

## 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.<sup>117</sup> A grande maioria desses trabalhos não

---

<sup>117</sup> 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).<sup>118</sup> 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.

---

<sup>118</sup> 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,<sup>119</sup> 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.<sup>120</sup> 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”.<sup>121</sup> Em outras palavras, eles tinham que gravar todos os músicos da orquestra tocando ao mesmo tempo, já que a hoje banal tecnologia de gravação

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

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

<sup>121</sup> 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’”.<sup>122</sup> 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.<sup>123</sup>

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,<sup>124</sup> 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

---

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

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

<sup>124</sup> 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.<sup>125</sup> 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

---

<sup>125</sup> 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,<sup>126</sup> 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 *Enciclopédia* 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

---

<sup>126</sup> 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.<sup>127</sup>

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.

---

<sup>127</sup> “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).<sup>128</sup> 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).<sup>129</sup> 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

---

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

<sup>129</sup> “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 abrihntar 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.<sup>130</sup> 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.<sup>131</sup>

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.<sup>132</sup> 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

---

<sup>130</sup> 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.

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

<sup>132</sup> 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”.<sup>133</sup> 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.<sup>134</sup>

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*,<sup>135</sup> 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”<sup>136</sup> e os trompetes de “Panis et circencis”.<sup>137</sup>

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

<sup>134</sup> 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*.

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

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

<sup>137</sup> Segundo Sérgio Dias, a gravação da canção “Panis et circencis” envolveu a participação de quatro trompetistas. DIAS, Sérgio. [S/I], 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:<sup>138</sup>

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.<sup>139</sup>

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.<sup>140</sup> No entanto, isso não significa que a instrumentação constitua um princípio exclusivo para a distinção do que seja um arranjo.

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

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

<sup>140</sup> 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.<sup>141</sup> 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

---

<sup>141</sup> 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*<sup>142</sup> e *Os imortais (clássicos de sempre na bossa de hoje)*.<sup>143</sup> 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*.<sup>144</sup>

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

<sup>142</sup> DUPRAT, Rogério; ORQUESTRA RUDÁ. p1963.

<sup>143</sup> 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).

<sup>144</sup> 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”<sup>145</sup> teria conferido dignidade e elegância ao samba ao trajá-lo com “o *smoking* da orquestra” (SAROLDI; MOREIRA, 2005, p. 100).<sup>146</sup> 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”.<sup>147</sup> 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

---

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

<sup>146</sup> 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).

<sup>147</sup> DUPRAT, Rogério. [S/1], 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”,<sup>148</sup> 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,<sup>149</sup>

<sup>148</sup> GIL, Gilberto; OS MUTANTES. Domingo no parque. Op. cit.

<sup>149</sup> 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.<sup>150</sup> 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.<sup>151</sup> “Eu deixei de propósito”, comentou Kibelkstis, chamando a atenção para sua contribuição como coautor da gravação e, portanto, do arranjo.<sup>152</sup>

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

---

<sup>150</sup> 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.

<sup>151</sup> 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.

<sup>152</sup> 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”,<sup>153</sup> 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,<sup>154</sup> 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.

---

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

<sup>154</sup> 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”<sup>155</sup> e de “Dom Quixote”, do disco *Mutantes* de 1969,<sup>156</sup> 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”.<sup>157</sup>

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

---

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

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

<sup>157</sup> 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](http://www.ccdblivros.com), e as obras completas podem ser lidas exclusivamente no site [www.ccdb.gea.nom.br](http://www.ccdb.gea.nom.br).

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

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”:<sup>159</sup>

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 funcionariam 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.<sup>160</sup>

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.<sup>161</sup> 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”.<sup>162</sup>

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

<sup>159</sup> GIL, Gilberto; OS MUTANTES. Domingo no parque. Op. cit.

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

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

<sup>162</sup> 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.<sup>163</sup>

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

---

<sup>163</sup> *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”<sup>164</sup> 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

---

<sup>164</sup> 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”.<sup>165</sup>

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”<sup>166</sup> e “Coração materno”.<sup>167</sup> 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.<sup>168</sup> 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 presidente<sup>169</sup>

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 futuro<sup>170</sup>

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

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

<sup>166</sup> GIL, Gilberto; OS MUTANTES. Domingo no parque. GIL. *Op. cit.*

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

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

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

<sup>170</sup> 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”,<sup>171</sup> 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.<sup>172</sup> 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.<sup>173</sup>

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.

---

<sup>171</sup> Gavin (2011).

<sup>172</sup> Idem.

<sup>173</sup> 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.<sup>174</sup> 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.<sup>175</sup>

---

<sup>174</sup> 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.)

<sup>175</sup> 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.<sup>176</sup>

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”),<sup>177</sup> Tom Zé (“Parque industrial”)<sup>178</sup> e Gilberto Gil e Torquato Neto (“Geleia geral”<sup>179</sup> e “Marginália II”).<sup>180</sup>

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

<sup>176</sup> Machado (2012).

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

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

<sup>179</sup> GIL, Gilberto. Geleia geral. Op. cit.

<sup>180</sup> GIL, Gilberto. Marginália II. Op. cit.

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

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”,<sup>183</sup> 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.

---

<sup>181</sup> VELOSO, Caetano; BEAT BOYS. Alegria, alegria. Op. cit.

<sup>182</sup> GIL, Gilberto; OS MUTANTES. Domingo no parque. Op. cit.

<sup>183</sup> 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,<sup>184</sup> 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”,<sup>185</sup> 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

---

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

<sup>185</sup> 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”,<sup>186</sup> gravada pelos Beatles em 1969 e, do mesmo ano, “Acrílico”<sup>187</sup> e “Objeto semi-identificado”,<sup>188</sup> 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

---

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

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

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

de “É proibido proibir”,<sup>189</sup> 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 “Acrilírico” e “Objeto semi-identificado” sejam as únicas gravações tropicalistas assinadas por Duprat como coautor.<sup>190</sup>

Se as palavras de “Acrilírico” 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.

---

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

<sup>190</sup> 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 “Acrilírico”, 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),<sup>191</sup> e “Enquanto seu lobo não vem”, na qual o arranjo apresenta passagens da “Internacional Socialista” (NAVES, 2004) e do “Hino da Bandeira” do Brasil.<sup>192</sup>

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

---

<sup>191</sup> ZÉ, Tom et al. Parque industrial. Op. cit.

<sup>192</sup> 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*.<sup>193</sup> Segundo Sérgio Dias, ela foi incluída por Duprat para evocar deliberadamente os trompetes do arranjo de George Martin para “Penny Lane”,<sup>194</sup> canção composta por John Lennon e Paul McCartney e gravada pelos Beatles em 1967 (MacDONALD, 2007).<sup>195</sup> 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”,<sup>196</sup> 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).<sup>197</sup> 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”.<sup>198</sup> Alguns sons foram transfundidos diretamente de produções radiofônicas e televisivas, como o anúncio de um locutor de rádio em “Luzia Luluza”<sup>199</sup> e o

<sup>193</sup> OS MUTANTES. Panis et circencis. Op. cit.

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

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

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

<sup>197</sup> OS MUTANTES. Panis et circencis. Op. cit.

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

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

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

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”.<sup>201</sup> “Chão de estrelas” traz a passagem de uma gravação de marcha militar arquivada na discoteca do estúdio Scatena.<sup>202</sup> 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.<sup>203</sup>

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)

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

<sup>201</sup> OS MUTANTES. Panis et circencis. Op. cit.

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

<sup>203</sup> 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.<sup>204</sup> 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

---

<sup>204</sup> 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”.<sup>205</sup> Incluem-se ainda, nesse conjunto de sons externos, as reações da plateia, ouvidas em gravações como “Dom Quixote”<sup>206</sup> e “Chão de estrelas”.<sup>207</sup> 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.<sup>208</sup>

---

<sup>205</sup> OS MUTANTES. Panis et circencis. Op. cit.

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

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

<sup>208</sup> 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”.<sup>209</sup> 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*.<sup>210</sup>

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.<sup>211</sup> 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

<sup>209</sup> “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).

<sup>210</sup> O termo metafonografia é utilizado por outros autores, embora com significados diferentes. Em um trabalho sobre registros de *soundsapes*, 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.

<sup>211</sup> 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!*”).<sup>212</sup> 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!<sup>213</sup>

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

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

<sup>213</sup> 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.<sup>214</sup> 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.

---

<sup>214</sup> 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 circencis” 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.<sup>215</sup> 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 circencis” 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.<sup>216</sup>

Ausentes em gravações produzidas segundo a norma *hi-fi*, esses dois elementos afastam o *soundscape* fragmentado de “Panis et circencis” 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 *soundscape*s fogem à regra *hi-fi*. O primeiro tipo pertence a *soundscape*s 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”,<sup>217</sup> e a sonoridade extraterrestre que se instala na faixa “Dois mil e um”, gravada pelos Mutantes.<sup>218</sup> 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”.<sup>219</sup>

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

<sup>215</sup> OS MUTANTES. Panis et circencis. Op. cit.

<sup>216</sup> 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.)

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

<sup>218</sup> OS MUTANTES. Dois mil e um. Op. cit.

<sup>219</sup> 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.<sup>220</sup> 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”.<sup>221</sup> A farta documentação sobre o processo de produção de *Sgt. Pepper*, observa Hannan, oferece muitos indícios de que os Beatles estavam “pensando

<sup>220</sup> 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 possible in the ‘real’ world of live performance on conventional instruments” (MOOREFIELD, 2005, p. 29).

<sup>221</sup> “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*<sup>222</sup> 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. Convergindo 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.<sup>223</sup> 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).

---

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

<sup>223</sup> 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.<sup>224</sup> 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.<sup>225</sup>

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...<sup>226</sup>

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

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

<sup>225</sup> Idem, p. 185.

<sup>226</sup> 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.<sup>227</sup> 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 “audiocenográfica” de *soundscape*s. 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

---

<sup>227</sup> 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”.<sup>228</sup> 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.<sup>229</sup> Na fala de Gil, o termo é utilizado para referir-se ao processo de montagem de uma canção-filme na qual as

<sup>228</sup> Campos (1967, p. 44).

<sup>229</sup> 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).<sup>230</sup>

Entre todas as gravações tropicalistas, “Luzia Luluza” é talvez aquela em que os sons diegéticos e não-diegéticos são mais explorados.<sup>231</sup> 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),<sup>232</sup> 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.<sup>233</sup>

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

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

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

<sup>232</sup> Os números entre parênteses indicam o ponto da gravação.

<sup>233</sup> 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.<sup>234</sup>

---

<sup>234</sup> 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.<sup>235</sup> 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”.<sup>236</sup>

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).

<sup>235</sup> “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.” (SCHAFER, 1994, s/p.).

<sup>236</sup> 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.<sup>237</sup> 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”,<sup>238</sup> 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

---

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

<sup>238</sup> OS MUTANTES. Chão de estrelas. Op. cit.

a ambiguidade que marca a letra dessa composição de Caetano Veloso.<sup>239</sup> 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

---

<sup>239</sup> 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”,<sup>240</sup> 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

---

<sup>240</sup> 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.<sup>241</sup>

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”,<sup>242</sup> 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

<sup>241</sup> GIL, Gilberto. Luzia Luluza. Op. cit.

<sup>242</sup> 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.