas pela pele. Essa força que Mário de Andrade chamava dinamogênica é reconhecida e manipulada tanto pelos produtores de cinema como pelos produtores de rock psicodélico. Em ambos os casos, a música é operada como um transmissor de estímulos sensoriais que colaboram para o deslocamento do ouvinte para um plano alternativo à realidade de sua vida cotidiana. Experiente compositor de música de concerto tradicional e moderna, de trilhas sonoras e de *jingles*, Duprat enriqueceu a gravação de “Não identificado” por Gal Costa ao adicionar elementos sonoro-musicais capazes de agenciar os ouvintes com suas características e significados paradoxalmente insólitos e familiares.

3.2.

Uma cabrocha escorregando no “Chão de estrelas” dos Mutantes

Em 1970, o apresentador de TV Flávio Cavalcanti estraçalhou, no ar e ao vivo, o LP *Divina comédia dos Mutantes ou ando meio desligado*. O gesto traduzia a sua aversão à irreverente releitura pela banda de “Chão de estrelas”,²⁸⁰ uma valsa romântica consagrada nos anos 1950, na voz de Sílvio Caldas (SEVERIANO; MELLO, 2002). Antes, porém, de cometer esse ato sensacionalista, o conservador anfitrião do *Programa Flávio Cavalcanti* discursou inflamadamente sobre a decadência dos valores da juventude (CALADO, 1996, p. 219). O motivo para tanto ódio era a maculação de um monumento sagrado do cancionário brasileiro, apreciado pelos amantes das serenatas que, a exemplo dos eus líricos do poema “Em defesa da Lua”, de Ildeu Rocha, e da canção “Lunik 9”, de Gilberto Gil,²⁸¹ reverenciavam essa obra como um bem tão elevado e

²⁸⁰ OS MUTANTES. Chão de estrelas. CALDAS, Sílvio; BARBOSA, Orestes [compositores]. In: OS MUTANTES, p1970. Lado B, faixa 3.

²⁸¹ GIL, Gilberto. Lunik 9. Gilberto Gil [compositor]. In: GIL, p1967. Lado A, faixa 3.

intangível como o satélite da Terra. Do ponto de vista dos boêmios seresteiros, a irreverente versão de “Chão de estrelas” pelos Mutantes apresentava um tal nível de iconoclastia que não seria forçado imaginar que o escândalo causado entre os admiradores dessa valsa se comparasse ao que foi promovido muitas décadas antes na Europa pelos mais radicais artistas de vanguarda. Embora os integrantes dos Mutantes não explicitassem o interesse pelo legado desses movimentos artísticos — como em alguma medida o fizeram Gilberto Gil e mais fortemente Caetano Veloso —, as obras e as atitudes da banda apresentavam afinidades com a produção artística desses vanguardistas, suscitando posteriores comparações destes com os Mutantes por acadêmicos como Dário Borim (2009), para quem a banda atualizava nos anos 1960 alguns questionamentos inicialmente propostos pelos dadaístas na segunda década do início do século XX.

Mas, se os efeitos das performances e das gravações dos Mutantes eram análogos àqueles que décadas antes foram produzidos por obras e performances dadaístas, o mesmo não pode ser dito sobre as motivações de seus integrantes. Afinal, as atitudes que os aproximavam dos artistas dadá não se apresentavam como parte de um programa estético e político. Com essa consideração, não pretendo ignorar o fato de que o grupo mantivesse uma posição contracultural que afrontava a moral católica e burguesa da época, mas ressaltar que possuíam outras motivações, entre as quais um especial gosto pelas traquinagens. Afinal, Sérgio Dias, Arnaldo Baptista e Rita Lee tinham de 16 e 19 anos de idade quando os Mutantes estouraram nas paradas de sucesso; como muitos jovens que estão cruzando a linha da maioridade, possuíam uma relativa dose de irresponsabilidade, de atrevimento e de ingenuidade. Para se ter uma ideia do que eles eram capazes, na época em que a banda alcançava projeção nacional e um nível de profissionalismo condizente com esse novo *status*, os irmãos Arnaldo e Sérgio saíam de carro nas horas vagas para espirrar óleo em transeuntes pelas ruas de São Paulo (CALADO, 1996, p. 127).

Ao contrário de outros tropicalistas, Os Mutantes não possuíam os compromissos estéticos e políticos firmados com os artistas da MPB, os quais lutavam na época contra a invasão do *rock and roll* e de outros gêneros musicais estrangeiros. Por muito pouco, esses compromissos fizeram Gilberto Gil desistir de comparecer ao III Festival de Música Popular Brasileira para defender a sua

canção “Domingo no parque” em 1967. Na etapa final do evento transmitido pela TV Record, Gil descarregava uma forte tensão emocional alimentada pela expectativa de repúdio de sua canção por seus colegas emepistas. Enquanto isso, Rita Lee e os irmãos Baptista tocavam descontraidamente, demonstrando que aquela briga não era deles.²⁸² Afinal, eles vinham da então rejeitada escola do rock e não tinham nenhum vínculo com a MPB ou com qualquer gênero brasileiro de música popular.

Na apresentação das próprias canções da banda, a descontração se confundia com zombaria. Em meio às tradicionais gravatas-borboleta e aos longos vestidos de gala da etapa final do III Festival Internacional da Canção produzido pela TV Globo em 1968, Rita Lee apresentou-se vestida de noiva, na companhia de Sérgio Dias e Arnaldo Baptista em trajes de formatura, depois de terem se apresentado na etapa preliminar com fantasias de urso (MELLO, 2003). Alertados de que a alvura do vestido de Rita Lee teria comprometido a qualidade das imagens de TV, os Mutantes voltaram no festival seguinte cobertos de branco da cabeça aos pés. Essa irreverência não se expressava apenas pela escolha dos figurinos e pela postura no palco; estendia-se também ao conteúdo das canções gravadas em seus discos. Como vimos no segundo capítulo, a banda simulou na faixa de “Panis et circencis” uma desaceleração súbita da rotação do LP, fazendo crer que o toca-discos tinha sido desligado da tomada ou que havia apresentado defeito naquela hora.²⁸³ A faixa “Dom Quixote”, incluída no segundo LP da banda de 1969, é encerrada com uma risada grotesca que responde à alusão por um violinista do motivo* rítmico-melódico de abertura da solene versão de Jair Rodrigues para “Disparada”, canção de Théo de Barros e do emepista radical Geraldo Vandré.²⁸⁴

Para Duprat, a galhofa mutante era um prato cheio. Como observou o irmão Régis Duprat em entrevista a mim concedida em 2010, a música era um “brinquedo” para Rogério.²⁸⁵ Quando entrou em contato com os jovens

²⁸² A gravação em vídeo dessa performance está disponível em:

<<http://www.youtube.com/watch?v=Zbv3M-AdxC0>>. Acesso em: 27 jul. 2012.

²⁸³ OS MUTANTES. Panis et circencis. GIL, Gilberto; VELOSO, Caetano [Compositores]. In: VELOSO et al., p1968. Lado A, faixa 3.

²⁸⁴ RODRIGUES, Jair. Disparada. VANDRÉ, Geraldo; BARROS, Théo [Compositores]. In: RODRIGUES, p2010. Faixa 1.

²⁸⁵ DUPRAT, Régis. Especial Rogério Duprat.

integrantes da banda em 1967, o compositor que tinha idade suficiente para ser pai de Sérgio Dias já havia se tornado um seguidor de John Cage ou, nos seus próprios termos, um “cagista”. Agenciado pela obra e pelas ideias desse compositor, Duprat vinha produzindo, desde 1964 (GAÚNA, 2002) *happenings* que expunham as arbitrariedades do código musical, assim como do caráter elitista dos rituais da música erudita e dos valores estéticos que eles reafirmavam.

Nesse contexto, as peças musicais pregadas pelos Mutantes e as provocações por eles dirigidas aos artistas e aos públicos da velha guarda e da MPB eram interpretadas por Duprat como questionamentos aos valores estéticos e políticos que esses grupos cultivavam. Questionamentos que tinham muito em comum com aqueles promovidos em *happenings* e outras intervenções artísticas por Marcel Duchamp e Cage, pelos integrantes do M.A.R.D.A. e, em certo sentido, pelos membros do círculo tropicalista. Movidos por um desejo contracultural de fazer da música um veículo para a crítica ao conservadorismo moralista e às ideologias que vigoravam entre os grupos brasileiros de direita e de esquerda, os tropicalistas adotaram como tática a realização no âmbito da cultura de massa de intervenções com o caráter de *happenings*. Embora tenham sido praticadas em sessões de gravação de canções como “Pega a voga, cabeludo”, essas intervenções foram especialmente privilegiadas nos festivais de canção televisionados e no iconoclástico programa *Divino maravilhoso*, da TV Tupi. Nesse sentido, mesmo que o senso de humor dos Mutantes fosse inocente, ele foi agenciado por Duprat e pelos demais membros do grupo, transformando-se em uma arma que, juntamente com a guitarra de Sérgio Dias, a figura andrógina de Caetano Veloso e os grunhidos de Gilberto Gil e de Gal Costa, feria a sensibilidade daqueles que se opunham ao projeto musical e cultural tropicalista.

Depois de mais de dois anos de colaboração com Rogério Duprat e os demais integrantes tropicalistas, os Mutantes gravaram “Chão de estrelas”,²⁸⁶ paródia que considero a mais satírica, mordaz e escancarada da banda e mesmo da discografia tropicalista. Lançada em 1970, essa versão estaria automaticamente excluída da discografia tropicalista por aqueles que consideram como marco de encerramento do tropicalismo musical a declaração dada por Caetano Veloso, a

²⁸⁶ OS MUTANTES. Chão de estrelas. Op. cit.

caminho do exílio, de que “o tropicalismo não existe mais como um movimento”.²⁸⁷ Mas, como o próprio cancionista observa em seguida a essa declaração, o espírito tropicalista gerou frutos no Brasil, permanecendo na obra de outros artistas. Desse ponto de vista, o tropicalismo, como um estilo, como uma forma de ver a cultura e de fazer música, resistiu à dissolução do círculo. Isso é particularmente evidente na versão dos Mutantes para “Chão de estrelas”, uma gravação que, a exemplo de muitas outras faixas tropicalistas, traz no arranjo um discurso paródico, fragmentado e repleto de efeitos sonoplásticos.

Composta pelo cantor Sílvio Caldas e pelo poeta e letrista Orestes Barbosa em 1935, “Chão de estrelas” foi gravada por Caldas em 1937,²⁸⁸ tornando-se sucesso nacional apenas depois de ter recebido uma nova versão do cantor em 1952 (SEVERIANO; MELLO, 2002).²⁸⁹ Segundo o cantor, Barbosa apresentou-lhe os versos da futura canção em tom de desafio: “essa canção não é para musicar, para gravar, porque (...) é um decassílabo e (...) o povo só canta quadras e sextilhas”. Instigado pela provocação de Barbosa, Caldas musicou os versos, transformando o poema em canção.²⁹⁰

Minha vida era um palco iluminado
Eu vivia vestido de dourado
Palhaço das perdidas ilusões
Cheio dos guizos falsos da alegria
Eu vivia cantando a minha fantasia
Entre as palmas febris dos corações

Meu barracão lá morro do Salgueiro
Tinha o cantar alegre de um viveiro
Foste a sonoridade que acabou
E hoje quando do sol a claridade
Forra o meu barracão sinto saudade
Da mulher pomba-rola que voou

Nossas roupas comuns dependuradas
Na corda qual bandeiras agitadas
Pareciam um estranho festival
Festa dos nossos trapos coloridos
A mostrar que nos morros malvestidos
É sempre feriado nacional

²⁸⁷ Machado (2012).

²⁸⁸ CALDAS, Sílvio. Chão de estrelas. CALDAS, Sílvio; BARBOSA, Orestes [Compositores]. p1937. Lado B.

²⁸⁹ CALDAS, Sílvio. Chão de estrelas. CALDAS, Sílvio; BARBOSA, Orestes [Compositores]. In: CALDAS, p1952. Lado A.

²⁹⁰ CALDAS, Sílvio. *Programa Ensaio*, TV Cultura, São Paulo, 1992. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=v1g9yHU6OOc>>. Acesso em: 23 ago. 2013.

A porta do barraco era sem trinco
 E a lua furando nosso zinco
 Salpicava de estrelas nosso chão
 Tu pisavas nos astros distraída
 A mostrar que a aventura desta vida
 É a cabrocha, o luar e o violão²⁹¹

A Orestes Barbosa, Caldas deve ter causado surpresa convertendo em canção popular um poema com versos decassílabos encontrados tipicamente na obra de autores academicistas da escola parnasiana. Para poetas como Manuel Bandeira e Guilherme de Almeida, essa gravação foi uma demonstração de que a canção popular brasileira estava em pé de igualdade com a poesia escrita. Arrebatado pela canção, Almeida afirmou que as imagens do varal com roupas coloridas e as estrelas no chão “é quanto basta para que ainda haja um poeta sobre a terra”.²⁹² Para, Manuel Bandeira, Barbosa teria erguido com essa valsa um verdadeiro monumento à língua portuguesa:

Grande poeta da canção, esse Orestes! Se se fizesse aqui um concurso, como fizeram na França, para apurar qual o verso mais bonito da nossa língua, talvez eu votasse naquele de Orestes em que ele diz: “Tu pisavas os astros distraída...” Só mesmo em “Chão de estrelas” era possível achar esse verso. Decerto Orestes rojava no sublime, e a mulher que o inspirou pisou-lhe, acinte ou inadvertidamente, o coração, que se abriu na queixa imortal.²⁹³

O motivo para a monumentalização desse poema seria, parafraseando o mais extasiado dos poetas, o regozijo provocado por suas tão sublimes linhas. Em certo sentido, é esse monumento, bem como alguns valores que com ele se procurava eternizar, o alvo da crítica dirigida pela sátira dos Mutantes à canção de Silvio Caldas e Orestes Barbosa.

O “Chão de estrelas” dos Mutantes²⁹⁴ é introduzido por uma melodia grave executada por uma clarineta junto a dois violões tocados no estilo das gravações de Silvio Caldas de 1937 e de 1952. Depois dessa introdução, a clarineta dá lugar à voz de Arnaldo Baptista (00:17), que canta com um timbre escuro, carregando a

²⁹¹ CALDAS, Silvio. Chão de estrelas. p1952. Op. cit.

²⁹² Essa passagem foi citada por Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello (2002, p. 155). Segundo esses autores, Almeida foi o responsável pelo título definitivo de uma canção inicialmente batizada por Silvio Caldas de “Foste a sonoridade que acabou”.

²⁹³ Esse artigo foi inicialmente publicado por Bandeira no *Jornal do Brasil* (BANDEIRA, 1956, p. 1956) e republicado no livro *Flauta de papel* (BANDEIRA, 1957, p. 135).

²⁹⁴ OS MUTANTES. Chão de estrelas. Op. cit.

mão nos vibratos e nos chamados “erres fortes” de palavras como “barracão” e “pomba-rola”. Não fosse o tom choramingado de Baptista, um ouvinte familiarizado com a versão antiga poderia pensar que se tratasse de uma paródia reverente da gravação de Sílvio Caldas.

Esse quase-*cover*, no entanto, é interrompido na transição da segunda para a terceira estrofe da canção. Após expressar saudade pela “mulher pomba-rola que voou” (01:22), o narrador tem sua voz coberta pelo ruído estrondoso de um avião que voa baixo rasgando a gravação ao meio. Como em um musical de cinema, o cenário transforma-se abruptamente. O barracão do Morro do Salgueiro é bombardeado por holofotes multicoloridos que transformam a noturna e enlutarada *soundscape* da seresta na paisagem sonora de um circo. No centro do picadeiro, encontra-se um sujeito ficcional que é feito de palhaço por uma gama variada de efeitos sonoros e de um conjunto que inclui trombone, trompete, clarineta, baixo, bateria, piano e banjo. Coordenada por Rogério Duprat, essa trupe musical com formação típica dos grupos de jazz da Nova Orleans dos anos 1920 executa um arranjo musical articulado a diversos efeitos sonoros, muito dos quais familiares aos espectadores brasileiros habituados com os filmes de comédia e com os desenhos animados norte-americanos.

Em entrevista a mim concedida em São Paulo em 2010, o técnico do estúdio Scatena Gunther Kibelkstis chamou a atenção para a liderança de Arnaldo Baptista na escolha dos efeitos sonoros introduzidos na gravação de “Chão de estrelas”. Esse protagonismo não implicava, no entanto, o monopólio de Baptista sobre essas decisões. Segundo Kibelkstis, a produção e introdução desses elementos na faixa foram compartilhadas com os demais integrantes dos Mutantes e com membros da equipe técnica do estúdio. Para simular o ruído “do pisar os astros distraída” (02:49), contou-me Kibelkstis, “pegamos umas persianas velhas que o Scatena estava jogando no lixo, (...) levamos no estacionamento, jogamos no chão e a gente gravou a gente pisando nas persianas”. O mesmo tipo de improvisado pautou a produção do som de rasgão que sucede à menção aos “trapos coloridos” (02:00) e ao rangido da “porta do barraco” (02:15), gravada

diretamente da “porta maldita” do estúdio, que assim era chamada por ranger quando movimentada.²⁹⁵

Além dos efeitos elaborados especificamente para a versão dos Mutantes para “Chão de estrelas”, outros foram, ainda segundo Kibelkstis, extraídos de gravações. Como vimos no segundo capítulo, parte deles veio de coletâneas de efeitos sonoros, como o som do relógio cuco e o cocoricó (01:40). Outros foram retirados de fonogramas por meio do que Andrew Goodwin (1990) chama de *sampling* analógico. Entre esses *samplings*, encontram-se, por exemplo, os aplausos extraídos da gravação de um dos festivais de canção dos anos 1960 (01:46). O mencionado ruído da aeronave, bem como os de tiros de revólver (02:23), foram copiados pelo produtor Manoel Barenbein diretamente de projeções de desenhos animados do Pica-Pau, realizadas nos estúdios da TV Tupi especificamente para esse fim. Finalmente, há um pequeno trecho de uma marcha militar retirada de um disco encontrado no arquivo do estúdio Scatena (2:09).²⁹⁶

Nessa versão de “Chão de estrelas”, o enxerto desse fragmento reforça o aspecto multidimensional dessa gravação, alcançado pelo contraste entre materiais estranhos entre si, tais como o contraponto jazzístico, a sonoplastia e a voz empostada de Arnaldo Baptista. Por esse motivo, o arranjo de Rogério Duprat aproxima essa faixa da colagem protocubista, a qual, segundo Marjorie Perloff (1993), é formada por um conjunto heterogêneo de fragmentos que mantêm entre si uma dupla e dinâmica relação de identidade e de alteridade.

Como em uma colagem, a banda militar “sampleada” na gravação dos Mutantes atravessa a canção com toda a dureza de seu compasso binário e com uma equalização seca e fria. Ela interrompe o fluxo sincopado do jazz, gravado com uma equalização mais quente. Ao mesmo tempo, o conjunto marcial mantém-se conectado ao grupo de Nova Orleans, graças às transições rítmico-harmônicas preparadas por Rogério Duprat. O arranjador estabelece, portanto, uma relação de alteridade, baseada no contraste e articulação de elementos com qualidades e proveniências díspares.

²⁹⁵ Entrevista com Johann Gunther Kibelkstis e Stélio Carlini concedida a Jonas Soares Lana em São Paulo, 22 de julho de 2011.

²⁹⁶ Idem.

Nessa colagem em que os efeitos sonoros e os *samplings* musicais aderem à linha vocal de Arnaldo Batista, o arranjo de Rogério Duprat é como um grude que aprofunda a comicidade desse encontro. Depois de o regional seresteiro ser abatido pelas aeronaves do desenho animado do Pica-Pau, o conjunto de jazz de Duprat cai de paraquedas pisando o acelerador do andamento musical. A peça tem o seu compasso ternário* de valsa romântica substituído por um agitado quaternário* composto típico do jazz. O trombonista, o trompetista e o clarinetista realizam contrapontos* em um improviso que segue o estilo dos mencionados grupos de Nova Orleans.

Com esse estilo, Duprat deu à gravação de “Chão de estrelas” uma conotação cinematográfica, aproximando o seu arranjo da música utilizada nos primeiros desenhos animados sonorizados. De acordo com Daniel Goldmark (2007, p. 230), a música de grupos de Nova Orleans como Original Dixieland Jazz Band era a preferida dos produtores de animações, sobretudo pelo uso intensivo que eles faziam de instrumentos de sopro para produzir efeitos sonoros como os populares ruídos animais. Familiarizado com o modo como a música das bandas de Nova Orleans era incorporada às trilhas sonoras dos desenhos animados, Duprat explorou no arranjo de “Chão de estrelas” a capacidade de esses instrumentos mimetizarem os sons emitidos por animais. Embora não se ouça a chamada interjeição bovina no trombone ou um relincho no trompete, esses efeitos são sugeridos pelos instrumentos em momentos nos quais eles seguem e realçam os contornos rítmicos e/ou melódicos de ruídos como o do relógio cuco ou o cocoricar do galo.

Entre os instrumentos de sopro mais utilizados para promover essa “zoofonia”, estão o trombone e a clarineta. A proeminência de ambos está relacionada ao fato de que neles é possível produzir extensos glissandos*, motivo pelo qual eles também são muito utilizados para imitar os contornos melódicos da voz que fala. Segundo o musicólogo Claude Palisca, a imitação de determinados aspectos da fala por instrumentos tornou-se comum no repertório do século XVI, época em que os compositores passaram a estudar tratados de retórica com o objetivo de introduzir em suas obras inflexões melódicas exploradas por oradores para acentuar o poder de persuasão de seus discursos. O esforço sistemático de adaptação dessas inflexões no âmbito musical levou compositores da época a

simularem os mais variados gestos vocais em suas obras. Entre esses gestos, está a risada, a qual, segundo Palisca (2006, p. 211), é sugerida por melodias descendentes em composições de autores como Orlando di Lasso.

Transformada em convenção social, a risada musical chegou ao arranjo de Rogério Duprat para “Chão de estrelas”, depois de ter se consolidado nas comédias do cinema e dos seriados humorísticos norte-americanos de TV dos anos 1950 (WINOKOUR, 2007). Nessas produções, a tarefa de simular a risada foi incumbida aos trompetistas, sendo realizada desde então com um movimento melódico descendente e cromático* de quatro notas. Para dar uma conotação vocal ao movimento, esse motivo* é executado com auxílio de uma surdina conhecida como *wah-wah*, geralmente improvisada com a borracha de um grande desentupidor de pia. Usada para cobrir a boca do instrumento, ela simula a transição do timbre da vogal “u” para a vogal “a”, soando como “uah, uah, uah, uaaaaaaah”.

No arranjo de Duprat, faz-se alusão a esse gesto quando o trombonista, na metade da quarta estrofe (02:36), reproduz a melodia tocada pelo violão da versão de Sílvia Caldas, evocando o efeito de *wah-wah* por meio de curtos glissandos* ascendentes. A diferença, no entanto, é que essa melodia não desce cromaticamente, como na risada de trompete.²⁹⁷ Desprovida do *wah-wah* e do ritmo característico da risada de trompete, essa alusão ainda assim faz sentido, sobretudo em sua primeira execução, na terceira estrofe. Aqui, esse motivo* rítmico-melódico é antecedido por um rápido glissando* em sobe e desce tocado pelo trombone, seguido de um assovio produzido por um pequeno instrumento utilizado para sonorizar o escorregão de personagens em desenhos animados e em seriados humorísticos.

Pode-se argumentar que o motivo* musical que alude à risada de trompete não passa de um mero exagero do tom melodramático do violão que acompanha Sílvia Caldas na gravação de 1952. De fato, a hipérbole é indiscutível e aprofunda a tragicidade da canção. No entanto, não anula a minha interpretação. Pelo contrário. No contexto específico dos seriados humorísticos de TV dos anos 1950,

²⁹⁷ O movimento cromático* descendente de quatro notas é tocado no início da terceira e da quarta estrofes de “Chão e estrelas” pelos três instrumentos de sopro, em uníssono com o baixo elétrico (01:32, 02:15).

a risada era geralmente tocada quando o vilão da história descobria que seu plano perfeito havia descido pelo cano, arrastado pelas águas do infortúnio. Nesse sentido, ela traduz em termos musicais uma reação burlesca a uma má experiência, contribuindo para que a tragédia seja entendida como comédia. Essa dubiedade da situação tragicômica encontra correspondência no âmbito da própria música. Se o *wah-wah* ou o glissando* traduz uma resposta bem-humorada, a melodia descendente da risada evoca por outro lado uma reação patética que é impulsionada pelo sentido disfórico a que esse movimento melódico ficou fortemente associado na música ocidental desde muito antes da invenção do cinema.

A risada provocada pela desgraça alheia expressa também um sadismo alimentado pela situação tragicômica. Como os algozes do Pica-Pau ou de muitos outros protagonistas de desenhos animados dos anos 1950, o narrador de “Chão de estrelas” foi “feito de gato e sapato” na gravação dos Mutantes. Esse sadismo era compartilhado pelos irmãos Arnaldo Baptista e Sérgio Dias, que tinham especial preferência por praticar maldades ingênuas como lançar óleo em desconhecidos. Rogério Duprat não ia tão longe, embora também fizesse traquinagens, como a inserção de uma flatulência na gravação de “Acrilírico”.²⁹⁸

Esse grotesco ruído foi simulado por Arnaldo Batista após a risada do trombone na metade da quarta estrofe de “Chão de estrelas” (02:41). Trata-se do que os norte-americanos chamam de *raspberry*, termo que descreve o som alto, abrasivo e crepitante produzido pela vibração da língua por entre os lábios. Ouvido com frequência nos pátios dos jardins de infância, esse gesto é realizado nesses contextos para exprimir escárnio. Nos Estados Unidos dos anos 1940, os *raspberries* tornaram-se frequentes nas gravações musicais de Spike Jones e os City Slickers, nas quais escarneciam canções com *raspberries*, arrotos, risadas de trompete e outras armas utilizadas para a perpetração de seus “assassinatos musicais” (YOUNG, 1994).

²⁹⁸ DUPRAT, Rogério. Entrevista concedida a Fernando Rosa e Alexandre Matias. *Senhor F*, São Paulo, 2000. Disponível em: <<http://www.senhorf.com.br/agencia/main.jsp?codTexto=2943>>. Acesso em: 8 ago. 2010. Cf. VELOSO, Caetano. Acrilírico. VELOSO, Caetano; DUPRAT, Rogério [Compositores]. In: VELOSO, p1969. Lado B, faixa 5.

Assim como em gravações de Frank Zappa, dos Beach Boys e dos Beatles, a sonoplastia sulfúrica de Spike Jones ressoa na versão de “Chão de estrelas”, canção que, por assim dizer, foi “assassinada” pelos Mutantes. Como vimos no capítulo 2, esse homicídio musical foi deliberadamente cometido sob influência de Jones (CALADO, 1996), cuja obra era, segundo Manoel Barenbein, uma referência fundamental para Duprat em suas atividades como arranjador de canções tropicalistas.²⁹⁹ Admirador declarado de Jones, Duprat referiu-se a ele na entrevista que concedeu à Guerrini Jr. no ano 2000. Comentando a importância do cinema como meio para a ampliação de sua cultura musical, Duprat lembrou-se dos filmes em que Jones satirizava canções. “Ele tocava bonito até o meio da música. (...). Aí de repente explodia e era uma barulheira desgraçada. Ele fazia uma espécie de paródia e sabia fazer muito bem.”³⁰⁰ Talvez Duprat estivesse se referindo a “Cocktails for two”, uma das mais famosas sátiras produzidas por Spike Jones nos anos 1940, a qual, assim como a versão dos Mutantes para “Chão de estrelas”, é subitamente transfigurada por um arranjo cômico depois de uma introdução fiel ao estilo satirizado.³⁰¹

Em ambos os casos, o estilo vocal é mantido depois que o arranjo se transforma, criando, assim, um profundo contraste. Segundo Esti Sheinberg, esse contraste é marca constituinte da sátira musical, gênero que promove a colisão de estilos fundados em conjuntos de normas estéticas diferentes e por vezes antagônicos. Confiante na superioridade dos preceitos que pautam a sua produção musical, o autor da sátira evidencia o alvo da crítica em sua composição, acusando a incapacidade da vítima de adequar-se a esses preceitos. Tais normas estão diretamente conectadas a valores e princípios ético-morais mais amplos, que acabam sendo atingidos pelo satírico. Um exemplo mencionado por Sheinberg é o conjunto de alusões feitas na “Quarta Sinfonia” de Gustav Mahler aos clichês das valsas de salão de Johann Strauss. “Enquanto no conjunto de normas de Strauss”, observa Sheinberg, “o clichê é uma característica preferencial, passível de ser associada a valores éticos que reforçam tradições e continuidade, o mesmo clichê,

²⁹⁹ Entrevista com Manoel Barenbein concedida a Jonas Soares Lana, por telefone, no dia 1º de fevereiro de 2012.

³⁰⁰ DUPRAT, Rogério. São Paulo, 16 mai. 2000. Entrevista concedida a Irineu Guerrini Jr. (2009, p. 184).

³⁰¹ JONES, Spike; GRAYSON, Carl; CITY SLICKERS. Cocktail for two. COSLOW, Sam [Compositor]. In: JONES, p2010. Faixa 4.

para Mahler, é um sinal de estagnação cultural e de morte espiritual.”³⁰² Nessa sinfonia, a inversão de valores é explicitada pela distorção no estilo de Strauss, a qual também é aplicada em “Chão de estrelas”, especialmente na voz excessivamente empostada de Arnaldo Baptista em algumas passagens do arranjo, como a mencionada hipérbole tragicômica realizada pelo trombonista.

Por reproduzir, ainda que distorcidamente, elementos do estilo de outros autores sem que para isso ocorra uma identificação entre o imitador e o imitado, a sátira de “Chão de estrelas” constitui, segundo a conceituação de Linda Hutcheon (1991), uma forma mordaz de paródia. Nela, os diversos efeitos sonoros dessa gravação, combinados ao arranjo de Rogério Duprat, promovem uma transgressão violenta do conjunto de normas musicais e poéticas sobre as quais a versão de Sílvia Caldas se assenta. Ao mesmo tempo, ela atinge componentes ético-morais associados a uma canção antiga que era apreciada como um hino por parte da geração que viveu os chamados anos dourados do rádio brasileiro. O desejo de fazer voltar o passado era possivelmente forte em 1970, tempo em que os comportamentos contraculturais tiravam o sono de muitos pais e mães dessa geração. Para eles, a sátira dos Mutantes representava, portanto, um desrespeito ultrajante à versão consagrada de “Chão de estrelas”, bem como aos compositores, intérpretes e ouvintes vinculados à tradição da música romântica brasileira.

O desgosto causado a esses artistas e o seu público pode ser medido pelo modo agressivo como o conservador Flávio Cavalcanti reagiu à escuta dessa versão de “Chão de estrelas” em seu programa de TV. Destruindo o LP *Divina comédia* na frente de todos os que assistiam ao programa, o apresentador procurava vingar-se do assassinato musical cometido pela banda, restaurando, assim, a pureza da canção de Orestes Barbosa e Sílvia Caldas que havia sido maculada pela sonoplastia mutante.

Como o próprio nome diz, a sonoplastia é uma técnica que consiste na produção de uma plástica sonora. No caso específico dessa gravação, essa plasticidade conferiu materialidade às imagens poéticas sublimes que levam o sujeito ficcional às alturas. Abatido pelo peso concreto dessas imagens

³⁰² “While in Strauss’ set of norms the cliché is a preferred characteristic, one that correlates with the preferred ethical value that reassures traditions and continuity, the same cliché is, for Mahler, a sign of cultural stagnation and spiritual death” (SHEINBERG, 2000, p. 97).

sonoplásticas, esse Ícaro é impedido de retornar ao seu idílio mórfico pelo barulho do relógio cuco, do cantar do galo e dos tiros de revólver que relembram o motivo pelo qual o telhado de zinco pode ter sido furado. Nesse sentido, os efeitos sonoros empregados por Duprat, pelos integrantes dos Mutantes e pelos técnicos de gravação promovem a recuperação da precariedade que marca o cotidiano na favela (BORIM, 2009), que havia sido esquecida por um sujeito ficcional tomado pela paixão nas versões de “Chão de estrelas” por Silvio Caldas.

A paródia dos Mutantes satiriza, portanto, o lado dramático e saudosista de uma sensibilidade compartilhada por Flávio Cavalcanti e por muitos membros de sua geração. Desse modo, engrossava o coro de descontentes formado por artistas e apreciadores da bossa nova, consolidada em 1959 com o lançamento do LP de estreia de João Gilberto. Não por acaso, esse disco recebeu o mesmo título de sua canção de abertura, “Chega de saudade”, uma espécie de manifesto assinado pelos compositores Tom Jobim e Vinicius de Moraes contra a nostalgia dos românticos sambas-canção da velha guarda (NAVES, 2004). Pautada pela atitude despojada típica dos artistas da bossa nova, essa crítica, sutil e elegante, em nada se assemelha ao massacre mutante. Enquanto Jobim e seus companheiros tiveram seu sarcasmo contido pelo cordão umbilical que prendia a nascente bossa nova ao samba-canção, Rita Lee, Arnaldo Baptista e Sérgio Dias não possuíam nenhuma identificação com o último. Ainda que atentos a todo tipo de influência musical, eles eram antes de tudo roqueiros, para os quais a canção “Chão de estrelas”, bem como a sensibilidade a ela associada, mereciam muitos *raspberries*.

Ao contrário da bossa nova, uma síntese constituída a partir do encontro do samba com o *cool jazz*, da voz descansada de Mário Reis com a harmonia impressionista de Claude Debussy, a versão mutante de “Chão de estrelas” é baseada em um contraste insolúvel de elementos musicais e poéticos, típico da canção tropicalista. Nessa gravação, tais reações são estimuladas por informações que, embora não verbalizadas, expandem a espessura semântica da canção, seja por meio das referências sonoplásticas a elementos concretos, seja pelos gestos vocais simulados pelos instrumentos do arranjo de Rogério Duprat. O centro crítico dessa obra se encontra, portanto, em uma articulação entre palavras e sons que lhe confere o tom satírico de uma paródia que seria exclusivamente musical, não fosse a adição no final da última estrofe dos versos “É a cabrocha

escorregando no sabão, digo, / É os gato miando no porão”. Esse enxerto alude ao estilo do cancionista paulistano Adoniram Barbosa,³⁰³ figurando como uma coda que reafirma o sentido tragicômico da vida sob os telhados de zinco das saudosas malocas de Jaçanã e do Morro do Salgueiro. Ao mesmo tempo, esses versos nos lembram que o arranjo de uma canção é como um piso escorregadio sobre o qual as palavras cantadas e seus sentidos podem deslizar e cair no ridículo.

3.3.

Pânico e glória em “Marginália II” por Gilberto Gil³⁰⁴

Entre as três gravações analisadas neste capítulo, “Marginália II” é sem dúvida a que gerou menor repercussão na época de seu lançamento. Embora esteja no lado A do LP de Gilberto Gil de 1968, essa gravação é um típico “lado B”.³⁰⁵ Essa condição pode ser medida pela inexistência quase completa de comentários a seu respeito na mídia impressa do período e na própria memória de Gil. Entrevistado por mim em 2010, o cancionista lamentou não se lembrar de nenhum detalhe sobre a produção da gravação.³⁰⁶

Uma das poucas referências feitas à “Marginália II” na época de seu lançamento, senão a única, foi registrada em uma entrevista que Gilberto Gil concedeu a Augusto de Campos em abril de 1968. Discutindo a importância dos arranjos de Rogério Duprat para a constituição dos sentidos de algumas das canções gravadas no álbum que ele acabava de lançar, o cancionista comenta que a incorporação de algumas citações no arranjo dessa canção se deu por iniciativa de Duprat. Nesse trecho da entrevista, “Marginália II” é mobilizada para ilustrar o modo colaborativo como ele e Gil preparavam esses arranjos. Segundo o cancionista, eles mantinham tal sintonia que as soluções apresentadas por um poderiam ter sido perfeitamente pensadas pelo outro.³⁰⁷ Antes, portanto, de

³⁰³ Devo essa sugestão à Gilberto Gil. Entrevista com Gilberto Gil concedida a Jonas Soares Lana no Rio de Janeiro, 15 de setembro de 2010.

³⁰⁴ Nesta seção, desenvolvo uma análise iniciada no artigo “Rogério Duprat arranjador da Tropicália e o arranjo da canção ‘Marginália II’”, publicada na *Revista Contemporânea* (ano 3, n° 3, verão 2013).

³⁰⁵ Sempre que citar “Marginália II” nesta seção do capítulo, estarei me referindo à versão de Gilberto Gil para a canção (GIL, Gilberto. *Marginália II*. GIL, Gilberto; NETO, Torquato [Compositores]. In: GIL, p1968. Lado A, faixa 4.)

³⁰⁶ Entrevista com Gilberto Gil concedida a Jonas Soares Lana no Rio de Janeiro, 15 de setembro de 2010.

³⁰⁷ GIL, Gilberto. [S/l], 6 abr. 1968. Entrevista concedida a Augusto de Campos (2005, p. 196).

esclarecer com algum nível de detalhamento a responsabilidade pela introdução deste ou daquele elemento no arranjo de “Marginália II”, o comentário de Gil reafirma o caráter compartilhado dessa produção.

Com música de Gilberto Gil e letra de Torquato Neto, “Marginália II” descreve o Brasil como um país de “terceiro mundo”, termo utilizado a partir de meados dos anos 1950 nas mesas de negociação internacionais para referir-se às nações periféricas e subdesenvolvidas:

Eu, brasileiro, confesso	Aqui, meu pânico e glória
Minha culpa, meu pecado	Aqui, meu laço e cadeia
Meu sonho desesperado	Conheço bem minha história
Meu bem guardado segredo	
Minha aflição	
	Começa na lua cheia
Eu, brasileiro, confesso	E termina antes do fim
Minha culpa, meu degredo	
Pão seco de cada dia	
Tropical melancolia	
Negra solidão	
	Aqui é o fim do mundo
Aqui é o fim do mundo	Aqui é o fim do mundo
Aqui é o fim do mundo	Aqui é o fim do mundo
Aqui é o fim do mundo	
	Minha terra tem palmeiras
Aqui, o Terceiro Mundo	Onde sopra o vento forte
Pede a bênção e vai dormir	Da fome, do medo e muito
Entre cascatas, palmeiras,	Principalmente da morte
Araças e bananeiras	Olelê, lalá
Ao canto da juriti	
	A bomba explode lá fora
	E agora, o que vou temer?
	Oh, yes, nós temos banana
	Até pra dar e vender
	Olelê, lalá
	Aqui é o fim do mundo
	Aqui é o fim do mundo
	Aqui é o fim do mundo ³⁰⁸

Em uma breve análise da gravação “Marginália II”, Cristopher Dunn (2001) argumenta que a composição de Gil e do poeta e letrista Torquato Neto integra um conjunto de canções reunidas em torno do tema da marginalidade do Brasil (e de seus habitantes) no cenário internacional. O autor concentra sua atenção nas

³⁰⁸ GIL, Gilberto. Marginália II. Op. Cit.

ambiguidades de uma gravação em que palavras melancólicas coabitam com a euforia de um baião em andamento acelerado, reforçando o efeito irônico resultante da combinação de uma “seriedade dramática” com um “sarcasmo descontraindo” (DUNN, 2001, p. 119).

A ironia de “Marginália II”, observa Dunn, manifesta-se especialmente nos versos em que Torquato Neto parodia a “Canção de exílio”, poema patriótico escrito por Gonçalves Dias no século XIX.³⁰⁹ No contexto da obra tropicalista, os versos do poeta do romantismo brasileiro “Minha terra tem palmeiras / onde canta o sabiá” são substituídos por “Minha terra tem palmeiras / onde sopra o vento forte”.³¹⁰ Com essa paródia, argumenta o autor, “Torquato Neto substituiu a tranquilidade bucólica por alusões ao distúrbio político e ao medo sob o regime militar”.³¹¹ Dunn menciona também a citação de “Yes, nós temos bananas”, marchinha que carnavaliza a dependência do Brasil, cuja economia era, como ainda hoje, fortemente apoiada na exportação de matérias-primas. A repetição do refrão “Aqui é o fim do mundo”, descrito pelo autor como “apocalíptico”, reforça a posição de marginalidade da pátria brasileira e de seus filhos. Concluindo, Dunn observa que, “ao subverter o ideal de Brasil como um sereno paraíso tropical, ‘Marginália II’ expõe, em termos globais, uma posição política e ética”. Nesse sentido, completa, a “marginalidade conota não apenas uma realidade política e econômica, mas também uma posição crítica *vis-à-vis* as nações dominantes”.³¹²

Nessa análise, Dunn enfatiza aspectos centrais de “Marginália II”, como o teor apocalíptico da palavra cantada e a posição subalterna do Brasil no concerto das nações. Mas, para além da questão internacional, a obra introduz uma discussão a respeito da identidade nacional e da política doméstica. Em 1968, o regime militar procurava atualizar o discurso ufano-nacionalista brasileiro que, desde pelo menos o Segundo Império, vinha sendo difusa e descontinuamente

³⁰⁹ GONÇALVES DIAS. Canção do exílio. [S/l]: Portal Domínio Público. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000100.pdf>>. Acesso em: 25 jul. 2013.

³¹⁰ A canção também faz referência ao poema romântico “Juriti”, e Casimiro de Abreu, o qual, segundo Paulo Eduardo Lopes, é também uma obra de exílio (1999, p. 270).

³¹¹ “Torquato Neto replaced Gonçalves Dias’s images of bucolic tranquility with allusions to political upheaval and fear under the military rule” (DUNN, 2001, p. 120).

³¹² “In subverting the ideal of Brazil as a serene tropical paradise, ‘Marginália II’ stakes out a political and ethical position in global terms. In this sense, marginality connotes not only a political and economic reality but also a critical position *vis-à-vis* dominant nations” (DUNN, 2001, p. 120).

construído pelo Estado com estímulos à produção de uma imagem de país edênico habitado por um povo abençoado.³¹³ Contrariando esse discurso, “Marginália II” descreve o brasileiro como um herdeiro amaldiçoado e culpado pelos atos criminosos de portugueses degredados para o continente americano nos tempos coloniais (SOUZA, 1993). O termo *marginália* indica, nesse sentido, a existência de um *topos* marginal no qual se vive o terror do desterro ou, nos termos de Paulo Eduardo Lopes (1999, p. 267), “uma espécie de exílio às avessas, como se o sujeito fosse um estrangeiro em seu próprio país”.

Torquato Neto inverte, portanto, a imagem nacionalista propagandeada pelo Estado autoritário, demolindo, assim, imagens nacionais sacralizadas que nutriam o projeto político imposto pelos militares no final dos anos 1960. Como em todo processo paródico, esse desmantelamento é apenas parcial, já que a capacidade persuasiva do contradiscurso está condicionada pela presença, ainda que em ruínas, do discurso parodiado. Isto explica, ao menos em parte, a ambiguidade identificada por Dunn na canção. Ambiguidade que, segundo Lopes (1999, p. 268), promove a coexistência contraditória da imagem oficial de um país pujante com o “real” estado de letargia de uma coletividade infantilizada e subjugada. Essa inversão atinge o clímax na paródia do “Canto do exílio”. No lugar da ave cujo cantar afinado traduzia uma harmonia que é ao mesmo tempo natural, política e social, Torquato Neto insere uma forte ventania, expondo, assim, a tensão social e política que o discurso nacionalista procurava encobrir.

A crítica de “Marginália II” não era nova e, como o título da canção parece sugerir, apresentava-se como uma continuação de outra obra. Tudo leva a crer que se trata de *Marginália*, livro póstumo lançado em 1953 com crônicas jornalísticas publicadas por Lima Barreto nos anos 1910 e início dos 1920.³¹⁴ Em linhas gerais, as crônicas de Barreto apresentavam uma crítica ferina às instituições sociais e políticas brasileiras e, mais especificamente, ao autoritarismo violento de um Estado que, embora republicano e constitucional, não garantia liberdade a seus cidadãos. O título do livro *Marginália* foi inspirado em uma passagem de sua crônica de abertura, na qual o escritor afirma tê-la redigido a partir da coleta de

³¹³ Para a construção oficial da identidade nacional em diferentes períodos históricos Cf. SCHWARCZ (1999), CARVALHO (1990) e LENHARO (1986).

³¹⁴ A primeira edição de *Marginália* foi publicada pela Editora Mérito em 1953. A segunda, a que me refiro neste trabalho, integra a Coleção Lima Barreto, de 1956 (LIMA BARRETO, 1956).

observações deixadas nas margens de cadernos em que colava recortes de jornal.³¹⁵ Ao mesmo tempo, esse nome evoca inevitavelmente a condição marginal de Lima Barreto no período em que escreveu as crônicas reunidas na publicação. Radicalmente crítico da sociedade e do sistema político brasileiros, Barreto tornou-se *persona non grata*, inclusive entre muitos de seus pares escritores, os quais lhe vedaram o acesso à Academia Brasileira de Letras. Vítima do alcoolismo, o escritor foi internado no Hospício Nacional dos Alienados da capital federal poucos anos antes de falecer em 1922, em completa marginalidade, com pouco mais de quarenta anos.

Em 1968, quando recrudesce a repressão pelo regime militar, Torquato Neto assumiu na canção composta em parceria com Gilberto Gil uma identidade marginal que se acentuaria nos anos vindouros. Em pouco tempo, Neto tornava-se um dos principais representantes de um grupo chamado *Marginália*, que era integrado por muitos artistas ligados ao círculo musical tropicalista ou simpatizantes a ele, como Rogério Duarte e Hélio Oiticica (COELHO, 2010). Morto por suicídio em 1972, Neto passaria os últimos anos de sua vida em um profundo quadro de depressão, assim como Lima Barreto (VAZ, 2005). Associado ao sugestivo título “Marginália II”, o teor da canção e as afinidades entre esses intelectuais marginais levam a crer, portanto, que o letrista tinha Barreto e as crônicas de *Marginália* em mente quando compôs a canção musicada por Gilberto Gil. Nesse sentido, se a voz dissonante* da canção traduz, por um lado, uma preocupação épica com o destino histórico de uma coletividade, ela expressa, por outro, a dor infligida a um indivíduo que, a exemplo dos escritores românticos do século XIX, vivia em ostracismo dentro de sua própria sociedade por desafinar constantemente “o coro dos contentes”.³¹⁶

Além da ligação com a poesia escrita, “Marginália II” apresenta vínculos com a poesia oral e com a canção popular da região Nordeste, apreciadas por Torquato Neto desde a infância vivida em Teresina, capital do Piauí. Toda a letra de “Marginália II” tem a sua métrica baseada em versos heptassílabos e

³¹⁵ Essa observação foi registrada por Lima Barreto (1956, p. 32) na crônica escolhida para abrir o livro *Marginália*, intitulada “A questão dos poveiros”.

³¹⁶ De autoria do poeta maranhense Sousândrade, essa citação foi introduzida por Torquato Neto em “Let’s play that”, canção composta com Jards Macalé pouco antes do falecimento do letrista e gravada por este no disco *Jards macalé*, de 1973 (VAZ, 2005).

pentassílabos. Conhecidos respectivamente como redondilhas maior e menor, estão muito presentes em poemas e canções de transmissão oral do interior nordestino, onde Teresina está localizada. Essa característica regional é reforçada na melodia da canção. Seu ritmo remete aos baiões de Luiz Gonzaga, gênero de canção historicamente vinculado ao sertão. A organização de suas alturas*, por sua vez, evoca o estilo da poesia cantada dos repentistas, baseado na repetição de melodias que, sendo improvisadas sobre dois acordes, descendem por graus conjuntos* dentro da extensão de uma oitava* (SAUTCHUCK, 2012).³¹⁷ Circunscrita a essa mesma extensão, a melodia relativamente simples e repetitiva de “Marginália II” aproxima-se daquelas que são entoadas pelos repentistas, sobretudo nas estrofes, onde predomina o movimento descendente por graus conjuntos*.

As afinidades da canção “Marginália II” com a poesia popular nordestina, com o repente e com o baião de Luiz Gonzaga diluem-se, no entanto, depois de ela receber um arranjo musical estranho aos padrões da música tradicional nordestina. A começar pelo tratamento harmônico dado à canção por Gilberto Gil.³¹⁸ No lugar de manter o acorde de Tônica* (Lá maior) ao longo dos versos ímpares das estrofes, como faria um repentista, Gil opta por alterná-lo rapidamente no violão e no baixo elétrico com a Subdominante* (Ré maior) em ostinato rítmico* típico do baião (♩♩♩♩).

O afastamento em relação ao repente se completa nos versos pares, em que Gil conclui as frases melódicas compostas no tom de Lá maior com um Fá# (00:09, 00:16, 00:27 etc.). Nesses momentos, Gil introduz um novo par de acordes que se relacionam entre si como Tônica e Subdominante (Fá maior e Si# maior). Desse modo, promove-se um deslocamento abrupto e pouco convencional para a tonalidade de Fá maior. O distanciamento em relação ao estilo do repente é acentuado nos refrões (00:39, 01:23, 02:06), a começar pelo percurso ascendente

³¹⁷ Segundo Sautchuck (2012), os repentistas nordestinos pesquisados por ele nos anos 2000 se reconhecem como poetas e não como cantores. Isso não significa, contudo, que eles não sejam cantores, uma vez que sua poesia é cantada com acompanhamento de violas, com tom definido e um ritmo que, sendo poético, é também musical.

³¹⁸ As afinidades de “Marginália II” com o repente são expostas com maior clareza na versão de Maria Bethânia para a canção, gravada ao vivo com o Tamba Trio em 1968. BETHÂNIA, Maria. *Marginália II*. GIL, Gilberto; NETO, Torquato [Compositores]. *Recital na Boite Barroco*. São Bernardo do Campo (SP): EMI-Odeon, p1968. Disco sonoro, 33 rpm, mono. Lado A, faixa 1.

que a melodia delineia nessas seções. Para completar, esse desenho é traçado em torno do polo da Tônica Relativa Fá# menor, em um procedimento que é frequente no cancionário popular brasileiro e nordestino, mas incomum nas cantorias dos repentistas.

A distância com relação ao repente e ao baião se completa no arranjo, a começar por uma instrumentação que inclui bateria, violão, baixo elétrico, flauta, vibrafone, metais e cordas. Mas não é só isso. Logo no início da gravação, os instrumentos de orquestra produzem uma sonoridade estranha à música popular nordestina ao reforçar a oscilação harmônica entre os acordes de Tônica (Lá maior) e de Subdominante (Ré maior) que é operada no violão e no baixo elétrico. Atento às possibilidades expressivas abertas pelo sistema de gravação estereofônico, Duprat programa para essa seção da faixa um movimento de terças maiores* paralelas que oscila entre Lá-Dó# (do acorde de Lá maior) e Ré-Fá# (do acorde de Ré maior). Essas terças são respectivamente executadas, de modo alternado, no canal direito pelos metais e no canal esquerdo pelas cordas, resultando em um deslocamento horizontal, pendular e abrupto da massa sonora que escapa à normalidade do padrão *hi-fi*. Com o reforço da variação de intensidade operado pelos técnicos na mesa de gravação, essa transição vertiginosa entre canais simula a sonoridade deslizante do glissando* que evoca a sonoridade de uma sirene de ambulância. Ao mesmo tempo em que atualiza a emergência da situação histórica, esse deslocamento pendular cria um efeito vertiginoso. Como nos créditos iniciais de um filme de suspense, essa introdução antecipa o clima geral de uma gravação em que a aflição do sujeito ficcional ecoa em um arranjo-*soundscape* apocalíptico.

Antes, porém, de discutir essa angustiante *soundscape* e os elementos com os quais ela foi formada, é necessário analisar o modo singular como o arranjo de Duprat e seus colaboradores para “Marginália II” dialoga não só com a melodia como com as palavras com as quais ela se entrelaça.

Em linhas gerais, o modo como os arranjos musicais operam em uma gravação de canção (e nas performances ao vivo) varia de acordo com a presença ou a ausência da voz que entoa as palavras cantadas. Via de regra, essa voz se projeta no primeiro plano, soando no centro do espectro estereofônico com um

nível de intensidade que é mais elevado se comparado ao dos instrumentos e das nem sempre presentes vozes secundárias. Enquanto a canção é entoada, os instrumentos trabalham no segundo plano para dar sustentação rítmica e harmônica, executando ostinatos*, acordes sustentados por instrumentos das cordas e sopros, contrapontos* melódicos e assim por diante. Quando a voz da canção cessa, os instrumentos e vozes secundárias ganham, por sua vez, um relativo protagonismo ao ocupar o espaço deixado no primeiro plano, onde passam a formular figuras melódicas e outros elementos bem delineados que funcionam como respostas às palavras cantadas. Nesse sentido, esses sons, e os instrumentos e vozes que os emitem, operam como personagens que contracenam com o protagonista-cantor, imprimindo um aspecto cênico à performance musical.

Atento para esse caráter cênico, Duprat dá especial protagonismo ao arranjo de “Marginália II”, cujas respostas à palavra cantada apresentam conotações que ultrapassam o âmbito musical, dialogando com o conteúdo verbal da canção. Essas respostas sucedem o final dos versos pares das estrofes como se fossem prolongamentos musicais destes. Nesses versos, a melodia termina em um Fá que se dissipa sobre uma sequência pendular de acordes de Fá maior e de Si_b maior. Essa sequência se prolonga por quatro compassos, ao longo dos quais os instrumentos respondem com citações musicais. A mais notável delas é talvez a que segue à palavra “degredo”, cantada na segunda estrofe (0:27). Nesse ponto, os metais executam as sete primeiras notas do “Hino da Independência do Brasil”, obra com música de Dom Pedro I e letra de Evaristo da Veiga (Fig. 2).³¹⁹



Figura 2: Motivo* de abertura do “Hino da Independência do Brasil”. Música de Dom Pedro I e letra de Evaristo da Veiga (1822).

Referindo-se ao hino patriótico, o arranjo de Duprat atualiza, nesse sentido, um procedimento que terá lugar central em uma canção que cita trechos de poemas e de canções que evocam o tema da nação brasileira.

³¹⁹ DOM PEDRO I; VEIGA, Evaristo da. Hino da Independência do Brasil. Disponível em: <<http://www2.planalto.gov.br/presidencia/simbolos-nacionais/hinos>>. Acesso em: 23 ago. 2012.

Em entrevista concedida a Augusto de Campos em abril de 1968, Gilberto Gil observa que esse motivo* rítmico-melódico foi introduzido em “Marginália II” por iniciativa de Duprat. Segundo Gil, o arranjador também teria sido responsável por uma menção ao início do “Hino dos fuzileiros navais”, referindo-se provavelmente à marcha militar norte-americana aludida na última estrofe da canção (01:53).³²⁰ Nesse caso, os metais também tocam a primeira frase do hino, modificando a altura de suas primeiras duas notas (Fig. 3):



Figura 3: Motivo* inicial do “Hino dos fuzileiros navais norte-americanos” (“The marines’ hymn: the official of the United States Marine Corps”). Compositor desconhecido (1919).

Os motivos* dos hinos brasileiro e norte-americano são ligeiramente transformados por Rogério Duprat em “Marginália II” para conformarem-se às exigências harmônico-melódicas da canção. Essas pequenas adaptações realçam as semelhanças entre ambas as obras citadas, de modo que, nessa faixa, a segunda marcha soa como uma reexposição modificada da primeira. Frequentemente utilizado na música de concerto para conferir unidade formal a uma peça, esse tipo de procedimento estabelece uma identificação entre diferentes motivos* ou temas*. Em “Marginália II”, contudo, essa identidade possui também um sentido político. Em um contexto histórico marcado por frequentes denúncias às obscuras conexões entre os governos norte-americano e brasileiro, esse arranjo — o musical — promoveu a ressonância de um hino que declara a soberania nacional do Brasil em outro que canta o poderio da Marinha dos Estados Unidos, presente em “todos os climas e lugares / onde podemos levar nossas armas / Na neve das muito distantes terras do norte / E nas ensolaradas cenas tropicais”.³²¹ Nesse

³²⁰ GIL, Gilberto. [S/l], 6 abr. 1968. Entrevista concedida a Augusto de Campos (2005: 196). Cf. THE MARINES’ HYMN: The Official of the United States Marine Corps. 1919. (Compositor desconhecido). Disponível em: <http://www.marineband.usmc.mil/downloads/audio/marines_hymn_pf.mp3>. Acesso em: 16 ago. 2013.

³²¹ “We have fought in every clime and place / Where we could take a gun / In the snow of far-off Northern lands / And in sunny tropic scenes”. THE MARINES’ HYMN: The Official of the United States Marine Corps. 1919. (Compositor desconhecido). Disponível em: <http://www.marineband.usmc.mil/learning_tools/library_and_archives/resources_and_references/marines_hymn.htm>. Acesso em: 16 ago. 2013.

sentido, o arranjo sugere a existência de interesses comuns entoados em uníssono pelos donos do poder brasileiros e norte-americanos. Ao mesmo tempo, denuncia a ingenuidade de parte significativa da sociedade brasileira que em 1968 acreditava viver em um país independente e soberano garantido por um regime militar supostamente preparado para repelir a invasão iminente pelo comunismo internacional.

Não explicitada na letra de “Marginália II”, a ação imperialista norte-americana sugerida em termos musicais pela alusão ao “Hino dos fuzileiros navais” é alvo de crítica na crônica em que Lima Barreto chama de “marginália” as anotações deixadas no seu caderno com recortes de jornal. Segundo o escritor, parte significativa dessas notas era dedicada a reflexões sobre esse país, as quais eram por certo muito polêmicas, como ele mesmo parece sugerir: “Uma parte [dessas reflexões] vai aqui; a mais importante, porém, que é sobre os Estados Unidos, omito por prudência. Hei de publicá-la um dia” (LIMA BARRETO, 1956, p. 32). Ainda que tenha guardado para si boa parte dessas considerações, o escritor dedica algumas linhas da crônica à condenação ao sistema de segregação racial vigente no país e à beligerante política internacional imposta por aquele “brutal e odioso” país (LIMA BARRETO, 1956, p. 30).

Vimos, no segundo capítulo, que a citação de obras musicais como os hinos brasileiro e norte-americano ocorre em outras gravações tropicalistas. Em “Parque industrial” (Tom Zé), por exemplo, instrumentos de orquestra tocam o motivo* inicial do “Hino nacional brasileiro”.³²² Nessa obra extremamente crítica ao ufanismo nacionalista e ao consumismo capitalista, esse tipo de citação ganha um sentido irônico comum a muitas outras citações realizadas por autores que não se identificam com os materiais que eles aludem. Segundo Antoine Compagnon (1996), os operadores desse tipo de citação agem como Pilatos, personagem bíblico utilizado pelo autor para referir-se àqueles que mencionam trechos de obras com ares de reprovação, mantendo distância em relação a elas e aos seus autores. A Pilatos, Compagnon opõe Narciso, um admirador que se espelha vaidosamente naquilo que cita. Em uma transposição para a discussão de Linda Hutcheon (1991) sobre a paródia, Narciso corresponde à paródia reverente,

³²² ZÉ, Tom et al. Parque industrial. ZÉ, Tom. [Compositor]. In: VELOSO et al., p1968. Lado A, faixa 5.

que legitima, mesmo que criticamente, o discurso que lhe inspira, enquanto Pilatos encarna as formas de paródia que minam essa legitimidade com um tom escancaradamente satírico ou discretamente irônico.

Ao contrário da sardônica versão de “Chão de estrelas” pelos Mutantes,³²³ a gravação “Marginália II” apresenta uma perspectiva mais irônica. Embora questione o discurso ufano-nacionalista, a canção e o arranjo não escarnecem essas referências. Isto não significa, entretanto, que na época de seu lançamento a gravação não produzisse desconforto entre os dirigentes militares e os demais cultores da ideologia nacionalista brasileira. Esse incômodo seria causado pelo fato de que, na condição de procedimentos imitativos, as paródias da gravação promovem efeitos sobre aquilo que elas copiam.

Em um estudo sobre mimese e alteridade nos contextos coloniais e pós-coloniais, o antropólogo Michael Taussig (1993) observa que a imitação de colonizadores por colonizados era recebida como uma afronta. Seja pela cópia de seus atributos físicos em esculturas antropomórficas, seja pela posse de seus espíritos em rituais religiosos, essa mimese acabava por exercer um agenciamento sobre aqueles que eram mimetizados, motivando, assim, respostas violentas das autoridades metropolitanas. Em certo sentido, o insulto aos colonizadores decorria em parte do efeito irônico que, a seus olhos, surgia dessas formas de mimetização. Um efeito gerado pela incongruência entre o contexto da imitação e a imagem do imitado, o qual não esperava ver-se projetado e deformado nos objetos ou corpos dos colonizados.

Em direção semelhante, a citação ao “Hino da Independência do Brasil” em “Marginália II” é realizada em uma situação estranha, na qual é ironicamente destituído da solenidade característica de um tipo de obra musical entoado em rituais cívicos pomposos para exaltar a nação e reforçar o sentimento de pertencimento à comunidade nacional (ANDERSON, 1989). Embora não me tenha sido possível mapear a recepção de “Marginália II” na época em que foi lançada, não me parece forçado afirmar que ela tenha causado mal-estar entre autoridades do estado ditatorial. Afinal, ela produzia um efeito análogo ao que teria sido gerado em um show tropicalista pela suposta referência à melodia do

³²³ OS MUTANTES. Chão de estrelas. Op. cit.

“Hino nacional brasileiro” que levou Gilberto Gil e Caetano Veloso à prisão em dezembro de 1968 (CALADO, 2008).

Na versão de Gilberto Gil para “Marginália II”, a mimese como recurso não se restringe, contudo, às subversivas citações dos hinos. Na quinta estrofe da canção, as cordas procedem a um *Mickey-mousing* que, ao modo dos desenhos animados de Walt Disney, imita os sons de ventos uivantes com um glissando* que ascende e descende em velocidade (1:35 e 1:43). Ironicamente, o “vento forte” arrasta o sabiá conhecido por gorjear na primeira estrofe de “Canção do exílio”, de Gonçalves Dias. Essa expulsão do paraíso nacional ocorre pouco depois de uma flauta transversal simular o canto de um pássaro na terceira estrofe (0:52 a 1:07), recorrendo, assim, à onomatopeia, a mais mimética das figuras de linguagem.

Outro recurso do cinema que está presente nessa versão de “Marginália II” é a música utilizada para dramatizar as cenas de um filme. Como vimos no capítulo anterior, a chamada música “climática” é fundamental para animar as histórias narradas por canções como “Coração materno”³²⁴ e “Luzia Luluza”.³²⁵ O caso de “Marginália II” é, no entanto, diferente, já que nela o viés icônico predomina sobre o narrativo. Embora os elementos do arranjo-trilha sonora preponderem em boa parte da faixa, eles são agenciados pelos ícones da canção, fazendo-os operar como estilhaços de um arranjo-colagem que contribui para dar um aspecto fragmentado à *soundscape* da gravação. Nesse sentido, a canção na versão de Gilberto Gil apresenta-se menos como um filme do que como uma pintura a óleo descrita por um sujeito ficcional que, na condição de sujeito ao mesmo tempo individual e coletivo (LOPES, 1999, p. 267), apresenta um quadro pessimista da nação brasileira. Nessa paisagem sonoro-visual, introduz versões deformadas e acinzentadas das imagens multicoloridas pelo discurso ufano-nacionalista. Réu confesso, o sujeito ficcional projeta dialeticamente nesse cenário as más impressões que a realidade nacional lhe inspira, fazendo da paisagem de “Marginália II” um espaço que lhe é ao mesmo tempo interno e externo.

³²⁴ VELOSO, Caetano. Coração materno. CELESTINO, Vicente [Compositor]. In: VELOSO et al., p1968. Lado A, faixa 2.

³²⁵ GIL, Gilberto. Luzia Luluza. GIL, Gilberto [Compositor]. In: GIL, p1968. Lado B, faixa 3.

Nesse retrato em branco e preto da nação brasileira,³²⁶ os instrumentos do grupo dos metais assumem na gravação de “Marginália II” por Gilberto Gil um indiscutível protagonismo na produção de efeitos dramáticos. Assim como qualquer outro elemento sonoro-musical empregado no teatro, na ópera e no cinema, os recursos utilizados para a criação de climas são baseados em associações socialmente convencionadas entre sons e significados. Como veremos a seguir, o timbre dos instrumentos de metal e a música que eles executam ficaram historicamente associados no Ocidente a experiências que remetem ao “pânico e glória” da canção de Torquato Neto e Gilberto Gil.

A evocação da glória está relacionada à presença desses instrumentos em eventos solenes, como em cerimônias de coroação e casamentos de monarcas europeus (SMALL, 1998). Com a Revolução Francesa e a disseminação do modelo político republicano igualitário que ela introduziu, os metais tornaram-se peças fundamentais em orquestras adaptadas para tocar obras que fossem audíveis em ruas ocupadas pelas massas revolucionárias (SQUEFF, 1989). Nesse contexto, o trompete, o trombone e outros integrantes da seção dos metais se mostraram importantes e até mesmo imprescindíveis pela potência de sua emissão, mais tarde aproveitada para conferir um sentido monumental à música romântica do século XIX (NAVES, 1998).

Em diversos capítulos da história moderna, os metais foram utilizados para glorificar o poder político constituído. Assim como na Revolução Francesa, essa glorificação se dirigia aos vencedores de uma guerra. Antes de tocarem as marchas triunfantes, contudo, esses instrumentos eram utilizados nos campos de batalha para amedrontar as tropas inimigas. Segundo Schafer (1994), muito antes da invenção dos instrumentos de metal, chifres eram soprados para espantar não apenas o inimigo, como também animais selvagens e espíritos malignos:

Os primeiros chifres [ou cornetas] eram agressivos, eram instrumentos com sons abomináveis, utilizados para amedrontar demônios e animais selvagens; mas mesmo aqui nós notamos um caráter benigno nos instrumentos, representando o poder do bem sobre o mal, um caráter que nunca o abandona, mesmo quando ele

³²⁶ Este é o título do segundo volume do conjunto de livros *Decantando a República*, o qual foi inspirado na canção “Retrato em branco e preto”, de Tom Jobim e Chico Buarque (CAVALCANTE et al., 2004).

começa a ser utilizado como um dispositivo de sinalização em campanhas militares.³²⁷

Por motivos óbvios, o caráter do som dos chifres será benigno para os bem-aventurados da tropa vitoriosa. Para aqueles que se encontram no campo inimigo, soarão como uma promessa de aniquilação total. Portanto, o mesmo som que para os vencedores anuncia a glória iminente deve inspirar o pânico entre os oponentes.

Em “Marginália II”, o “pânico e glória” estão associados a duas perspectivas radicalmente contrárias sobre a nação brasileira que, segundo Lopes (1999), coexistem na canção. Isomorficamente, essa dupla perspectiva é expressa pelos metais, instrumentos que ora se prestam à glorificação, ora à aterrorização. Nas passagens em que executam trechos de hinos nacionais, esses sons traduzem o triunfo de uma nação celebrado pelo discurso oficial do regime militar. Para o sujeito ficcional da canção, bem como para os demais opositores desse discurso, os instrumentos de metal soam, contudo, como as trombetas sopradas pelos sete anjos do apocalipse bíblico:

E vi os sete anjos, que estavam diante de Deus, e foram-lhes dadas sete trombetas. (...) E os sete anjos, que tinham as sete trombetas, prepararam-se para tocá-las. E o primeiro anjo tocou a sua trombeta, e houve saraiva e fogo misturado com sangue (...). E o segundo anjo tocou a trombeta; e foi lançada no mar uma coisa como um grande monte ardendo em fogo (...). E o terceiro anjo tocou a sua trombeta, e caiu do céu uma grande estrela ardendo como uma tocha (...). E o quarto anjo tocou a sua trombeta, e foi ferida a terça parte do sol, e a terça parte da lua, e a terça parte das estrelas (...). E olhei, e ouvi um anjo voar pelo meio do céu, dizendo com grande voz: — Ai, ai, ai, dos que habitam sobre a terra!³²⁸

Como nas trilhas sonoras dos épicos filmes-catástrofe, os instrumentos de metal são utilizados no arranjo de Duprat como recursos não-diegéticos para acentuar o conteúdo apocalíptico das palavras cantadas de “Marginália II”. Nessa gravação, os metais emitem a todo momento timbres ruidosos que incomodam e desorientam o ouvinte. Essa sensação é intensificada pelo elevado nível de gravação desses sons, que por muito pouco não encobrem a voz de Gilberto Gil. Nas estrofes, aparecem quando o intérprete canta “sonho desesperado” (0:13) e “medo da morte” (1:42). No primeiro momento, os metais tocam um Sol# que é

³²⁷ “The first horns were aggressive, hideous-sounding instruments, used to frighten off demons and wild animals; but even here we note the instruments benign character, representing the power of good over evil, a character which never deserted it, even when it began to be used as a signaling device in military campaigns” (SCHAFFER, 1994, [s/p]).

³²⁸ Bíblia Sagrada (1994, Apocalipse 8 e 9).

sobreposto aos acordes alternantes de Lá maior e de Ré maior, estabelecendo grande dissonância por manter com este último uma relação de quinta diminuta*. Utilizado em trilhas sonoras de filmes de suspense e de terror para angustiar os espectadores, a quinta diminuta* retorna após a entoação de “medo da morte”, quando os metais sobrepõem um Mi natural aos acordes alternantes de Fá maior e Si_b maior. No refrão, os metais tocam esse Mi ao final da repetida entoação de “Aqui é o fim do mundo” (00:40, 00:43, 01:25, 01:27, 2:08, 2:10). Embora essa nota não promova comparável dissonância no contexto harmônico dessa parte da canção, ela causa impressão análoga à que é promovida nas estrofes, sobretudo pela elevada intensidade com que é emitida.

Somada à onomatopeia, ao *Mickey-mousing* e à introdução vertiginosa de “Marginália II”, a sonoridade gloriosa e ao mesmo tempo aterrorizante dos metais desse arranjo colabora para construir uma *soundscape* apocalíptica, dentro da qual o narrador entoa o seu canto. Nesse audiocenário, ele procura ser ouvido em meio a um turbilhão sonoro que a todo instante lhe abafa a voz. Como o sabiá que é soprado para fora da “Canção de exílio”, a voz que canta parece ser arrastada nos refrões para longe do primeiro plano da gravação, graças à aplicação de um efeito de reverberação.

Nesse sentido, o apocalipse de “Marginália II” não existe apenas no relato do sujeito ficcional, na sua imaginação ou na linguagem que o representa: ele acontece concomitantemente à narração. O terror das imagens narradas ressoa mutuamente na sonoridade cataclísmica do arranjo, como se, entre ambas, houvesse uma continuidade, similar à apresentada na da famosa tela *O grito*, de Munch, em que a paisagem parece vibrar a angústia do personagem que se encontra em primeiro plano. A exemplo da relação que se estabelece entre a *landscape* e o personagem de *O grito*, o arranjo-*soundscape* dessa gravação mantém uma profunda correspondência com a palavra cantada.

Dessa forma, Duprat e os colaboradores tropicalistas estabelecem com este e outros arranjos tropicalistas um tipo de correspondência isomórfica entre letra e música que diverge daquela que, conforme indica Augusto de Campos (2005), é característica de obras emblemáticas da bossa nova como “Samba de uma nota só”, de Tom Jobim e Newton Mendonça. Enquanto, nessa canção, a letra parece

ter sido composta posteriormente para explicar o que ocorre com a melodia, em “Marginália II” o arranjo vem para completar os sentidos musicais e verbais da palavra cantada.

Nesse arranjo, o retorno contínuo dos ruídos pelos metais contribui para garantir-lhe unidade, fortalecida por diversas outras recorrências no interior da obra, a exemplo da execução das primeiras notas do “Hino dos fuzileiros navais” como uma reexposição alterada do motivo* do “Hino da Independência”. No entanto, a ordem expressa através da coerência formal do arranjo, em certa medida lastreada pela estrutura relativamente simples de uma melodia que evoca o estilo do repente, convive com uma desordem que é evocada pela letra da canção e pelos ruídos do arranjo. Introduzidos pelos metais, esses sons se apresentam como a alegoria musical de uma realidade caótica que o discurso nacionalista procurava encobrir, realidade à qual o ruído está historicamente associado, em oposição à ordem, expressa pelo som musical com frequência definida (WISNIK, 1989). Caótica e vertiginosa, tal desordem se amplifica com o estranhamento causado pelo choque semântico e/ou sintático entre elementos verbais e sonoros associados a temporalidades e a contextos que são diversos e, por vezes, contrastantes. Um choque que é particularmente produzido pela introdução de citações incongruentes que fazem a gravação de “Marginália II” por Gilberto Gil aproximar-se das colagens protocubistas de artistas como Pablo Picasso (PERLOFF, 1993).

Em “Marginália II”, as conotações culturais e políticas particulares evocadas por esses sons foram alcançadas graças à inventividade de Gilberto Gil e de outros colaboradores, bem como às habilidades de Rogério Duprat para operar uma semântica musical, as quais ele desenvolveu ao longo de sua carreira de instrumentista e de compositor de música de concerto e de cinema. Tais significados, socialmente compartilhados, foram “criptografados” em timbres, motivos* rítmico-melódicos e estilos de orquestração e contraponto. Em um momento no qual a censura do regime militar sofisticava a decodificação das letras das canções brasileiras politicamente engajadas a fim de interceptar suas metáforas subversivas, Duprat colaborou para o refinamento da crítica política nessa versão de “Marginália II” ao estendê-la aos arranjos e, portanto, à música instrumental. Essa gravação indica, nesse sentido, que os arranjos de Duprat

constituem elementos-chave para a compreensão do significado cultural e político da produção musical tropicalista e do contexto histórico em que ela foi operada.

Considerações finais

Nas análises das gravações tropicalistas de “Não identificado”, “Chão de estrelas” e “Marginália II”, procurei demonstrar e discutir o modo peculiar como os arranjos musicais de Rogério Duprat e de seus colaboradores dialogam com as canções. Como venho argumentando, essa singularidade está relacionada a uma intensa e incomum articulação entre os arranjos e os significados do conteúdo verbal das palavras cantadas. Vimos também que esse diálogo é facilitado pela introdução de elementos sonoplásticos incomuns em arranjos de canção, como os efeitos sonoros, o *Mickey-mousing* e uma gama variada de clichês musicais utilizados para dramatizar cenas de teatro, de ópera, de rádionovela e, sobretudo, de cinema. Presentes de modo disperso em outras gravações tropicalistas com arranjos de Duprat, como “Parque industrial”, “Enquanto seu lobo não vem”, “Coração materno”, “Luzia Luluza” e “Dom Quixote”, esses elementos se concentram particularmente nas três faixas analisadas no terceiro capítulo.

Além desses elementos sonoplásticos, “Não identificado”, “Chão de estrelas” e “Marginália II” compartilham outras duas características marcantes dos arranjos tropicalistas de Duprat. A primeira delas é o aspecto fragmentado que é conferido pela estrutura de colagem sonora e o caráter multidimensional de uma *soundscape* musical que desafia as normas do padrão *hi-fi*. A segunda característica é o sentido paródico de arranjos que imitam estilos alheios sem pretender estabelecer com eles uma identificação efetiva. Esse distanciamento entre imitador e imitado é justamente o que confere à paródia a sua capacidade crítica.

Como observa Linda Hutcheon (1991), a crítica paródica pode se manifestar de diferentes maneiras e com variável intensidade, a exemplo do que ocorre nas três gravações por mim analisadas. Em “Não identificado”, essa crítica surge da proposição de uma visão de mundo que procura superar dualismos hierarquizantes como o que separa o físico e o metafísico, cultivado pela filosofia aristotélico-tomista e pelos admiradores românticos da seresta brasileira. Dirigida a estes últimos, a crítica de “Chão de estrelas” assume a forma de uma sátira formulada com requintes de crueldade. Em “Marginália II”, por sua vez, ela se apresenta em

um registro irônico que expõe a ambivalência de um discurso que invoca a “glória” de uma nação triunfante e, simultaneamente, o “pânico” dos vencidos.

Embora se manifestem de maneiras e com ênfases muito diferentes, as críticas introduzidas por essas gravações são produzidas, como em toda paródia, a partir da apropriação de estilos alheios. Ao longo do terceiro capítulo, vimos que muitos dos componentes dessas paródias são estritamente musicais. Foram incorporados aos arranjos por Rogério Duprat, ou através de sua intermediação como arranjador profissional dotado de conhecimentos técnicos específicos, sem os quais muitos desses componentes teriam ficado de fora das gravações. Conhecedor de “Palestrina até Stockhausen”,³²⁹ Duprat tinha o domínio necessário para se apropriar dos mais diversos estilos musicais. Parafraseando Mário de Andrade (2005), ele possuía a virtuosidade técnica de um artesão com a competência teórica e prática das diversas técnicas históricas da música. Uma competência que pode ser medida em arranjos de canções como “Coração materno”, em que a imitação paródica é tão convincente que dificulta a identificação do distanciamento irônico com relação aos estilos imitados.

No primeiro capítulo, argumentei que a capacidade técnica que habilitava Rogério Duprat para o diálogo com as mais variadas tradições musicais foi produzida em um longo processo de construção de sua *singularidade*, no qual tomaram parte agentes como Régis Duprat, Walter Hugo Khouri, John Cage, Spike Jones e Damiano Cozzella. Mas, se por um lado essa competência é credora da contribuição destes e de muitos outros agentes, por outro ela também foi desenvolvida na prática por um artífice disposto a atuar nas mais variadas frentes. Dedicando-se à interpretação e à composição, Duprat adquiriu versatilidade durante anos de trabalho como “músico de estante” em orquestras sinfônicas e de rádio, em conjuntos de câmara dedicados a repertórios de música antiga e contemporânea, bem como em grupos reunidos efemeramente para gravar trilhas sonoras. Enquanto desenvolvia todas essas atividades como violoncelista, dedicava-se, desde meados dos anos 1950, à composição de obras eruditas em estilos tão variados como o da música nacionalista e o da música para computador. Em meados dos anos 1960, quando já era um gabaritado compositor

³²⁹ Entrevista com Júlio Medaglia concedida a Jonas Soares Lana em São Paulo, 21 de julho de 2011.

e violoncelista, Duprat encontrou na publicidade, no cinema e na música popular de massa alternativas financeiras para ajudar no sustento da família e, em alguns casos, ensejos para que pudesse dar continuidade às experimentações que vinha promovendo como músico erudito.

Motivada pela necessidade de sobrevivência como músico profissional, a circulação de Duprat por campos vistos por muitos como inconciliáveis e mesmo antagônicos foi facilitada pelo posicionamento político e estético por ele adotado junto aos demais integrantes do Música Nova no início dos anos 1960. Em franco intercâmbio com os poetas concretos, os membros desse círculo colaborativo propuseram a atualização da música erudita brasileira por meio de sua abertura à entrada de elementos produzidos no âmbito da cultura de massa. Impensável para a maioria esmagadora de seus pares, essa abertura sinalizava o reconhecimento da importância dos produtos da indústria cultural como dado social e como um caminho para a atualização de uma arte que, na ótica dos integrantes do Música Nova, encontrava-se desvinculada da vida.

O declarado interesse pela incorporação na música experimental dos sons do rádio, do cinema, dos reclames comerciais e dos estandes de feira representava uma ruptura com a tendência elitista à rejeição da cultura de massa por parte significativa dos músicos eruditos brasileiros. O desejo de absorver e de traduzir esses elementos em obras musicais impulsionou uma prática *bricoleuse* que se opunha à tendência dos artistas de vanguarda a atuar como *engenheiros* na criação de obras concebidas como marcos zero de um novo estilo, de uma nova arte, de uma nova estética. Nesse sentido, a criação de uma obra original interessava muito menos aos membros do Música Nova do que a incorporação inusitada de elementos supostamente estrangeiros ao universo da música de concerto.

Abrindo-se para a cultura de massa, o que poderia haver de mais exótico para os músicos eruditos e seus admiradores no início dos anos 1960, Duprat e seus colegas alinhavam-se em certa medida com artistas e intelectuais franceses adeptos do que James Clifford descreve como surrealismo etnográfico, uma estética constituída nos anos 1920 e 1930, preconizando a sobreposição de pedaços de cultura de maneiras inesperadas e insólitas. Valorizando “fragmentos,

coleções curiosas e inesperadas justaposições” (CLIFFORD, 2011, p. 122),³³⁰ os surrealistas etnográficos adotaram a colagem como procedimento central, por meio do qual afirmavam de modo irônico e subversivo a artificialidade das hierarquias classificatórias e a existência indelével da impureza cultural. Nesse mundo artificial e impuro, não diferenciavam o sublime e o vulgar, reconhecendo, nesse sentido, o valor dos produtos culturais fabricados em massa. Frequentadores assíduos de mercados de pulgas, esses artistas-intelectuais adquiriam objetos bizarros e exóticos agrupados em insólitas coleções junto a obras de arte europeia e a outros artefatos incongruentes entre si. Parte desses objetos, observa Clifford, eram convertidos em *ready-mades* como aqueles que Marcel Duchamp elaborava para chocar os admiradores da alta cultura.

Como discutido no primeiro capítulo, Duchamp é uma importante referência para John Cage, compositor que causava estranhamento ao fazer de objetos sucateados instrumentos musicais dignos de respeito (SILVERMAN, 2010). Compartilhada por este artista e pelos surrealistas franceses dos quais fala Clifford, a disposição de Cage para transformar o estranho em algo que parecesse muito familiar constitui um aspecto central da performance e da fonografia tropicalista. Ela se encontra destilada no penico emblematicamente empunhado por Duprat na capa do disco *Tropicália ou Panis et circensis*. Propondo esse duchampiano e grotesco brinde, o arranjador reafirma, com esse insólito objeto, o gosto compartilhado com os demais tropicalistas pela transformação surrealista do familiar em estranho, que, em certo sentido, Duprat cultivava como um compositor erudito filiado ao Música Nova e influenciado por John Cage.

Como nas obras e coleções dos surrealistas etnográficos, os arranjos de Rogério Duprat aqui analisados produzem o estranhamento a partir da sobreposição de elementos musicais incongruentes e de efeitos sonoro-musicais que substituem a superfície lisa da *soundscape hi-fi* por uma paisagem multidimensional digna de uma pintura cubista. Nessas faixas, a conversão do familiar em estranho é também acentuada pela paródia, procedimento que, segundo Clifford, era utilizado com frequência pelos surrealistas, constituindo nesse sentido uma ligação entre este segmento das vanguardas modernistas e os

³³⁰ O autor ressalta fazer uso expandido do termo surrealismo, que vai além daquele empregado pelo grupo de André Breton (CLIFFORD, 2011, p. 122).

artistas pós-modernos, para os quais, segundo Hutcheon (1991), a paródia ocupa um lugar privilegiado.

Nas gravações tropicalistas, a paródia é responsável por parte significativa do estranhamento que esses registros musicais produzem. Efeito da distância tomada pelo imitador em relação aos estilos imitados, esse estranhamento opera como uma força motriz da crítica introduzida pelos arranjos de Rogério Duprat e de seus colaboradores para “Não identificado”, “Chão de estrelas” e “Marginália II”. Nessas faixas, a crítica desenvolve-se por meio de uma retroalimentação semântica estabelecida entre a música dos arranjos e o conteúdo verbal das canções. Enquanto os arranjos adicionam valor às palavras cantadas, estas interferem e modificam dialeticamente os sentidos daqueles. Desse modo, as gravações tropicalistas apresentam uma articulação entre música e texto que ultrapassa o isomorfismo identificado por Augusto de Campos (2005) em “Samba de uma nota só” e outras bossas de Tom Jobim e de Newton Mendonça. Para além do alinhamento, da fusão e da convergência isomórficas de sentidos estabelecidos nessas canções, as gravações tropicalistas promovem uma relação dialógica que explora a diferença, a tensão e a ambiguidade geradas pelo atrito contínuo entre palavras cantadas e elementos musicais incongruentes. Se essa fricção contínua acentua o caráter polissêmico de elementos sonoro-musicais como os glissandos* ascendentes de “Não identificado” ou os timbres dos metais de “Marginália II”, ela também facilita a identificação desses significados, demonstrando a nem sempre reconhecida capacidade conotativa da música, graças ao deslocamento desnaturalizador dos significantes musicais de um contexto familiar para o estranho contexto das gravações.

Designer sonoro de uma música aplicada ao cinema e à publicidade, Duprat conhecia o poder conotativo, comunicativo e subversivo dos sons musicais. Opondo-se às mais variadas ortodoxias no campo da música erudita (romantismo, zdanovismo, serialismo radical), procurou expor “cageanamente” o caráter contingente e artificial de significados musicais socialmente convencionados, propondo, junto aos colegas do Música Nova, uma “nova teoria dos afetos” que levasse em conta a força comunicativa dos signos musicais que circulavam pelas ondas de rádio, discos e trilhas sonoras do cinema e da TV. Nesse contexto, o tropicalismo musical apresentava-se a Duprat como uma alternativa para explorar

esses significados em composições musicais que, sendo muito mais acessíveis do que a hermética música de concerto da época, eram, ainda assim, experimentais, provocadoras, vertiginosas, desestabilizadoras, estranhas e, portanto, capazes de estimular a formação de juízos críticos e a construção de valores que diziam respeito não apenas à música, mas à cultura, à sociedade e à política.

Ao fazer do estranhamento o princípio norteador da crítica, Duprat e os tropicalistas distanciavam-se ainda mais da MPB. Na obra emepibista de cancionistas como Geraldo Vandré, Sérgio Ricardo e Carlos Lyra, a síntese da bossa nova com gêneros musicais folclórico-populares brasileiros expressava o desejo de identificação integral com os grupos sociais oprimidos vistos por esses autores como guardiões dessas tradições. Em direção oposta, os tropicalistas faziam de suas obras um meio de exposição da alteridade assentada não apenas nas favelas e rincões, como na mesa da sala de jantar burguesa. Um confronto que foi atualizado em gravações que, com a colaboração fundamental, mas não exclusiva, de Rogério Duprat, passavam necessariamente por arranjos que, enlaçados às palavras cantadas, potencializavam a capacidade crítica das canções ao atualizar as contradições e impasses culturais, sociais e políticos vividos no Brasil do final dos anos 1960.

Nesse sentido, Rogério Duprat — e em alguma medida os demais arranjadores musiconovistas — contribui particularmente para desdobrar a crítica tropicalista no nível da forma, acentuando, assim, a capacidade dessas gravações de agenciar os ouvintes no sentido de fazê-los desnaturalizar as ideologias difundidas pelo estado ditatorial e pelos setores mais radicais da esquerda brasileira. Ao fazer do meio formal a mensagem, Duprat demonstrava, portanto, manter-se fiel a um princípio que era certamente compartilhado com os demais tropicalistas e com os concretistas. O princípio declarado no final do manifesto “Música Nova” com a citação da frase de Maiakóvsky: “sem forma revolucionária não há arte revolucionária”.

Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor. O feticismo na música e a regressão da audição. In: BENJAMIN, W.; HABERMAS, J.; HORKHEIMER, M.; ADORNO, T. W. *Coleção Os Pensadores*. São Paulo: Ed. Abril, 1980.

AGUILAR, Gonzalo. *Poesia concreta brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista*. São Paulo: Edusp, 2005.

ANDERSON, Benedict. *Nação e consciência nacional*. São Paulo: Editora Ática, 1989.

ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. 3. ed. São Paulo: INL, 1972.

_____. Oração do paraninfo. In: ANDRADE, Mário de. *Aspectos da música brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1975.

_____. O artista e o artesão. In: ANDRADE, Mário de. *O baile das quatro artes*. 4. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2005. p. 11-33.

APEL, Willi. *Harvard Dictionary of Music*. 2. ed. Cambridge (Massachusetts): The Belknap Press of Harvard University Press, 1969.

ARAGÃO, Paulo. Considerações sobre o conceito de arranjo na música popular. *Cadernos do Colóquio* (Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO), Rio de Janeiro, v. 3, n. 1, p. 94-107, dez. 2000. Disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/index.php/coloquio/article/viewFile/40/8>>. Acesso em: 21 jan. 2013.

_____. *Pixinguinha e a gênese do arranjo musical brasileiro (1929 a 1935)*. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2001.

ARAÚJO, Paulo César de. *Roberto Carlos em detalhes*. São Paulo: Editora Planeta, 2006. (Versão eletrônica).

ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Brasília: Ministério da Cultura; Fundação Biblioteca Nacional; Departamento Nacional do Livro, [s/d]. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000167.pdf>>. Acesso em: 17 jul. 2013.

BANDEIRA, Manuel. *Flauta de papel*. Rio de Janeiro: Alvorada Ed. de Arte, 1957.

BARBOSA, Valdinha; DEVOS, Anne Marie. *Radamés Gnattali: o eterno experimentador*. Rio de Janeiro: FUNARTE; Instituto Nacional de Música, 1985.

BARENBOIM, Daniel; SAID, Edward W. *Paralelos e paradoxos: reflexões sobre música e sociedade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BARRO, Máximo. *Rogério Duprat: ecletismo musical*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2010.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. In: _____. *Magia e técnica arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 165-196.

BESSA, Virgínia de A. Apontamentos para o estudo do arranjo na música popular brasileira: história, fontes e perspectivas de análise. In: *VI Congreso de la Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular*, Buenos Aires, 2005. Disponível em <<http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2012/01/almeidabessa.pdf>>. Acesso em: 20 jan. 2013.

BÍBLIA SAGRADA. (Almeida Corrigida Fiel). 1994. Disponível em: <<http://www.bibliaonline.com.br/acf/ap/8>>. Acesso em: 18 ago. 2013.

BOMENY, Helena. Utopias de cidade: as capitais do modernismo. In: GOMES, Ângela de C. (et al.). *O Brasil de JK*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas/CPDOC, 1991. p. 144-159.

BORIM, Dário. Tropicalist Mutantes: Dada and kitsch under dictatorship. In: ILLIANO, Roberto. *Speculum Musicae* (v. 14): music and dictatorship in Europe and Latin America. Turnhout: Brepols Publishers, 2009. p. 521-548.

BOYD, Malcolm. Arrangement. In: SADIE, Stanley (Org.). *The new grove dictionary of music and musicians*. v. 1. Londres: Macmillan Publishers Limited, 1991. p. 627-632.

CALADO, Carlos. *A divina comédia dos Mutantes*. 2. ed. São Paulo: Ed. 34, 1996.

_____. *Tropicália: a história de uma revolução musical*. São Paulo: Ed. 34, 2008.

CAMILLERI, Lelio. Shaping sounds, shaping spaces. *Popular Music*, Cambridge University Press, v. 29, n. 2., p. 199-211, 2010. Disponível em: <http://journals.cambridge.org/abstract_S0261143010000036>. Acesso em: 6 ago. 2013.

CAMPANHÃ, Odette F.; TORCHIA, Antonio. *Música e Conjunto de Câmara*. São Paulo: Ricordi, 1978.

CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

CAMPOS, Haroldo. Poesia concreta—linguagem—comunicação. In: CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 74-88.

CARVALHO, José Murilo de. *Formação das almas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAVALCANTE, Berenice; EISENBERG, José; STARLING, Heloisa (Org.). *Decantando a República: um inventário histórico e político da canção moderna brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004. (Três volumes).

CHUA, Daniel. *Absolute music and the construction of meaning*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

CLIFFORD, James. Sobre o surrealismo etnográfico. In: CLIFFORD, James. *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX*. 4 ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011. (Organizado por José Reginaldo Gonçalves). p. 121-162.

COELHO, Frederico. *Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado: cultura marginal no Brasil nas décadas de 1960 e 1970*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

COMPAGNON, Antoine. Trad. Cleonice Mourão. *O trabalho da citação*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1996.

CONTIER, Arnaldo. Edu Lobo e Carlos Lyra: o nacional e o popular na canção de protesto (os anos 60). *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 18, n. 35, 1998. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S0102-01881998000100002>>. Acesso em: 5 abr. 2012.

COOK, Nicholas. Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance. Trad. Fausto Borém. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.14, p. 5-22, 2006.

COROZINE, Vince. *Arranging music for the real world: classical and commercial aspects*. Pacific: Mel Bay, 2002.

COSTA, Rodrigo M. *Tradição e vanguarda nos arranjos de Rogério Duprat para a tropicália*. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

COURRIER, Kevin. *Dangerous kitchen: the subversive world of Zappa*. Toronto: Ecw Press, 2002.

COX, Paul. *Collaged codes: John Cage's Credo in us*. Tese (Doutorado em Música) Case Western Reserve University, Cleveland, 2011.

DIDIER, Aluísio. *Radamés Gnattali*. Rio de Janeiro: Brasiliana Produções, 1996.

DREYFUS, Laurence. Early music defended against its devotees: a theory of historical performance in the twentieth century. *The Musical Quarterly*, Oxford, v. 69, n. 3, p. 297-322, summer 1983. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/742175>>. Acesso em: 8 out. 2012.

DUFOUR, Frank. Musique Concrète as one of the preliminary steps to acoustic ecology. *Soundscape: the Journal of Acoustic Ecology*, v. 8, n. 1, (Dossiê: Pioneers, pathfinders and earcleaners), p. 17-19, fall/winter 2008. Disponível em: <http://wfae.proscenia.net/journal/scape_13.pdf>. Acesso em: 15 jul. 2013.

DUNN, Christopher. *Brutality garden: Tropicália and the emergence of Brazilian counterculture*. Londres: The University of North Carolina Press, 2001.

_____. Tropicália: modernidade, alegoria e contracultura. In: BASUALDO, Carlos. *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 59-78.

DUPRAT, Régis. Rogério Duprat (1932-2006). *Revista Brasileira*, Academia Brasileira de Música, n. 26, p. 22-31, dez. 2007.

_____; VOLPE, Maria Alice. Vanguardas e posturas de esquerda na música brasileira (1920 a 1970). In: ILLIANO, Roberto. *Speculum Musicae: music and dictatorship in Europe and Latin America*. v.14. Turnhout: Brepols Publishers, 2009. p. 573-612.

EGG, André Acastro. *O debate no campo do nacionalismo musical no Brasil dos anos 1940 e 1950: o compositor Guerra Peixe*. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2004.

FARRELL, Michael. *Collaborative circles: friendship dynamics and creative work*. Chicago: The University of Chicago Press, 2001.

FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. 12. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

FAVARETTO, Celso. *Tropicália: alegoria alegria*. 4. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.

GAÚNA, Regiane. *Rogério Duprat: sonoridades múltiplas*. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

GELL, Alfred. *Art and agency: an anthropological theory*. Oxford: Clarendon Press, 1998.

GIANNOTTI, José Arthur. Sobre o trabalho teórico. Entrevista concedida à revista *Trans/Form/Ação*. Marília (SP), 1974. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S0101-31731974000100002>>. Acesso em: 8 out. 2012.

GIL, Gilberto. *Todas as letras*. (Org. de Carlos Rennó). São Paulo: Cia. das Letras, 2003.

GOLDMARK, Daniel. Before Willie: Reconsidering Music and the Animated Cartoon of the 1920s. In: GOLDMARK, D.; KRAMER, L.; LEPPERT, R. (Org.). *Beyond the Soundtrack: representing music in cinema*. Berkeley: University of California Press, 2007. p. 225-245.

GOODWIN, Andrew. Sample and hold: pop music in the digital age of reproduction. In: FRITH, Simon; GOODWIN, Andre (Org.). Londres: Routledge, 1990. p. 258-276.

GUERRINI JR., Irineu. *A música no cinema brasileiro: os inovadores anos 1960*. São Paulo: Terceira Margem, 2009.

GUEST, Ian. *Arranjo: método prático*. São Paulo: Irmãos Vitale, 2009. 3 volumes.

HANNAN, Michael. The sound design of Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band. In: JULIEN, Olivier (Org.). *Sgt. Pepper and the Beatles: it was forty years ago today*. Burlington: Ashgate, 2008. p. 45-62.

HOUAISS, Antônio et al. *Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2001. 1 CD ROM.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed, 1991.

JAMESON, Fredric. Pós-modernismo e sociedade de consumo. In: JAMESON, Fredric. *A virada cultural: reflexões sobre o pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006. p. 15-44.

KATER, Carlos. *Música Viva e H. J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade*. São Paulo: Musa Ed., 2001.

KERMAN, Joseph. *Contemplating music: challenges to musicology*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1985.

KHOURI, Omar. Noigandres e invenção: revistas porta-vozes da Poesia Concretista. *FACOM*, São Paulo, n. 16, 2006.

LACASSE, Serge. La musique pop incestueuse: une introduction à la transphonographie. *Circuit: Musiques Contemporaines*, v. 18, n. 2, p. 11-26, 2008. Disponível em: <<http://id.erudit.org/iderudit/018650ar>>. Acesso em: 15 jul. 2013.

LAZZARATO, Maurizio. *As revoluções do capitalismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

LEIBNIZ, W. Os princípios da filosofia ditos a monadologia. In: _____. *Coleção Os Pensadores* (1). 1. ed. v. XIX. São Paulo: Abril Cultural, 1974.

LENHARO, Alcir. *Sacralização da política*. Campinas: Papirus, 1986.

LEVILLAIN, Philippe. Os protagonistas: da biografia. In: RÉMOND, René (Org.). *Por uma história política*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996. p. 141-184.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. Campinas: Papirus, 2005.

LIMA BARRETO. *Marginália*. 2. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1956. (Coleção Lima Barreto, v. XII).

LOPES, Paulo Eduardo. *A desinvenção do som: leituras dialógicas do tropicalismo*. Campinas: Pontes, 1999.

MAC CORD, Getúlio. *Tropicália: um caldeirão cultural*. Rio de Janeiro: Ed. Ferreira, 2011.

MacDONALD, Ian. *Revolution in the head: The Beatles' Records and the Sixties*. 3. ed. Chicago: Chicago Review Press, 2007.

MacFARLANE, Thomas. Sgt. Pepper's quest for extend form. In: JULIEN, Olivier (Org.). *Sgt. Pepper and the Beatles: it was forty years ago today*. Burlington: Ashgate, 2008. p. 32-44.

MARTIN, George; HORNSBY, Jeremy. *All you need is ears*. Nova York: St. Martin's Press, 1994.

MARTIN, George; PEARSON, William. *Paz, amor e Sgt. Pepper: os bastidores do disco mais importante dos Beatles*. Trad. Marcelo Fróes. 3. ed. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1995.

MAUSS, Marcel. Ensaio sobre a dádiva: forma e razão na troca nas sociedades arcaicas. In: _____. *Sociologia e antropologia*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

McCLARY, Susan. Terminal prestige: the case of avant-garde music composition. *Cultural Critique*, n. 12, p. 57-81, Spring 1989 (Discursive strategies and the economy of prestige). Disponível em <<http://www.jstor.org/stable/1354322>>. Acesso em: 5 jul. 2013.

_____. *Feminine endings: music, gender, and sexuality*. Minnesota: University of Minnesota Press, 1991.

_____. *Conventional wisdom: the content of musical form*. Berkeley: University of California Press, 2001.

_____. Minima Romantica. In: GOLDMARK, Daniel; KRAMER, Lawrence; LEPPERT, Richard (Org.). *Beyond the Soundtrack: representing music in cinema*. Berkeley: University of California Press, 2007. p. 48-65.

_____.; WALSER, Robert. Start making sense!: musicology wrestles with rock. In: FRITH, Simon; GOODWIN, Andrew (Org.). *On record: rock, pop, and the written word*. Nova York: Pantheon Books, 1990. p. 277-292.

McDONALD, Kari; KAUFMAN, Sarah Hudson. "Tomorrow never knows": contribution of George Martin and his production team to the Beatles' new sound. In: REISING, Russell (Ed.). *Every sound there is: The Beatles' Revolver and the transformation of rock and roll*. Hants: Ashgate, 2002. p. 139-157.

MEDAGLIA, Júlio. *Música impopular*. 2. ed. São Paulo: Global, 2003.

MEDEIROS, Fábio P. *O Carinhoso de Cyro Pereira: arranjo ou composição?* Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

MELLO, Zuzi Homem de. *A era dos festivais: uma parábola*. São Paulo: Editora 34, 2003.

MENDES, Gilberto. Música moderna brasileira e suas implicações de esquerda. *Revista Música*, São Paulo v. 1, n. 2, p. 37-42, mai. 1991.

_____. Como a MPB perdeu a direção e continuou na vanguarda. In: CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005. p.133-140.

MOEHN, Fredrick. In the tropical studio: MPB production in transition. *Studies in Latin American popular culture*, Tucson (Arizona), v. 19, p. 57-66, 2000. Disponível em: <<http://tropicalia.com.br/producaoacademica/in-the-tropical-studio-mpb-production-in-transition-2>>. Acesso em: 18 out. 2012.

MOORE, Allan F. *The Beatles: Sgt. Pepper's Lonely Heart Club Band*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

_____; DOCKWRAY, Ruth. The establishment of the virtual performance space in rock. *Twentieth-Century Music*, v. 5, n. 2, p. 219-241, 2008. Disponível em <http://journals.cambridge.org/abstract_S1478572209990065>. Acesso em: 17 jul. 2013.

MOOREFIELD, Virgil. *The producer as composer: shaping the sounds of popular music*. Cambridge: The MIT Press, 2005.

NAVES, Santuza C. *O violão azul: modernismo e música popular*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.

_____. Os novos experimentos culturais nos anos 1940/50: propostas de democratização da arte no Brasil. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de A. N. (Org.). *O Brasil republicano: o tempo da experiência democrática – da democratização de 1945 ao golpe civil-militar de 1964*. v. 3. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. p. 273-299.

_____. *Da Bossa Nova à Tropicália*. 2 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2004.

_____. A entrevista como recurso etnográfico. *Matraga*, Rio de Janeiro, v. 14, n. 21, p. 155-164, jul.-dez. 2007.

_____. *Canção popular no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

NEVES, José Maria das. *Música contemporânea brasileira*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981.

NICHOLS, David (Org.). *The Cambridge Companion to John Cage*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

PALISCA, Claude. *Music and ideas: in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*. Chicago: University of Illinois Press, 2006.

PAVÃO, Albert. *Rock Brasileiro (1955-65): trajetória, personagens e discografia*. São Paulo: Edicon, 1989.

PEPPERCORN, Lisa. *Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

PERLOFF, Marjorie. A invenção da colagem. In: _____. *O momento futurista: avant-garde, avant-guerre e a linguagem da ruptura*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Edusp, 1993.

_____; JUNKERMAN, C. *John Cage: composed in America*. Chicago: University of Chicago Press, 1994.

POGGIOLI, Renato. *The theory of avant-garde*. Cambridge (Massachusetts): The Belknap Press of Harvard University Press, 1968.

PRITCHETT, James. From choice to chance: John Cage's Concerto for Prepared Piano. *Perspectives of New Music*, Princeton, v. 26, n. 1, p. 50-81, Winter 1988. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/833316>>. Acesso em: 15 out. 2012.

RAMONE, Phil; GRANATA, Charles, L. *Gravando! os bastidores da música* (Phil Ramone, produtor e 14 vezes vencedor do prêmio Grammy). Rio de Janeiro: Guarda-Chuva, 2008.

RAYNOR, Henry. *História social da música: da Idade Média a Beethoven*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 1982.

REISING, Russel; LeBLANC, Jim. Magical mystery tours, and other trips: yellow submarines, newspaper taxis and the Beatles' psychedelic years. In: WOMACK, Kenneth (Ed.). *The Cambridge companion to the Beatles*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009. p. 90- 111.

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

ROCHA, Ildeu de Abreu. *Porque a noite é de lua – crônicas e poemas*. Belo Horizonte: [s/n], [s/d].

RORTY, Richard. Contingency, irony, and solidarity. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

SADIE, S.; LATHAM, A. (Org.). *Dicionário Grove de música – edição concisa*. Trad. Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

SALMERON, Roberto A. *A Universidade interrompida: Brasília 1964-1965*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1999.

SANDRONI, Carlos. Adeus à MPB. In: CAVALCANTE, Berenice; EISENBERG, José; STARLING, Heloisa (Org.). *Decantando a República: um inventário histórico e político da canção moderna brasileira*. v. 1 (Outras conversas sobre o jeito da canção). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. p. 23-35.

SAROLDI, L. C.; MOREIRA, S. V.. *Rádio Nacional: o Brasil em sintonia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2005.

SAUTCHUCK, João Miguel. *A poética do improviso: prática e habilidade no repente nordestino*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2012.

SCHAFER, R. M. *The soundscape: our sonic environment and the tuning of the world*. Rochester, VT: Destiny, 1994. (Edição Kindle).

SCHMIDT, Lisa. A popular avant-garde: the paradoxical tradition of electronic and atonal sounds in sci-fi music scoring. In: BARTKOWIAK, Mathew (Org.). *Sounds of the future: essays on music in science fiction film*. Londres: McFarland & Company, Inc. Publishers, 2010. (Edição eletrônica).

SCHOENBERG, Arnold. *Harmonia*. (Introdução, tradução e notas de Marden Maluf). São Paulo: UNESP, 2001.

SCHULLER, Gunther. Arrangement. In: KERNFELD, Barry (Org.). *The new grove dictionary of jazz*. 2. ed. v. 2. Londres: Macmillan Press Limited, 2002. p. 75-81.

SCHWARCZ, Lilia. *As barbas do imperador*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SEEGER, Anthony. What can we learn when they sing? Vocal genres of the Suyá Indians of central Brazil. *Ethnomusicology*, University of Illinois Press on behalf of Society for Ethnomusicology, v. 23, n. 3, p. 373-394, set. 1979. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/850911>>. Acesso em: 3 mar. 2013.

SENNETT, Richard. *O artífice*. Trad. Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record, 2009.

SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuzi Homem de. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras*. v. 1: 1901-1957. 5. ed. São Paulo: Ed. 34, 2002. (Coleção Ouvido Musical).

SHEINBERG, Esti. *Irony, satire, parody and the grotesque in the music of Shostakovich: a theory of musical incongruities*. Aldershot: Ashgate, 2000.

SILVERMAN, Kenneth. *Begin again: a biography of John Cage*. Nova York: Alfred A. Knopf, 2010.

SMALL, Christopher. *Musicking: the meaning of performing and listening*. Londres: Wesleyan University Press, 1998.

SOARES, Terezinha R. P. *A utopia no horizonte da Música Nova*. Tese (Doutorado em História Social) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

SOUZA, Laura de Melo. *Inferno atlântico: demonologia e colonização: séculos XVI-XVIII*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SQUEFF, Enio. *A música na Revolução Francesa*. Porto Alegre: L&PM, 1989.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Trad. Fernando Mascarello. Campinas: Papirus, 2003.

STAM, Robert. *O espetáculo interrompido: literatura e cinema de desmistificação*. Trad. José Eduardo Moretzn. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

STANYEK, Jason; PIEKUT, Benjamin. Mortitude: tecnologias do intermundano. In: SÁ, Simone Maria Pereira (Org.). *Rumos da cultura da música: negócios, estéticas, linguagens e audibilidades*. Porto Alegre: Sulina, 2010. p. 11-62.

STILWELL, Robynn. The fantastical gap between diegetic and nondiegetic. In: GOLDMARK, D.; KRAMER, L.; LEPPERT, R. (Org.). *Beyond the Soundtrack: representing music in cinema*. Londres: University of California Press, 2007. p. 184-202.

TARDE, Gabriel. Monadologia e sociologia. In: _____. *Monadologia e sociologia*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2007a. p. 51-131.

_____. Os Possíveis. In: _____. *Monadologia e sociologia*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2007b. p. 191-233.

TATIT, Luiz. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

_____. *O século da canção*. Cotia: Atelier Editorial, 2004.

TAUSSIG, Michael. *Mimesis and alterity: a particular history of senses*. Londres: Routledge, 1993.

TEIXEIRA, Maurício de C. *Música em conserva: arranjadores e modernistas na criação de uma sonoridade brasileira*. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas e Vernáculas) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

TERUGGI, Daniel. Technology and musique concrète: the technical developments of the Groupe de Recherches Musicales and their implication in musical composition. *Organised Sound*, v. 12, n. 3, p. 213-231, 2007. Disponível em: <http://journals.cambridge.org/abstract_S1355771807001914>. Acesso em: 18 out. 2012.

THEMUDO, Tiago Seixas. *Gabriel Tarde: sociologia e subjetividade*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

TREECE, David. Guns and roses: bossa nova and Brazil's music of popular protest, 1958-68. *Popular Music*, v. 16, n. 1, p. 1-29, jan. 1997. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/853435>>. Acesso em: 18 jun. 2013.

VALENTE, Heloísa. *Os cantos da voz: entre o ruído e o silêncio*. São Paulo: Annablume, 1999.

VAZ, Toninho. *Pra mim chega: a biografia de Torquato Neto*. São Paulo: Editora Casa Amarela, 2005.

VELOSO, Caetano. *Alegria, alegria: uma caetanave organizada por Waly Salomão*. 2. ed. Rio de Janeiro: Pedra Q Ronca, 1977.

_____. *Verdade Tropical*. São Paulo: Cia das Letras, 2008. (Edição de bolso).

VILAÇA, Mariana M. *Polifonia tropical: experimentalismo e engajamento na música popular (Brasil e Cuba, 1967-1972)*. São Paulo: Humanitas, 2004.

WALSER, Robert. *Running with the devil: power, gender, and madness in Heavy Metal music*. Middletown: Wesleyan University Press, 1993.

_____. *Keeping time: readings in jazz history*. Oxford: Oxford University Press, 1999.

_____. Popular music analysis: ten apothegms and four instances. In: MOORE, Alan. *Analyzing popular music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. p. 16-38.

WHITELEY, Sheila. *The space between the notes: rock and the counter-culture*. Nova York: Routledge, 1992.

WINOKOUR, John. *The big book of irony*. Nova York: St. Martin's Press, 2007.

WISNIK, José Miguel. O Modernismo e a música. In: TOLIPAN, Sérgio et al. *Sete ensaios sobre o Modernismo*. Rio de Janeiro: Funarte, 1983. p. 29-34.

_____. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. O minuto e o milênio ou por favor professor, uma década de cada vez. In: _____. *Sem receita*. São Paulo: Publifolha, 2004. p. 167-196.

YOUNG, Jordan R. *Spike Jones: off the record: the man who murdered music*. 2. ed. Beverly Hills: Past Times Publishing Co, 1994.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

ZAGORSKY-THOMAS, Simon. The stadium in your bedroom: functional staging, authenticity and the audience-led aesthetic in record production. *Popular Music*, Cambridge University Press, v. 29, n. 2, p. 251-266, 2010. Disponível em: <http://journals.cambridge.org/abstract_S0261143010000061>. Acesso em: 4 ago. 2013.

ZDANOV, Andrei. A tendência ideológica da música soviética. *Problemas*, Rio de Janeiro, n. 21, 1949.

ZÉ, Tom. *Tropicalismo lenta luta*. 2. ed. São Paulo: Publifolha, 2009.

ZOLTEN, Jerry. The Beatles as recording artists. In: WOMACK, Kenneth. *The Cambridge companion to the Beatles*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009. p. 33-61.

Fontes primárias

BANDEIRA, Manuel. Orestes. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 18 jan. 1956. p. 5.

BATISTA, José. Um novo poeta. *O Globo*, Rio de Janeiro, 4 out. 1969. p. 9 (Caderno Geral). Disponível em: <<http://acervo.oglobo.globo.com/busca/?tipoConteudo=pagina&allwords=Rog%C3%A9rio+Duprat&anyword=&noword=&exactword=&decadaSelecionada=1960&anoSelecionado=1969>>. Acesso em: 18 ago. 2013.

CALDEIRA FILHO. “Disparada” não disparou. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 6 dez. 1966. p. 9. Disponível em: <<http://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19661206-28110-nac-0009-999-9-not>>. Acesso em: 28 nov. 2012.

CAMPOS, Augusto de. A explosão de Alegria, alegria. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 25 nov. 1967. p. 44. Disponível em: <<http://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19671125-28411-nac-0044-lit-6-not>>. Acesso em: 18 jun. 2013.

_____. Viva a Bahia-ia-ia! *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 23 mar. 1968. p. 46. Disponível em: <<http://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19680323-28512-nac-0046-fem-6-not>>. Acesso em: 10 nov. 2012.

COELHO, João Marcos. Os 50 anos do inconsumível Duprat. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 7 fev. 1982. p. 50. Disponível em: <<http://acervo.folha.com.br/fsp/1982/02/07/2>>. Acesso em: 10 set. 2012.

COMO SE TOCA o Guarani (Centenário). *Revista Veja*, São Paulo, n. 33, 23 abr. 1969. p. 55. Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/acervodigital/home.aspx>>. Acesso em: 6 jan. 2013.

COZZELLA, Damiano et al. Manifesto “Música Nova”. *Revista Invenção: Revista de Arte de Vanguarda*, São Paulo, ano 2, n. 3, p. 5-6, jun. 1963.

COZZELLA, Damiano et al. Música, não-música, anti-música. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 22 abr. 1967. p. 33. (Suplemento Literário). Entrevista concedida a Júlio Medaglia. Disponível em: <<http://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19670422-28226-nac-0033-lit-5-not>>. Acesso em: 27 nov. 2012.

DEL RIOS, Jefferson. Eu sou Gal Costa. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 13 mar. 1969. p. 3 (Caderno Ilustrada). Disponível em: <<http://acervo.folha.com.br/fsp/1969/03/13/21>>. Acesso em: 12 fev. 2013.

DIA e noite – espetáculos. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 9 mar. 1964. 2º Caderno, Ilustrada, p. 4. Disponível em: <<http://acervo.folha.com.br/fsp/1964/03/09/21>>. Acesso em: 15 dez. 2012.

“DISPARADA” em concerto. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 1º dez. 1966. p. 11. Disponível em: <<http://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19661201-28106-nac-0011-999-11-not>>. Acesso em: 28 nov. 2012.

GAVIN, Charles. *Som do Vinil Tropicália 1*. Rio de Janeiro: Canal Brasil, 28 out. 2011. (Programa de televisão). Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=lei6fWQ6Ayw>>. Acesso em: 27 jun. 2013.

MACHADO, Marcelo. *Tropicália*. São Paulo: Bossa Nova Films; Imagem Filmes, 2012. 1 DVD. Son. Color. Legendado, 87 min.

MENDES, Carlos de M. R. *A odisseia musical de Gilberto Mendes*. 2005. 117 min. 1 DVD.

NASA. The Pioneer Missions. 3 jun. 2007. Disponível em: <<http://www.nasa.gov/centers/ames/missions/archive/pioneer.html>>. Acesso em: 20 fev. 2013.

NATAL, Bruno. *Dub echoes*. Soul Jazz Records. 2009. 1 DVD. Son. Color. Legendado, 75 min.

PERPETUO, Irineu Franco. Orquestra de Câmara da USP homenageia 80 anos de fundador. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 17 ago. 2006. p. E8. (Caderno Ilustrada). Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/acontece/ac1708200601.htm>>. Acesso em: 9 out. 2012.

SINFONIA de Jobim. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 17 jun. 1966. p. 8. Disponível em: <<http://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19660617-27964-nac-0008-999-8-not>>. Acesso em: 28 nov. 2012.

VELOSO, Caetano. Koellreutter por Caetano. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 7 nov. 1999. p. 6 (Caderno Mais). Disponível em: <acervo.folha.com.br/fsp/1999/11/07/72>. Acesso em: 18 out. 2012.

_____ et al. Que caminhos seguir na música popular brasileira (mesa redonda). *Revista Civilização Brasileira*, mai. 1966. Disponível em: <<http://tropicalia.com.br/eubioticamente-atraidos/reportagens-historicas/que-caminhos-seguir-na-mpb>>. Acesso em: 14 dez. 2012.

Referências discográficas

ALVES, Francisco. *Aquarela do Brasil*. BARROSO, Ary [Compositor]. In: ALVES, Francisco. *Aquarela do Brasil*. Rio de Janeiro: Odeon, p1939. 1 disco sonoro, 78 rpm.

CAGE et al. *The 25 year retrospective concert of the music of John Cage*. [S/l]: Wergo, p1994. 3 CDs.

CALDAS, Silvio. *Chão de estrelas*. [S/l]: Odeon, p1937. 1 disco de 78 rpm. Disponível em: <http://acervo.ims.uol.com.br/index.asp?codigo_sophia=3961>. Acesso em: 24 ago. 2013.

_____. *Chão de estrelas*. [S/l]: Sinter, p1952. 1 disco de 78 rpm. Disponível em: <http://acervo.ims.uol.com.br/index.asp?codigo_sophia=3961>. Acesso em: 24 ago. 2013.

CARLOS, Roberto. *O inimitável*. São Paulo: CBS, p1968. 1 LP, 33 rpm.

COSTA, Gal. *Gal Costa*. São Paulo: Philips, p1969. 1 LP, 33 rpm, estéreo.

DUPRAT, Rogério. *Os imortais: os mestres de sempre na bossa de hoje*. São Paulo: VS, p1959. 1 LP, 33 rpm.

_____. *Os imortais (os mestres de sempre na bossa de hoje)*. São Paulo: VS, p1964[?]. 1 LP, 33 rpm.

_____; ORQUESTRA RUDÁ. *Clássicos em bossa nova*. São Paulo: VS, p1963. 1 LP, 33 rpm.

ENSEMBLE MUSICA NEGATIVA et al. *John Cage*. [S/l]: EMI, p2008. (Série American Classics). 1 CD.

GIL, Gilberto. *Louvação*. São Paulo: Philips, p1967. 1 LP, 33 rpm, mono. (Série de luxo).

_____. *Gilberto Gil*. São Paulo: Philips, p1968. 1 LP, 33 rpm, estéreo.

_____. *Gilberto Gil*. São Paulo: Philips, p1998 [p1968]. 1 LP, 33 rpm, estéreo.

_____. *Gilberto Gil*. São Paulo: Philips, p1969. 1 LP, 33 rpm, estéreo.

JONES, Spike. *Black Bottom: ultimate legends presents Spike Jones*. [S/l]: Ultimate Legends, p2010. 1 CD.

JOPLIN, Janis. *Pearl*. [S/l]: Columbia, p1971. 1 LP, 33 rpm.

_____. *Janis*. [S/l]: Columbia Legacy, p1993. 3 CDs.

ORQUESTRA DE RUDÁ [Rogério Duprat]. *Clássicos em bossa nova*. São Paulo: Penthon, p1963. 1 LP, 33 rpm.

OS MUTANTES. *Os Mutantes*. São Paulo: Polydor, p1968. 1 LP, 33 rpm, estéreo.

_____. *Mutantes*. Rio de Janeiro: Polydor, p1969. 1 LP, 33 rpm, estéreo.

_____. *Divina comédia ou ando meio desligado*. São Paulo: Polydor, p1970. 1 LP, 33 rpm, estéreo.

PAVÃO, Albert. *Vigésimo Andar; Sobre um rio tão calmo*. São Paulo: VS, p1963. 1 disco compacto.

RODRIGUES, JAIR. *20 grandes sucessos de Jair Rodrigues*. [S/l]: Universal, p1999. 1 CD.

SILVA, Orlando. *Sertaneja*. BITTENCOURT, René [compositor]. [S/l]: Victor, p1939. 1 disco de 78 rotações. Lado B.

THE BEACH BOYS. *Pet sounds*. [S/l]: Capitol, p1966. 1 LP.

THE BEATLES. *Sgt. Pepper's Lonely Heart Club Band*. [S/l]: Capitol; Parlophone, p1967a. 1 LP, 33 rpm.

_____. *Magical mystery tour*. [S/l]: Capitol; Parlophone, p1967b. 1 LP, 33 rpm.

_____. *White Album*. Londres: Apple, p1968. 2 LPs, 33 rpm.

THE JIMI HENDRIX EXPERIENCE. *Electric Ladyland*. [S/l]: Reprise Records, p1968. 2 LPs, 33 rpm.

VELOSO, Caetano. *Caetano Veloso*. São Paulo: Philips, p1968. 1 LP, 33 rpm, estéreo.

_____. *Caetano Veloso*. São Paulo: Philips, p1969. 1 LP, 33 rpm, estéreo.

_____ et al. *Tropicália ou Panis et circencis*. São Paulo: Philips, p1968. 1 LP, 33 rpm, estéreo.

VELOSO, Caetano; MUTANTES. *É proibido proibir; Ambiente de festival (É proibido proibir)*. São Paulo: Philips, p1968. 1 disco compacto, 33 rpm.

ZAPPA, Frank. *We're only in it for the money*. [S/l]: Verve, p1968. 1 LP.

Glossário³³¹

A *cappella* (cantar): o canto desacompanhado de instrumentos.

Abertura de vozes: em uma obra musical polifônica (em que vozes e instrumentos executam melodias ao mesmo tempo independentes e relacionadas em termos verticais), a abertura de vozes envolve o direcionamento de uma ou mais melodias para a região grave, enquanto outras se direcionam para a região aguda.

Atonal (atonalismo): música que não se organiza segundo um sistema hierarquizado como o tonal* e o modal*, e que, por isso, não apresenta a obrigatoriedade de privilegiar uma ou mais notas em detrimento de outras. Do ponto de vista perceptivo, a música atonal soa mais dissonante* (confira dissonância*) do que a música tonal* ou modal*.

Bumbo (da bateria): peça da bateria que emite o som mais grave, sendo tocada pelo instrumentista com o auxílio de um pedal.

Cadência perfeita: conclusão ou pontuação de uma frase musical que afirma a tonalidade de uma obra com uma sequência de acordes de dominante* e de tônica*.

Campo harmônico: na música tonal, conjunto de sete acordes formados com as notas da escala definida pela tonalidade de uma obra ou passagem musical.

Compasso (ternário/quaternário): divisão métrica que introduz ciclos regulares formados por pulsos de igual duração. Cada ciclo é delimitado pela diferença entre um pulso inicial forte e outros pulsos fracos. No compasso ternário, esse ciclo envolve uma nota forte e duas fracas, enquanto o quaternário envolve uma nota forte e três fracas.

Consonância: perceptivamente, a harmonia sonora de duas ou mais notas; acusticamente, a vibração concordante de ondas sonoras de diferentes frequências, relacionadas entre si pelas razões de números inteiros. A consonância evoca a ideia de repouso. Antônimo de dissonância*.

Contraponto: arte de combinar duas ou mais linhas melódicas simultâneas. Dotadas de relativa autonomia, elas são, no entanto, integradas umas com as outras de modo que notas isoladas de cada uma dessas melodias formem acordes quando tocadas simultaneamente.

Crescendo: termo italiano utilizado para se referir ao aumento gradual da intensidade sonora. Antônimo de diminuendo.

Cromático: termo utilizado para designar a sucessão de notas distantes entre si pelo intervalo* de semitom, o menor da música ocidental.

Dissonância: duas notas soando juntas em discordância, ou um som que, no sistema harmônico predominante, é instável e tenso, pedindo a resolução em uma consonância (e o conseqüente repouso). Antônimo de consonância*.

Dominante: função harmônica do quinto acorde ou grau do campo harmônico que estabelece uma tensão dissonante que se dissipa pela resolução no acorde de tônica. Essa resolução reintroduz o repouso consonante.

³³¹ As definições aqui utilizadas não necessariamente abrangem todas as acepções, privilegiando as mais simples, gerais e aplicáveis a este trabalho. Parte dessas acepções foi retirada da edição concisa do *Dicionário Grove de música* (SADIE; LATHAM, 1994).

Dominante individual: acorde que exerce a mesma função da dominante com a diferença de o fazer com relação a um acorde diferente da tônica.

Encadeamento harmônico: sequência de acordes.

Frase (musical): pequena unidade musical com tamanho variado, geralmente considerada maior que um motivo*. Aplica-se geralmente a melodias e tem extensão geralmente comparável a frases faladas.

Glissando: efeito deslizante que vem do francês *glisser*, “deslizar”. Aplicada ao piano e à harpa, refere-se ao efeito obtido através de um deslizamento rápido sobre as teclas ou cordas (de forma que cada nota individual seja articulada, não importando a rapidez do “deslizamento”). Na voz, no violino ou no trombone, esse efeito pode ser o de um aumento ou diminuição de altura (frequência sonora).

Graus conjuntos (movimento por): movimento melódico que passa por cada uma das notas da escala do tom em que a música é tocada. Exemplo: “Dó, Ré, Mi, Fá” ou “Lá, Sol, Fá, Mi” etc.

Harmonia: combinação de notas soando simultaneamente para produzir acordes, e a sua utilização sucessiva para produzir progressões de acordes.

Harmônicos: sons parciais que compõem a sonoridade de uma nota musical. Como uma cor, um som é, portanto, um composto de outros sons. A intensidade com que esses sons parciais se manifestam no interior de um dado som lhe define o timbre*.

Head arrangement: arranjo musical preparado a partir de improvisações livres, muitas vezes coletivas, que prescinde do registro de todas as partes em partitura. O *head arrangement* é comumente praticado por bandas e artistas de jazz, rock e outros gêneros de música popular. Uma tradução possível para o português seria “arranjo de ouvido”.

Instrumentação: conjunto de instrumentos utilizados em uma peça musical.

Intervalo (melódico): a distância entre duas alturas (frequência sonora).

Modal: A música modal se define em grande medida em contraste com a música tonal praticada no Ocidente. O termo pode ser usado para se referir a uma música baseada em escalas diferentes das tonais (maior e menor), como a pentatônica, muito empregada no blues, rock e jazz. A música modal geralmente se apoia em ostinatos*, apresentando um caráter cíclico.

Modulação harmônica: transição de uma tonalidade consolidada para uma nova tonalidade. Essa transição é geralmente gradual e confirmada com uma cadência perfeita*.

Monodia (monofonia): música constituída por uma única linha melódica, sem acompanhamento. O canto *a cappella** é uma forma de monodia.

Motivo: ideia musical curta, podendo ser melódica, harmônica ou rítmica, ou as três simultaneamente. Independente de seu tamanho, é geralmente encarado como a menor subdivisão.

Naípe: termo utilizado para classificar e agrupar os instrumentos da orquestra segundo suas características construtivas e suas qualidades timbrísticas (ver timbre*). Os instrumentos da orquestra são distribuídos em quatro naipes: cordas, madeiras, metais e percussão. O termo também é empregado para classificar grupos de instrumentos utilizados em grandes conjuntos de música popular como as *big bands* de jazz.

Oitava (justa): intervalo* entre notas separadas por seis tons ou doze semitons que, apesar de terem frequências diferentes, são iguais. Na sequência “Dó, Ré, Mi, Fá, Sol, Lá, Si, Dó”, por exemplo, ambos os Dós estão a uma distância de uma oitava.

Orquestração: estudo ou prática da escrita de música para orquestra; conhecimento das características dos instrumentos de orquestra, das possibilidades de combinação dos mesmos e em uma dada peça musical.

Ostinato (melódico, rítmico, harmônico): repetição “obstinada” de qualquer padrão musical.

Quarta (justa): intervalo* entre notas separadas por dois tons e um semitom ou cinco semitons. Exemplo: Dó-Fá, Mi-Lá etc.

Quinta (diminuta): intervalo* entre notas separadas por quatro tons ou oito semitons. Exemplo: Dó-Sol, Fá-Si etc.

Quinta (justa): intervalo* entre notas separadas por três tons e um semitom ou sete semitons. Exemplo: Dó-Sol, Mi-Si etc.

Seção rítmica: conjunto de instrumentos que dão sustentação rítmico-harmônica para uma canção ou peça instrumental de jazz e de outros gêneros musicais não eruditos. Geralmente integrado por contrabaixo, instrumentos harmônicos como piano, órgão, violão, guitarra, banjo, cavaquinho, e por instrumentos de percussão, como bateria, congas e pandeiro. O termo costuma ser utilizado para se referir ao grupo formado por instrumentos que não são tocados na orquestra e que, por isso, não constituem parte do arranjo orquestral de uma obra.

Subdominante: função harmônica do quarto acorde ou grau do campo harmônico.

Terça maior: intervalo* entre notas separadas por dois tons ou oito semitons. Exemplo: Dó-Mi, Sol-Si etc.

Terças maiores paralelas (movimento por): Movimento em paralelo de vozes a uma distância fixa de uma terça maior.

Tessitura: extensão vocal/instrumental em que se desenrola predominantemente uma peça musical ou a faixa de frequência delimitada pelas notas mais grave e mais aguda cantadas/tocadas em uma obra.

Textura: modo como os sons são entrelaçados nos planos sincrônico-vertical e diacrônico-horizontal de uma obra ou de uma passagem musical. Em linhas gerais, o termo é utilizado para referir-se à maneira como uma peça musical é estruturada, a exemplo da textura polifônica, em que várias melodias se sobrepõem horizontalmente, e da textura homofônica*. A textura também diz respeito ao nível de densidade sonoro-musical, ou ao nível de concentração de ocorrências sonoro-musicais, sobrepostas ou não, em um trecho musical (ex: textura rarefeita ou espessa).

Textura homofônica: estrutura musical vertical na qual uma melodia se destaca no primeiro plano, sendo sustentada por acordes situados no segundo plano.

Timbre (timbrístico, adj.): qualidade definida pela intensidade de cada um dos harmônicos* que constituem um som. Essa qualidade permite que reconheçamos a voz de uma pessoa conhecida ou o som de determinados instrumentos. Assim, é comum dizer que o timbre de uma voz ou de um instrumento é aveludado, estridente e assim por diante.

Tonal (tonalismo): Termo utilizado para se referir ao sistema musical que tem como centro uma tônica*, a qual impõe uma rígida estrutura baseada na oscilação entre tensão e repouso.

Tônica: no sistema tonal*, a nota principal ou o primeiro grau de uma escala (sua fundamental), de acordo com o qual é dado o nome a uma tonalidade; o termo é também usado para se referir ao acorde construído sobre essa nota.

Trinado: ornamento que consiste na alternância mais ou menos rápida de uma nota com a nota um tom ou semitom acima dela.

Anexos

Manifesto “Música Nova”³³²

música nova:

compromisso total com o mundo contemporâneo:

desenvolvimento interno da linguagem musical (impressionismo, politonalismo, atonalismo, músicas experimentais, serialismo, processos fono-mecânicos e eletroacústicos em geral), com a contribuição de debussy, ravel, stravinsky, schoenberg, webern, varèse, messiaen, schaeffer, cage, boulez, stockhausen.

atual etapa das artes: concretismo: 1) como posição generalizada frente ao idealismo; 2) como processo criativo partindo de dados concretos; 3) como superação da antiga oposição matéria-forma; 4) como resultado de, pelo menos, 60 anos de trabalhos legados ao construtivismo (klee, kandinsky, mondrian, van doesburg, suprematismo e construtivismo, max bill, mallarmé, eisenstein, joyce, pound, cummings) — colateralmente, ubicação de elementos extramorfológicos, sensíveis: concreção no informal.

reavaliação dos meios de informação: importância do cinema, do desenho industrial, das telecomunicações, da máquina como instrumento e como objeto: cibernética (estudo global do sistema por seu comportamento).

comunicação, mister da psicofisiologia da percepção auxiliada pelas outras ciências, e, mais recentemente, pela teoria da informação.

exata colocação do realismo: real = homem global; alienação está na contradição entre o estágio do homem total e seu próprio conhecimento do mundo. música não pode abandonar suas próprias conquistas para se colocar ao nível dessa alienação, que deve ser resolvida, mas é um problema psico-sócio-político-cultural.

geometria não-euclidiana, mecânica não-newtoniana, relatividade, teoria dos “quanta”, probabilidade (estocástica), lógica polivalente, cibernética: aspectos de uma nova realidade.

³³² COZZELLA et al. *Revista Invenção: Revista de Arte de Vanguarda*, São Paulo n. 3, ano 2, , p. 5-6, jun.1963 (apud DUPRAT; VOLPE, 2009, p. 34-36).

levantamento do passado musical à base dos novos conhecimentos do homem (topologia, estatística, computadores e todas as ciências adequadas), e naquilo que esse passado possa ter apresentado de contribuição aos atuais problemas.

como consequência do novo conceito de execução-criação coletiva, resultado de uma programação (o projeto, ou plano escrito): transformação das relações na prática musical pela anulação dos resíduos românticos nas atribuições individuais e nas formas exteriores da criação, que se cristalizaram numa visão idealista e superada do mundo e do homem (elementos extramusicais; “sedução” dos regentes, solistas e compositores, suas carreiras e seus públicos — o mito da personalidade, enfim). redução a esquemas racionais — logo, técnicos — de toda comunicação entre músicos, música: arte coletiva por excelência, já na produção, já no consumo.

educação musical: colocação do estudante no atual estágio da linguagem musical; liquidação dos processos prelecionais e levantamento dos métodos científicos da pedagogia e da didática. educação não como transmissão de conhecimentos mas como integração na pesquisa.

superação definitiva da frequência (altura das notas) como único elemento importante do som. som: fenômeno auditivo complexo em que estão comprometidos, a natureza e o homem, a música nova; procura de uma linguagem direta, utilizando os vários aspectos da realidade (física, fisiológica, psicológica, social, política, cultural) em que a máquina está incluída. extensão ao mundo objetivo do processo criativo (indeterminação, inclusão de elementos “alia”, acaso controlado), reformulação da questão estrutural; ao edifício lógico-dedutivo da organização tradicional (microestrutura: célula, motivos, frase, semiperíodo, período, tema; macroestrutura: danças diversas, rondó, variações, invenção, suíte, sonata, sinfonia, divertimento etc.; os chamados “estilos” fugado, contrapontístico, harmônico, assim como os conceitos e as regras que envolvem: cadência, modulação, encadeamento, elipses, acentuação, rima, métricas, simetrias diversas, fraseio, desenvolvimento, dinâmicas, durações, timbre etc.) deve-se substituir uma posição analógico-sintética refletindo a nova visão dialética do homem e do mundo: construção concebida dinamicamente integrando o processo criativo (vide conceito de isomorfismo, in “plano piloto para poesia concreta”, grupo noigandres).

elaboração de uma “teoria dos afetos” (semântica musical) em face das novas condições do binômio criação-consumo (música no rádio, na televisão, no teatro literário, no cinema, no “jingle” de propaganda, no “stand” de feira, no estéreo doméstico, na vida cotidiana do homem), tendo em vista um equilíbrio informação semântica — informação estética, ação sobre o real como “bloco”: por uma arte participante.

cultura brasileira: tradição de atualização internacionalista (p. ex, atual estado das artes plásticas, da arquitetura, da poesia), apesar do subdesenvolvimento econômico, estrutura agrária retrógrada e condição de subordinação semicolonial. participar significa libertar a cultura desses entraves (infraestruturais) e das superestruturas ideológico-culturais que cristalizaram um passado cultural imediato alheio à realidade global (logo, provinciano) e insensível ao domínio da natureza atingido pelo homem.

maiacóvski: sem forma revolucionária não há arte revolucionária

são paulo, março 1963

damiano cozzella

rogério duprat

régis duprat

sandino hohagen

julio medaglia

gilberto mendes

willy correia de oliveira

alexandre pascoal

Em torno do pronunciamento³³³

Comprometer-se totalmente com o mundo contemporâneo significa empenhar-se na resolução da fundamental contradição cujos termos são homem-história (da espécie e do indivíduo), aspecto mais geral do homem frente a si mesmo, como acúmulo das conquistas anteriores. No plano gnosiológico, simplificando, teremos o esquema: conhecer (natureza e sociedade em todos seus aspectos) = dominar = transformar = transformar-se = conhecer acrescido do domínio da transformação = redundância das transformações anteriores e sua consequente incorporação = conhecer, transformado pela transformação da realidade e pela autotransformação.

Assim, dizendo “desenvolvimento interno da linguagem musical” não nos restringimos à mera “pesquisa formal”; arte = unidade semântico-estrutural; conhecer arte = perceber estruturas copulativas: repertório-estruturado. Conforme esquema: “processamentos” têm seu devenir e sua banalização, conotando a essência histórico-existencial do homem. Assimilar os processamentos passados, conforme os termos da igualdade do esquema = dominá-los, transformando-os à medida de nossa escala histórico-existencial. Por isso citamos precursores: propomo-nos uma atitude retro-per-prospectiva e nos situamos, metendo “num mesmo saco” as posições ideológicas mais antagônicas. Por quê? O repertório (alfabeto, conjunto de elementos de uma linguagem) é acionado em processamentos de significados-estruturas, constituindo uma “codagem”, tanto quanto um idioma o é; logo, integrando-se num esquema epistemológico. Esse repertório não permanece idêntico: transforma-se, na qualidade de sub-rotina de um processo informacional mais geral, à medida que é acionado e que, por homeostase, transforma seu agente (o homem), completando um mecanismo de realimentação (feedback); conhecer o repertório é dominá-lo, transformá-lo etc. Constitui-se assim um “sistema” homem-linguagem, cujo centro de controle se corrige à medida que forma e se forma, informa e se informa, transforma e se transforma.

Não confundir, portanto, repertório, técnica e processamento.

³³³ EM TORNO do pronunciamento. *Revista Invenção: Revista de Arte de Vanguarda*, São Paulo n. 3, ano 2, p. 7-11, jun. 1963 (apud DUPRAT; VOLPE, 2009, p. 7-40).

Repertório: conjunto de sinais emprestados do sensível, que adquirem cidadania (como “suporte material”) na linguagem, num processo histórico de “codagem”, podendo ter ou não suas conotações fisiológicas incondicionadas (reflexas).

Técnica: conhecimento, domínio e manipulação dos termos do repertório, dos meios sensíveis e dos canais de informação.

Processamentos: (pressupondo técnica adquirida) — modos de organização dos sinais do repertório, atribuindo-lhes um “coeficiente informativo”, estruturação comunicante senso-inteligível, inseparável.

Transformações podem ocorrer nos três níveis, apresentando-se como exigências de “posição” do sistema, que as demanda ora num ora noutro nível, ou ainda por conjuntos, podendo determinar transformações secundárias dentro do sistema e ciclagens, num mesmo nível ou de passagem de um a outro nível. No plano da percepção, verificamos uma “escala de complexidade”, dos sinais, que comunicam, conforme sua essência, em diversos estágios de organização; em outros termos, desde sinais sem carência estrutural, constituindo por si uma “estrutura”, i. e., um aspecto constante e incambiável do repertório, de comunicação imediata, incondicional e reflexa, até as estruturas superelaboradas, que só passam a informar a partir de um alto coeficiente de organização. Por isso incumbimos a psicofisiologia da percepção das tarefas fundamentais de comunicação, à luz de todas as outras ciências, onde incluímos a cibernética e a teoria da informação.

Conhecer nosso repertório é saber como ele é comunicado, o que informa incondicionalmente, o que é elaborado. Músico não é acusticista, nem matemático, psicofisiologista, ciberneticista, engenheiro de som, informacionista, técnico em telecomunicações, “luthier” ou engenheiro eletrônico; mas deve saber sob que condições e como o som é gerado, refletido; quais as suas qualidades físicas e matemáticas, em que sentido a máquina é útil à sua produção e comunicação, de que maneira informa através da cadeia eletroacústica, sensitiva e psicofisiológica; quais os níveis de entropia que atinge, e, principalmente, quais os graus de disparidade entre as medidas físicas e as perceptivas, enfim, o que é o som *para nós*. Tudo isso significa dominar o som nos três citados níveis.

Dirigimo-nos ao homem contemporâneo. Não nos apelidamos “vanguarda”, mas, sim, nos propomos produzir segundo o atual estágio de desenvolvimento dos meios de produção (na qualidade de forças produtivas). Na economia, as relações de produção, segundo o modo de produção, engendram contradições entre as forças produtivas (que se

colocam ao nível de desenvolvimento dos meios de produção e ganham em consciência) e os detentores dos meios de produção. Na arte, a propriedade dos meios de produção aparentemente inexistente: está oculta sob o “patrocínio”, quase totalmente privado, que vive sob o signo do dinheiro. “Promover” uma arte lucrativa é incentivar arte de consumo garantido. E como, no mundo capitalista, vivemos “a posteriori” de uma alienação fundamental e primária do homem comum frente à cultura, sabemos, e os patrocinadores também sabem, que arte de consumo é arte meridiana, subalterna, imediatamente acessível. E acabam os “promotores” dessa arte por patrocinar o chamado “nacionalismo”.

Consideramos “nacionalismo” uma posição política estratégico-tática, nunca uma ideologia. Função do conflito fundamental entre o país e o imperialismo, determina uma retroação pragmática, uma luta anticolonialista; e no plano ideológico uma busca de afirmação de nossa cultura, que nada tem a ver com o folclorismo, os ingênuos regionalismos e os trôpegos balbucios trogloditas da arte “nacionalista”. De fato, o nosso nacionalismo musical não incorpora semanticamente posições políticas, mas se mantém ingenuamente desatualizado, carente de informação e reacionariamente impermeável às transformações que se vêm processando na realidade, e logo, na linguagem musical. Com isso, ganha o apoio desavisado de setores da esquerda, que ainda creem que uma arte participante só se realiza ao nível popular e à medida que empalma a linguagem de massa. Mas ganha também o patrocínio de círculos burgueses nacionais e internacionais, que nele vêm um inofensivo “rien faire” e agradável “vernissage representativo do exotismo tropical”, para as noites de ócio. Nossa infraestrutura econômica só pode gerar internacionalismo — caráter dominante do mundo contemporâneo — em que o homem cria e desenvolve uma nova cosmovisão, a partir da solução de certas contradições primárias e alienadoras: homem-natureza, homem-sociedade, homem-trabalho; superação dos limites políticos e geográficos: os meios de produção indiferem, em essência, nos mundos capitalista e socialista; maior exemplo: cibernética e teoria da informação em paralelos estágios na URSS e nos USA; nas ciências criam-se também linguagens acima das limitações espaciais e ideológicas. Propomo-nos uma atitude realista: abordar a realidade segundo o seu estágio de desenvolvimento no momento da abordagem, considerando que o estreitamento ou alargamento do contexto abordado é função de seu correspondente no plano da sensibilidade; não podemos exigir de artistas, indivíduos, a largueza de sensibilidade para abordar toda a riqueza da realidade... sempre haverá as bitolas individuais... O província-regionalismo pode assumir diversos níveis, em geral por mera questão de termos: 1) “não precisamos aprender nada com essa gente de fora”; 2) “só nós brasileiros sabemos da qualidade de nossa produção”; 3) enfática e

aparentemente razoável: “só podemos exportar arte após circulação dentro do nosso contexto, aprovação do mercado interno”. De fato, vivemos e trabalhamos no nosso país, mas não pretendemos colocar os problemas ao nível da banda de coreto de jardim. Temos consciência das agudas contradições internas, mas sabemos que de sua resolução depende a des-alienação da massa frente à cultura e uma consequente reformulação do binômio produção-consumo: por isso damos ao termo “participar” o duplo significado de libertar a cultura dos entraves infraestruturais e supraestruturais, não seria assumir uma “moral provisória” cartesiana, fadada a jamais ser substituída, contra o qual lutamos política, econômica e culturalmente [sic].

Consideramos a realidade profundamente complexa: a natureza e o homem atuais, com suas alienações, suas conquistas e suas contradições a resolver. Por isso pesquisamos e experimentamos; única atitude justa no mundo contemporâneo, porque sabemos que não somos espectadores-pacientes frente à natureza e à sociedade, mas sim, agentes-atores humildes, mas conscientes. Procuramos nos integrar num processo dialético, em que as contradições se resolvem por saltos qualitativos — não falamos em dialética nos termos pré-hegelianos de negação, negação da negação e nova afirmação, o que seria hoje ridículo. Radicalizamo-nos porque a contradição, na música brasileira, entre a produção imediatamente anterior — não precisamos voltar a 22 — e a atual é profundamente antagônica, e só pode ser resolvida por ruptura. Não podemos assimilar a produção intestinal, cabocla, e dela partir. O presente não é medida quando se pretende resolver um conflito — resquício de um materialismo mecanicista: resoluções de contradições a dois termos conterão elementos de ambos. Um processo dialético não funciona por mera imbricação, à moda de telhas num telhado, por simples sobreposição aditiva e indiferente.

E somos conduzidos a uma preocupação de tipo pedagógico: trazer para um sistema atual os receptores de nossa cadeia, renegando as posições de mediação, as mais perigosas porque interrompem o desenvolvimento das forças produtivas e seu caminho para a radicalização, são as posições do nacionalismo burguês. Colocamo-nos ao nível da alienação da massa: dirigirmo-nos ao passado, quando pretendemos trazê-la ao presente. Por isso, não engolimos o rótulo de “alienados”. Não sacamos do bolso estruturas pré-fabricadas, mas elas surgem na experimentação e na pesquisa sobre o total-real, passando a constituir, na verdade, um mundo *ao lado do real*; não sendo assim, não passaríamos de redundantes demiurgos, a reconstituir eterna e inutilmente. Não é tarefa específica da arte ensinar a realidade ao receptor-consumidor, mas *veiculá-la* esteticamente; ou seria outra coisa do que arte. Na verdade consumir arte significa absorver estruturas, valorizando-as semanticamente no ato da percepção, de acordo com a experiência léxico-lógico-semântica anterior – domínio da codagem, do repertório – sem o que toda comunicação

seria impossível: informar = acrescentar algo ao conhecimento, junto-através de aspectos conhecidos. Não se *levantam* estruturas de nenhum contexto, nem se adaptam estruturas *inventadas* a nenhum significado: elas nascem do processo dialético de invenção, que se constitui dos 3 níveis citados (repertório, técnica, processamentos), da busca de equilíbrio no *sistema* que passam a integrar.

Negamo-nos ainda a aceitar toda teorização canhestra da especificidade de nosso contexto no plano da produção artística. Nenhum contexto, por mais desenvolvido ou retardado, será de pura expressão ou de pura informação. E antes de tudo porque é preciso definir corretamente o termo informação. Arte pode informar em níveis diversos, semântica ou esteticamente, o que modifica mesmo o sentido de “expressão”. Só os problemas veiculados podem ser específicos. Com a pura informação semântica não varejamos o limiar estético: estamos no folheto, no pasquim, no noticiário, na telegrafia, na telefonia etc. Por outro lado, informar só esteticamente é impossível; só se tomássemos “aistesis” etimologicamente: os “quanta” de sensações têm seus significados correspondentes, embora não conceituais. Assim, ainda concebendo um contexto ideal em que não houvesse a menor solicitação de levantamento de problemas, o artista estaria, através de estruturas, comunicando esteticamente ou simplesmente transmitindo mensagens: é mera questão de opção... Certos indivíduos podem nascer com a “veia” de telegrafistas e errar a vocação.

Transformação mais importante na prática musical: renovação dos processos de escuta. O tradicional concerto público deixou de constituir o único veículo de comunicação. A antiga cadeia de informação condicionou essência individualista à prática musical [sic], cristalizada em seus três tradicionais estágios: compositor-executante-público (representando este último verdadeiro fã-clubes da personalidade, centralizado na individualidade do compositor ou executante). Colateralmente, desenvolveu-se com o romantismo o conceito de “gênio” (compositor ou executante) em torno do qual se formaram verdadeiros séqüitos de epígonos e admiradores (situação que souberam sempre as classes dominantes explorar para “gerar” seus mais legítimos representantes); e a atuação desses gênios sempre se deu “em transe”: não se sabe que força baixava (infelizmente o uso do passado no verbo é só uma abstração) no momento adequado, “inspirando” a criação ou a execução, que os ouvintes deveriam absorver, burrefactos, como a “mais extraordinária transubstanciação do puro espírito nesse maravilhoso e irreal mundo dos sons” (sic). O homem contemporâneo, partindo para práticas coletivas (na fábrica, na pesquisa científica, no esporte, na reivindicação, nas equipes técnicas, etc.), só aceita esse “ritual” individualista como herança cultural, impingida pelos detentores dos meios de divulgação que, não só se beneficiam do fato, como conseguem, assim,

reafirmar seus gastos conceitos. Nosso século será, pela história futura, caracterizado como a “era da coletivização”. São bem conhecidos os nomes dos inventores de todos os primeiros engenhos importantes (telefone, vapor, telégrafo, avião etc.); hoje, as coisas se desenvolvem em pleno anonimato, com múltipla paternidade. Não poderia ser diferente na música, que teve sempre um importante aspecto coletivo na *execução*, cuja responsabilidade, da época de Beethoven em diante, foi sempre mais centralizada na “genialidade” do regente. Consideramos hoje a música escrita como um projeto, uma programação, uma “opção” estocástica, no infinito de possíveis; primeira aproximação probabilística no plano fenomênico, que só passará ao plano existencial com a execução-criação, fato coletivo em que as responsabilidades se equiparam, se equidistribuem, ignorando já o receptor-consumidor a quem atribuí-las, o que liquida com os conceitos estratificados segundo os quais a obra de arte é única, individual, isolada. Enfim, todas as qualidades do uno em face do *múltiplo*; o que ora se processa é a própria reavaliação nominal do múltiplo, compromisso global da realidade com o projeto.

Uma programação (obra escrita) é o projeto de um sistema, de um servomecanismo dotado de uma entrada com fatores determinados e indeterminados, um executor, uma saída fiscalizada por um “feed-back” que corrige os fatores indeterminados, modificando, portanto, um ou mais fatores de entrada, e assim subsequentemente. O elemento aleatório é, pois, capaz de trazer ao sistema um enriquecimento de informação e uma densidade semântica maiores do que os previstos no projeto. E o compromisso com o projeto pode envolver a máquina. Computadoras eletrônicas podem fornecer o esquema fenomênico do projeto, após “aprender” a manipulação dos diversos parâmetros do som, sendo capazes de oferecer, se bem programadas, versões várias de um mesmo anteprojecto. A veiculação (existencialização) pode ser feita através de uma cadeia eletroacústica, executada por processos fonomecânicos, autêntica nova “lutherie” que nosso século criou. E não será uma arte menos “humana” (é logo o que dizem os “gênios” da inspiração do tipo “baixa-o-santo”): o que está na origem, no processo e no fim, como último receptor dessa cadeia senão o homem? A reação contra a máquina é idêntica à verificada em outros momentos da história frente a novos instrumentais. De fato, não é preciso que a utilização da máquina seja uma norma consciente: sua interferência na prática musical vem se fazendo efetiva desde os primórdios da transmissão e do registro do som, inexoravelmente. O magnetofone, por exemplo, já se tornou instrumento imprescindível na prática musical: consumo de música gravada muito superior ao de música de concerto. Aperfeiçoam-se os sistemas reprodutores, tendo o homem desenvolvido uma escuta “hi-fi” e estéreo, que já age sobre a escuta ao vivo. Os recursos eletroacústicos e de manipulação da fita magnética, fartamente utilizados na técnica de animação de desenhos, já se estenderam a

gravações populares. A possibilidade de transformação de energia sonora em luminosa, e vice-versa, fato já bastante antigo e consumido insuspeitadamente nas películas cinematográficas sonoras, é uma incalculável contribuição da máquina.

Essa transformação da cadeia de informação, antes limitada aos três estágios composição-execução-consumo, só podia levar a um radical câmbio na prática musical. É assim que consideramos uma arte musical *integrada*: a que se entrega a todos os estágios dessa nova cadeia e passa a considerar o consumo como um fenômeno mais complexo, envolvendo a música ao vivo, no rádio, na TV, na animação de desenho, no teatro, no cinema, no hi-fi e no estéreo domésticos, nos novos sistemas de amplificação de salas de espetáculos, no “stand” e na feira de propaganda, no elevador e nos locais de trabalho, através das FM’s, desde que atualizada nos níveis do repertório, da técnica e dos processamentos, e tomando consciência de todos os aspectos da vida contemporânea já abordados; uma arte musical alienada é a que, deliberada ou ingenuamente, ignora isso tudo, ainda que semanticamente se proponha uma atitude participante.

Gravações

CD 1

F.	Título	Versão	Compositor(es)
1	Acrílico	Caetano Veloso	Caetano Veloso; Rogério Duprat
2	Alegria, alegria	Caetano Veloso; Beat Boys	Caetano Veloso
3	Aquarela do Brasil	Francisco Alves	Ary Barroso
4	As canções que você fez pra mim	Roberto Carlos	Roberto Carlos; Erasmo Carlos
5	Baby	Gal Costa; Caetano Veloso	Caetano Veloso
6	Chão de estrelas	Silvio Caldas (1937)	Silvio Caldas; Orestes Barbosa
7	Chão de estrelas	Silvio Caldas (1952)	Silvio Caldas; Orestes Barbosa
8	Chão de estrelas	Os Mutantes	Silvio Caldas; Orestes Barbosa
9	Cocktail for two	Spike Jones; Carl Grayson; City Slickers	Sam Coslow
10	Coração materno	Caetano Veloso	Vicente Celestino
11	Credo in us	Ensemble Musica Negativa	John Cage
12	Dois mil e um	Os Mutantes	Tom Zé; Rita Lee
13	Dom Quixote	Os Mutantes	Os Mutantes
14	Domingo no parque	Gilberto Gil; Os Mutantes	Gilberto Gil
15	É proibido proibir	Caetano Veloso; Os Mutantes	Caetano Veloso
16	Enquanto seu lobo não vem	Caetano Veloso; Gal Costa; Rita Lee	Caetano Veloso
17	Geleia geral	Gilberto Gil	Gilberto Gil; Torquato Neto

CD 2

F.	Título	Versão	Compositor(es)
1	Good morning, good morning	The Beatles	John Lennon; Paul McCartney
2	Hino da Independência do Brasil	[S/i]	Dom Pedro I; Evaristo Da Veiga
3	Hino dos Fuzileiros Navais dos EUA	[S/i]	Autor desconhecido
4	Irene	Caetano Veloso; Gilberto Gil	Caetano Veloso
5	Lunik 9	Gilberto Gil	Gilberto Gil
6	Luzia Luluza	Gilberto Gil; Os Mutantes	Gilberto Gil
7	Marginália II	Gilberto Gil	Gilberto Gil; Torquato Neto
8	Mercedes Benz	Janis Joplin (versão estendida)	Janis Joplin; M. McClure; B. Neuwirth
9	Não identificado	Gal Costa	Caetano Veloso
10	Objeto semi-identificado	Gilberto Gil; Rogério Duarte	Gilberto Gil; Rogério Duprat
11	Panis et circencis	Os Mutantes	Gilberto Gil; Caetano Veloso
12	Parque industrial	Gilberto Gil; Gal Costa; Tom Zé; Os Mutantes	Tom Zé; Rita Lee
13	Pega a voga, cabeludo	Gilberto Gil; Os Mutantes	Gilberto Gil; Juan Arcon
14	Penny Lane	The Beatles	John Lennon; Paul McCartney
15	Sertaneja	Orlando Silva	René Bittencourt
16	Williams Mix	John Cage	John Cage