



# Ambiguidade e presentificação no arranjo de Rogério Duprat para a gravação tropicalista de 'Não identificado' por Gal Costa (1969)

Jonas Soares Lana\*

## Resumo

Neste trabalho, proponho uma análise da gravação tropicalista da canção “Não identificado” por Gal Costa (1969), enfocando o diálogo entre as palavras cantadas e o arranjo musical de Rogério Duprat. Paródia reverente das baladas de Roberto Carlos, a canção se apresenta como uma mensagem de amor platônico que viaja a bordo de um disco lançado simultaneamente como LP e óvni. Voando pelo céu idílico da seresta brasileira, esse objeto não identificado provoca a interpenetração dos âmbitos físico-objetivo e metafísico-subjetivo. Atento à ambiguidade de uma canção “não identificada”, Duprat dilui a fronteira entre arranjo e *soundscape*, recorrendo a sonoridades típicas de trilhas sonoras de filmes de ficção científica norte-americanos dos anos 1950. Essa viagem sonora, no entanto, vai além da paisagem habitada por alienígenas, simulando ao mesmo tempo um vôo psicodélico que sugere a fusão entre o *self* e o mundo, tal como experimentada no final dos anos 1960 pelos usuários de LSD. Com esta análise, procuro discutir a importância do arranjador e do arranjo na definição dos sentidos de uma canção fonografada, considerando, portanto, o poder simbólico da música e do som em um dado contexto histórico-cultural.

## Palavras-chave

Música popular brasileira – Tropicália – arranjo de canção – paisagem sonora – música fílmica – paródia.

## Abstract

On this study, I propose an analysis of the “tropicalista” song recording “Não identificado” [“Unidentified”] by Gal Costa (1969), focusing on the dialogue between the sung words and the musical arrangement by Rogério Duprat. A reverent parody of ballads by Brazilian rock singer-composer Roberto Carlos, the song presents itself as a platonic love message transported by a disc, which is launched simultaneously as a LP and a flying saucer. Traveling through an idyllic Brazilian sky, as it is described on traditional romantic Brazilian popular song, this unidentified flying object blurs the limit between physic-objective and metaphysic-subjective realms. Aware about the ambiguity of an “unidentified” song, Duprat dilutes the boundary that separates music arrangement and soundscape, introducing sounds heard on American sci-fi movies from the 1950s. This sonic trip, however, goes beyond soundscapes inhabited by aliens, simulating at the same time a psychedelic flight that suggests a fusion between the self and the world, as it is experienced in the late 1960s by LSD users. Through this analysis, I aim to discuss the importance of the arranger and of the musical arrangement in the definition of recorded song meanings, recognizing, the symbolic power of music and sound in a specific historical and cultural context.

## Keywords

Brazilian popular music – Tropicália – song arrangement – soundscape – film music – parody.

---

\* Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brasil. Endereço eletrônico: jonaslana@gmail.com.



Compositor erudito, autor de trilhas sonoras e de *jingles*, Rogério Duprat tornou-se conhecido no final dos anos 1960 como arranjador de canções gravadas pelos cantores e compositores Caetano Veloso, Gilberto Gil e por outros integrantes do círculo musical tropicalista. Desde então, a contribuição desse arranjador nessas gravações vem sendo celebrada por um número crescente de pesquisadores. Situados em diferentes áreas de conhecimento, eles assumem uma posição mais ou menos consensual, e até hoje pouco questionada, de que os arranjos de Duprat reagem como combustível semântico no contato com as palavras cantadas do tropicalismo, potencializando ou contradizendo os seus significados.

Até meados o início dos anos 2000, os trabalhos que de alguma maneira versaram sobre o tema estão concentrados nos campos dos estudos literários, história, ciências sociais. Autores como Augusto de Campos (2005) – nos artigos pioneiros reunidos no livro *Balanço da bossa em 1968* –, Celso Favaretto (2007), Christopher Dunn (2001; 2005), Santuza Naves (2004; 2010) e Mariana Vilaça (2004) observam como citações musicais e outros elementos contidos nos arranjos de Duprat alteram os sentidos das canções gravadas pelos integrantes do círculo.<sup>1</sup> Nos trabalhos desses pesquisadores, os arranjos são enfocados, entretanto, como um entre muitos elementos constituintes do fenômeno tropicalista, ao lado da palavra cantada, performance, figurino e expressividade corporal, *design* das capas dos LPs, princípios filosóficos que norteavam as ações de cada um dos membros do grupo, bem como as relações estabelecidas por eles com a mídia, o público e os detentores do poder em um regime de exceção.

Abordagens especificamente direcionadas aos arranjos e gravações tropicalistas começaram a surgir nos programas de pós-graduação em música brasileiros no final dos anos 1990, à medida que se abriram ao tema da música popular. Nesses trabalhos, privilegiou-se o estudo do processo composicional dos arranjos de Duprat, assim como das técnicas e estilos adotados ou desenvolvidos por ele (Gaúna, 2002; Costa, 2006). A ênfase deliberada nos métodos construtivos e materiais sonoro-musicais levaram a resultados menos expressivos no que diz respeito aos significados dos arranjos no diálogo com as palavras cantadas, se comparados com as análises empreendidas em outras áreas de conhecimento. Não quero com isso negar a contribuição fundamental desses pesquisadores. Com ouvidos treinados, conhecimento técnico e o apreço pela abordagem microscópica, eles identificaram e problematizaram significados desses arranjos e gravações que de outro modo não teriam sido alcançados.

Convencido da pertinência dessas duas linhas de investigação, proponho uma análise da versão de Gal Costa para “Não identificado”, canção de Caetano Veloso

<sup>1</sup> Comentários relevantes sobre o tema também podem ser encontrados em Wisnik (2004) e Tatit (2004).



gravada com arranjos de Duprat no LP *Gal Costa*, de 1969.<sup>2</sup> Nessa abordagem, procuro conciliar a discussão musicológica dos componentes morfológicos e sintáticos do discurso musical com a leitura dos significados dos arranjos no diálogo com as palavras cantadas, como tipicamente desenvolvida nas áreas da história, ciências sociais e estudos literários. Orientada pela escuta, essa leitura se desenrola como uma narrativa que prescinde da mediação de partituras, sejam elas transcrições ou cópias dos originais.<sup>3</sup> Aqui, essa gravação será abordada como uma construção cultural complexa relacionada à trajetória individual dos envolvidos na produção fonográfica, às negociações e decisões tomadas nesse processo, bem como ao contexto de elaboração desse registro. Nesse sentido, os significados que aqui pretendo explorar vêm não apenas das relações intrínsecas entre sons, como da relação destes com questões histórico-culturais que, em alguma medida, estão traduzidos na letra da canção. Por esse motivo, minha análise se organiza em três partes, de modo a tornar o mais claro possível os meus argumentos. Inicialmente, contemplo o lugar ocupado por essa gravação no contexto de sua produção e lançamento. Em seguida, analiso o conteúdo musical e poético. Finalmente, abordo o arranjo propriamente dito e os sentidos produzidos no diálogo com a palavra cantada e com o referido contexto.

Antes de proceder à análise, contudo, devo desenvolver uma discussão introdutória sobre o conceito de arranjo de canção e a atuação de Duprat como arranjador profissional.

## O OFÍCIO DE ARRANJADOR PROFISSIONAL E O CONCEITO DE ARRANJO DE CANÇÃO

Uma definição útil da singularidade de Duprat como arranjador profissional no círculo tropicalista foi formulada por Manoel Barenbein, produtor da gravadora Phillips que coordenou a elaboração dos discos tropicalistas no final dos anos 1960. Para Barenbein, a singularidade de Duprat se define por sua capacidade para imaginar como soaria o arranjo, antes que ele estivesse gravado, enquanto escrevia e lia a “grade”, termo utilizado pelo produtor para se referir à partitura que reúne as partes a serem executadas por diferentes instrumentos.<sup>4</sup> O domínio da escrita e a imaginação das sonoridades são, contudo, apenas parte das competências necessárias para se escrever arranjos. Duprat também estava familiarizado com os assuntos da orquestra, as características dos seus instrumentos e as propriedades materiais

<sup>2</sup> Costa, Gal. Não identificado [compositor: Veloso, Caetano]. In: Costa. p1969. Lado A, faixa 1.

<sup>3</sup> Segundo o filho e a viúva do arranjador, Rudá e Lali Duprat, Rogério Duprat não era dado a preservar partituras de arranjo. Os únicos manuscritos a que tive acesso foram escritos para as canções “Luzia, Luluza” (Gilberto Gil), “Caminhante noturno” (Os Mutantes) e “Dom Quixote” (Os Mutantes), bem como para as colagens “Acrilríco” (Caetano Veloso e Rogério Duprat) e “Objeto semi-identificado” (Gilberto Gil e Rogério Duprat). Este último foi reproduzido em Gaúna (2002). Os demais me foram pessoalmente apresentados por Rodrigo Costa (2006), autor de uma dissertação em que esses arranjos são analisados.

<sup>4</sup> Entrevista com Manoel Barenbein concedida a Jonas Soares Lana, por telefone, em 1º de fevereiro de 2012.



dos sons que eles emitem. Como um bom artesão, o arranjador conhecia as características intrínsecas desses materiais e os limites que eles impõem à criatividade artística (Andrade, 2005). Diferentemente do artista kantiano, esse artífice não podia ambicionar a produção de obras originais (Sennett, 2009), uma vez que trabalhava por encomenda, elaborando arranjos a partir de materiais pré-existentes que são as canções, com suas qualidades melódicas, harmônicas, rítmicas e poéticas.

A existência indiscutível de um material pré-existente constitui uma importante chave para a reflexão sobre o conceito de arranjo. Nas gravações em que esse material é a palavra cantada, o arranjo costuma ser tratado como um “complemento” “instrumental”. Frequentemente, esse “complemento” é comparado a um traje.<sup>5</sup> A meu ver, essa concepção falha em reconhecer que o arranjo não “re-veste” o corpo de uma canção. Pelo contrário. Ele integra-se à melodia entoada, oscilando entre o realce de suas propriedades rítmico-harmônicas e o contraste com elas. Assim, ele estaria mais para o *piercing* que se instala simultaneamente na pele e na carne da canção. Quanto à definição do arranjo de canção como o conjunto de sons “instrumentais” de um registro fonográfico de canção, essa conceituação mostra o seu limite por se basear na dicotomia instrumento-voz. A voz é em si um instrumento cuja incomparável plasticidade é explorada na produção de arranjos, inclusive naqueles que prescindem de *outros* instrumentos. Um bom exemplo são os grupos vocais, em que ritmo, harmonia e muitos outros elementos são explorados pelos cantores. Outro caso é a canção cantada *a cappella*, como na gravação de “Mercedes Benz” por Janis Joplin.<sup>6</sup> Aqui, o arranjo envolve escolhas de efeitos vocais, timbres, variações agógicas e ênfases sobre determinadas palavras ou sílabas. Isso significa que a palavra cantada é ela mesma parte do arranjo, ao mesmo tempo em que, na condição de núcleo, está separada dele.

Nesse sentido, me parece mais adequado pensar o arranjo como uma *versão* que dá um caráter particular a uma canção, por meio da exploração criativa de características que imanam do seu núcleo.<sup>7</sup>

Essa breve discussão evidencia como um arranjo de canção pode ultrapassar a jurisdição da orquestra, motivo pelo qual o termo deve ser acompanhado do adjetivo

<sup>5</sup> No Brasil, a metáfora do arranjo como traje faz parte do vocabulário de músicos e de críticos como Pedro Anísio. Roteirista de rádio nos anos 1930, Anísio sugeriu que o arranjo sinfônico de Radamés Gnattali para a gravação de “Aquarela do Brasil” teria conferido dignidade e elegância ao samba ao trajá-lo com “o smoking da orquestra”. (Cf. Saroldi e Moreira, 2005, p. 100). 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>6</sup> Joplin, Janis. Mercedes Benz. Joplin, J.; McClure, M.; Neuwirth, B [Compositores]. In: Joplin. p1971. Lado B, faixa 3.

<sup>7</sup> Nos últimos anos, reflexões sobre o conceito de arranjo vêm ganhando espaço na agenda de pesquisa da musicologia brasileira: ver Teixeira (2001), Aragão (2000; 2001), Bessa (2005), Costa (2006) e Medeiros (2009). Em termos gerais, os autores dessas discussões buscam definir o conceito a partir da apropriação seletiva de algumas acepções fornecidas por dicionários de música de concerto e de jazz para então aplicá-lo aos arranjos, cf. Boyd (1991) e Schuller (2002). A meu ver, esse movimento dedutivo que conforma a empiria à teoria não contribui para a investigação dos arranjos de Duprat, uma vez que arranjos de jazz e de música de concerto diferenciam-se por serem gravados em condições de produção e de consumo significativamente distantes das que vigoram no universo da canção brasileira.



“orquestral” para exprimir essa distinção. Tal observação é particularmente importante na reflexão específica sobre o trabalho de Duprat como arranjador de canções tropicalistas. Por mais que o domínio da composição e da orquestração fossem marcas distintivas de sua identidade como arranjador, o exame dessa atuação no círculo musical tropicalista indica que suas atribuições iam muito além do universo da orquestra. Como um dos pioneiros da música eletrônica, concreta e computacional no Brasil (Neves, 1981; Gaúna, 2002), e admirador declarado da iconoclastia de John Cage no final dos anos 1960, Duprat também colaborou com o grupo para a produção de sonoridades nada orquestrais, como os ruídos da vida cotidiana na gravação de “Domingo no parque” por Gilberto Gil<sup>8</sup> e os sons produzidos eletronicamente em “Não identificado” por Gal Costa. Isso significa que Duprat ultrapassou os limites da orquestra em gravações como essas, trabalhando com geradores de sons considerados “não musicais” e mesmo com instrumentos da chamada “música popular”. Tal consideração se desdobra em outra igualmente importante para a análise que virá a seguir: ao combinar “ruídos” com os chamados “sons organizados” da música, Duprat integrou o arranjo a uma paisagem sonora formada por sons estranhos ao ambiente das salas de concerto e às apresentações de música popular. Em muitas gravações tropicalistas produzidas com a sua colaboração, os arranjos se confundem, portanto, com o que Murray Schafer (1994) designa *soundscape*.

Os arranjos de Rogério Duprat para canções tropicalistas encontram-se entre a música e a *soundscape*, o orquestral e o eletrônico, o instrumental e o vocal, e o arranjo e o núcleo da palavra cantada. Em certo sentido, essa indeterminação e maleabilidade correspondem à personalidade flexível demonstrada pelo arranjador na rotina de produção fonográfica. Como relatado por integrantes do círculo tropicalista, como os mutantes Rita Lee, Arnaldo Batista e Sérgio Dias, Duprat procurava realizar em seus arranjos os desejos que esses jovens roqueiros lhe transmitiam, como o de fazer uma referência orquestral à ideia de “dez mandamentos”.<sup>9</sup> Para além de escrever partituras com instruções para músicos de orquestra, o arranjador trabalhava também na operação dos equipamentos eletroeletrônicos do estúdio. Com os técnicos de gravação e outros tropicalistas, ele inseriu ruídos externos, sons eletrônicos e extrações de outros fonogramas musicais, hoje reconhecidas como versões analógicas do *sampling* digital (Goodwin, 1990). Enquanto promovia incursões nesses e noutros territórios raramente frequentados pelos arranjadores profissionais da época, Duprat tinha o seu quintal visitado por cancionistas como Gilberto Gil, que lhe ditou algumas partes da orquestra durante a produção de gravações como “Domingo no parque” em 1967 (Campos, 2005; Mac Cord, 2011).

<sup>8</sup> Gil, Gilberto; Os Mutantes. Domingo no parque. Gil, Gilberto [Compositor]. In: Gil. p1968. Lado B, faixa 5.

<sup>9</sup> Machado, Marcelo. *Tropicália*. São Paulo: Bossa Nova Films; Imagem Filmes, 2012. 1 DVD. Son. Color. Legendado, 87 min.



Duprat deve ser visto, nesse sentido, como o condutor de um processo compartilhado de criação dos arranjos e não como autor exclusivo destes. Essa concepção é particularmente importante quando abordamos o tropicalismo musical como um círculo colaborativo, como definido por Michael Farrell (2001). Nessa perspectiva, os integrantes do círculo não apenas trocam ideias, como modificam reciprocamente as subjetividades uns dos outros e os percursos criativos individualmente delineados por esses agentes dentro e fora do círculo.

Finalizados esses apontamentos introdutórios, dou início à análise da gravação de “Não-identificado” por Gal Costa.

### PARÓDIA, METALINGUAGEM E AMBIGUIDADE NAS PALAVRAS CANTADAS DE “NÃO IDENTIFICADO”

Em março de 1969, uma matéria publicada na *Folha de S. Paulo* anunciava o lançamento do segundo disco de Gal Costa: “as músicas são de vários gêneros, com arranjos de Rogério Duprat. Uma das melhores é ‘Objeto não identificado’, de Gilberto Gil”,<sup>10</sup> opinou o jornalista, referindo-se equivocadamente a “Não identificado”, de Caetano Veloso. Situada na primeira faixa do lado A,<sup>11</sup> esta era, ao que tudo indica, o que hoje é conhecido como canção de trabalho, a obra principal de um disco que a gravadora recomendava às estações de rádio e que deveria ser privilegiada nas apresentações televisivas do ou da artista, a fim de projetar-lhe o nome e de garantir o sucesso comercial do LP. De fato, “Não identificado” permaneceu nas paradas de sucesso por mais de três meses,<sup>12</sup> sendo regravada por Caetano Veloso em seu disco de 1969.

O LP *Gal Costa* chegou às lojas poucos meses depois de a cantora ter sido ovacionada por sua participação como intérprete da canção “Divino maravilhoso” no IV Festival da Música Popular Brasileira da TV Record de 1968 (Mello, 2003) e pela repercussão, na mesma época, de sua versão de “Baby”, canção de Caetano Veloso gravada no álbum *Tropicália ou Panis et circencis*.<sup>13</sup> “Foi ‘Baby’ que despertou a atenção do pessoal aqui para o meu lado”, contou Gal Costa na supracitada matéria da *Folha de S. Paulo*, argumentando que a canção desencadeou diversos “convites para apresentações em televisão e em shows”.<sup>14</sup>

Enquanto a intérprete tropicalista alcançava o estrelato, o já consagrado Roberto Carlos lançava, em dezembro de 1968, *O inimitável*, disco que seria, conforme o his-

<sup>10</sup> Del Rios, Jefferson. Eu sou Gal Costa. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 13 mar. 1969. p. 3 (Caderno Ilustrada). Disponível em <http://acervo.folha.com.br/fsp/1969/03/13/21>.

<sup>11</sup> Sempre que citar “Não identificado” nesta seção do capítulo, estarei me referindo à versão de Gal Costa para a canção (Costa. Não identificado, *op. cit.*).

<sup>12</sup> “Gal Costa”. *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*. Disponível em <http://www.dicionariompb.com.br/gal-costa/dados-artisticos>.

<sup>13</sup> Costa, Gal; Veloso, Caetano. Baby. Veloso, Caetano [Compositor]. In: Veloso. p1968. Lado B, faixa 1.

<sup>14</sup> Del Rios, *op. cit.*



torizador Paulo César de Araújo, uma chave para ampliação de seu reconhecimento, inclusive por artistas da MPB como Elis Regina, que até então o rejeitavam por sua ligação com o rock. Por Caetano Veloso, um declarado apreciador do líder da Jovem Guarda, o disco foi recebido na época como a confirmação de seu mérito artístico (Araújo, 2006, p. 243-44). Até o início de 1969, o rock incorporado às canções e gravações tropicalistas estava menos relacionado ao som de Roberto Carlos e de seus parceiros de Jovem Guarda do que propriamente às gravações de cancionistas ou bandas anglo-saxãs como os Beatles (Calado, 2008). Nesse sentido, embora os tropicalistas reconhecessem o mérito dos roqueiros brasileiros desde 1967, eles se inspiraram menos no iê-iê-iê tupiniquim do que na fonte que os alimentava, ou seja, o ‘yeah-yeah-yeah’ vindo do hemisfério norte, particularmente aquele produzido pelos Beatles.

Em 1969, no entanto, referências ao rock nacional passaram a dividir espaço nas gravações tropicalistas com elementos emprestados de artistas estrangeiros como Jimi Hendrix. A presença mais marcante do iê-iê-iê se deu no LP *Gal Costa*, em que a cantora interpreta duas canções da dupla Erasmo Carlos e Roberto Carlos: a inédita “Vou recomeçar”<sup>15</sup> e “Se você pensa”,<sup>16</sup> gravada por este no recém-lançado disco *O inimitável*. Mas, para além da gravação integral de obras compostas por roqueiros brasileiros, o álbum também apresenta referências ao estilo de Roberto Carlos na faixa “Não identificado”, como observou Augusto de Campos (2005, p. 92) no ano de seu lançamento.<sup>17</sup> De fato, a obra possui diversos atributos poético-musicais característicos das gravações do rei da Jovem Guarda, os quais são relativos à palavra cantada, à interpretação vocal de Gal Costa e ao próprio corpo do texto. Essa semelhança é inclusive anunciada no quarto verso de “Não identificado”, em que o sujeito ficcional diz que pretende “fazer um iê-iê-iê romântico”.

A versão de Gal Costa consiste em um rock em andamento lento mais conhecido como balada, gênero com presença marcante no repertório de Roberto Carlos do final dos anos 1960.<sup>18</sup> Em termos gerais, o ritmo melódico de “Não identificado” se estrutura sobre os acentos do ritmo da balada ( $\downarrow \frac{1}{4} \pm \grave{\text{a}} \ddot{\text{A}} \pm \text{£}$ ), como em “Eu vou fa - zer / u-ma can-ção / pra ela” (00:30).<sup>19</sup> Esse ritmo, cujos acentos são normalmente marcados pelo baixo elétrico e pelo bumbo da bateria, estrutura a grande maioria das canções lentas de Roberto Carlos e, de um modo geral, as equivalentes de outros cantores e compositores ligados à jovem guarda. Além da questão rítmica, “Não identificado” remete ao estilo desse cancionista por sua

<sup>15</sup> Costa, Gal. Vou recomeçar. Carlos, Roberto; Carlos, Erasmo [Compositores]. In: Costa. p1969. Lado B, faixa 1.

<sup>16</sup> Costa, Gal. Se você pensa. Carlos, Roberto; Carlos, Erasmo [Compositores]. In: Costa. p1969. Lado A, faixa 6.

<sup>17</sup> A referência ao estilo vocal de Roberto Carlos em “Não identificado” também foi notada por José Batista em um artigo publicado no jornal *O Globo* (1969, p. 9). Batista, José. Um novo poeta. *O Globo*, Rio de Janeiro, 4 out. 1969. p. 9 (Caderno Geral).

<sup>18</sup> Um bom exemplo é “Como é grande o meu amor por você”, canção composta e gravada por Roberto Carlos em 1967 no álbum *Em ritmo de aventura* (ver Araújo, 2006).

<sup>19</sup> Os números entre parênteses indicam os pontos da gravação.



relativa simplicidade harmônica. Como em muitas de suas canções, a melodia de Caetano Veloso é construída em consonância com acordes elementares do campo harmônico da escala maior.

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

Em “Não identificado”, o recurso à dicção jovem de Roberto Carlos parece ter sido levado ao paroxismo. A todo momento, os acentos da balada coincidem com verbos como “fazer” e “gravar”, unidades sintáticas que denotam a pura ação. No entanto, há ainda na canção de Caetano Veloso outro elemento, não explorado por Tatit, que a meu ver constitui outro aspecto da dicção jovem de Roberto Carlos. Refiro-me às pausas que recortam os versos das canções, a exemplo de “As canções que você fez pra mim”, por ele gravada em *O inimitável* em 1968 (“Se... a vida inteira... você esperou... um grande amor”), e de “Não identificado” (“Eu vou fazer... uma canção... pra ela”).<sup>20</sup> Entre os diversos efeitos expressivos gerados por esse tipo de pausa, está a impressão do tom coloquial da fala sobre a voz que canta. Acentuadamente informal e intimista, essa voz pausada neutraliza o tom solene tradicionalmente impresso à canção romântica da velha guarda.

A proximidade estilística de “Não identificado” com obras do repertório de Roberto Carlos aumenta, e muito, quando passamos da canção composta exclusivamente por Caetano Veloso à gravação de Gal Costa, um trabalho compartilhado por uma equipe que incluía, entre outros colaboradores, músicos contratados, técnicos de gravação, o produtor da gravadora Philips, Manoel Barenbein, o arranjador Rogério Duprat e, claro, a própria cantora. Nessa versão, além da bateria, guitarra e baixo elétrico, o arranjo inclui órgão elétrico, flauta transversal, cordas e harpa, instrumentos que, à exceção do último, são recorrentes nos arranjos das baladas românticas

<sup>20</sup> Carlos, Roberto. As canções que você fez pra mim. Roberto; Carlos, Erasmo [Compositores]. In: Carlos. p1968. Lado B, faixa 1.



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

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

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

Em *Poética do pós-modernismo*, Linda Hutcheon (1991) argumenta que, ao confundir crítica com a sátira explícita, Jameson ignora o componente crítico de obras que imitam estilos sem escarnecê-los. Opondo-se ao autor, a ensaísta afirma que esse procedimento pós-modernista formula um julgamento do estilo imitado ao inscrever nessa imitação uma diferença com relação a ele. Nesse sentido, o pastiche não seria uma reprodução servil e nostálgica como quer Jameson, mas, antes, uma autorreflexão metadiscursiva dirigida aos atributos formais do estilo imitado e aos componentes dos contextos sociais e históricos que os engendram. Em lugar da rígida dicotomia jamesoniana que opõe paródia/pastiche, Hutcheon opera com



um conceito unificado de paródia com teor crítico qualitativamente variável. Não necessariamente negativa, essa crítica vai desde a sátira mais destrutiva até uma homenagem reverente, homenagem esta que, ainda assim, manteria uma ponta de ironia decorrente do reconhecimento de alguma diferença com relação ao imitado.

A palavra cantada de “Não identificado” seria, portanto, um exemplar desse tipo de paródia que não escarnece mas critica ao manter uma certa distância com relação ao estilo imitado, o qual é adotado como uma máscara que não apaga completamente as identidades daqueles que a vestem.<sup>21</sup> Com o disfarce de Roberto Carlos mal alinhado sobre os rostos, Caetano Veloso e Gal Costa assumem uma condição bastarda de artistas da MPB que devoram e degustam a música de massa norte-americana, contrariando a ideologia nacionalista dos artistas e admiradores das canções rotuladas por essa sigla, segundo a qual a música brasileira deveria ser protegida da contaminação estrangeira (Dunn, 2001). A ambiguidade dessa posição é compartilhada pelo sujeito ficcional de “não identificado”, que pretende criar uma versão brasileira de um iê-iê-iê, gênero rejeitado pelos emepebistas por ser estrangeiro à cultura nacional. Com essas e outras ambivalências, essa obra se torna um “objeto não identificado” por aqueles que, a exemplo desses emepebistas, operam com um esquema classificatório dualista e maniqueísta.<sup>22</sup>

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

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

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

<sup>21</sup> Segundo Paulo Eduardo Lopes (1999), esta é uma característica fundamental da canção tropicalista. Segundo o autor, o sujeito do discurso “finge” acatar a visão de outrem, desejando, no fundo, ridicularizá-la. “Sua estratégia consiste em atacar o ‘inimigo’ com as suas próprias ‘armas’ [...], simplesmente desarticulando sua sintaxe e desorientando seu fluxo argumentativo. É um discurso paródico, no sentido bakhtiniano do termo” (p. 274). “Como um bom *bricoleur*”, observa Lopes, “o tropicalista ‘usa’ vozes alheias” (p. 283).

<sup>22</sup> Cf. Wisnik, José Miguel; Nestroviski, Arthur. O fim da canção - Tropicália. Programa da *Rádio Batuta*, do Instituto Moreira Sales. 29 abr. 2010. Disponível em: <http://www.radiobatuta.com.br/Episodes/view/191>.



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

Como um objeto não identificado  
 Como um objeto não identificado  
 Que ainda estou sozinho, apaixonado  
 Como um objeto não identificado  
 Para gravar num disco voador  
 Eu vou fazer uma canção de amor  
 Como um objeto não identificado<sup>23</sup>

Como em muitas toadas, sambas-canção e valsas românticas brasileiras, a obra de Caetano Veloso gira em torno da disjunção amorosa de um sujeito ficcional que se encontra “sozinho” e “apaixonado”. Em sua abordagem de “Não identificado”, Paulo Eduardo Lopes (1999) argumenta que a paixão se traduz nessa canção como falta, sentimento que, a meu ver, é expresso melodicamente em algumas passagens da obra. A tradução melódica da falta foi identificada por Luiz Tatit na canção “Baby”, também interpretada por Gal Costa no disco *Tropicália*.<sup>24</sup> Tatit (2004, p. 219) observa que o tratamento vertiginosamente ascendente da melodia de “Baby” convoca “as tensões passionais da falta”, como se a trajetória melódica percorrida “denotasse em si o esforço da busca”. Ainda que menos abrupto que em “Baby”, esse tipo de movimento é recorrente em “Não identificado”, coincidindo com as palavras “carnaval”, “romântico”, “anticomputador”, “sideral”, “noite” e “ela” nas duas vezes em que esse pronome é cantado. A primeira sílaba de cada uma dessas palavras é entoada após um salto de quarta justa, que, por sua relativa verticalidade, evoca um gesto vocal exclamativo e todas as suas implicações retóricas. Esse movimento eufórico é seguido por um percurso melódico que desce por graus conjuntos, traduzindo a disforia decorrente da incapacidade de promover a conjunção amorosa.

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

<sup>23</sup> Costa. Não identificado, *op. cit.*

<sup>24</sup> Costa, Gal; Veloso, Caetano. Baby, *op. cit.*



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

Essa paisagem está registrada no cancionero brasileiro desde pelo menos “Luar do sertão”, toada nostálgica composta por Catulo da Paixão Cearense nos anos 1910 (Severiano; Mello, 2002). Em muitas canções vinculadas a essa tradição, o vasto, eterno e intocável firmamento que geralmente serve de abrigo e inspiração para os seresteiros e boêmios é também uma metáfora do amor platônico.

Em 1968, ano em que todas as atenções se voltavam aos astronautas e às rupturas que eles promoviam no invólucro atmosférico que até então separava a humanidade do cosmos, “Não identificado” demarca uma diferença com relação às canções lírico-românticas tradicionais ao confundir o céu idílico, imaginário e subjetivo com o céu astrofísico (Lopes, 1999, p. 266). Dissolvendo essa fronteira, essa obra realçava o fato de esse movimento expansionista envolver a introdução de seres humanos em um espaço que, por influência do pensamento aristotélico-tomista, era considerado perfeito, incorruptível, eterno, sagrado e metafísico.

No Brasil, essa concepção era forte entre os boêmios seresteiros. Para eles, as aventuras cosmonáuticas representavam uma verdadeira invasão de propriedade e um ato profanador. Mesmo antes de a Lua receber a primeira pegada humana, preocupação semelhante foi expressa em “Lunik 9”, canção composta por Gilberto Gil em 1966 sob inspiração da notícia recente de que pela primeira vez um veículo espacial não tripulado havia pousado suavemente na crosta lunar. Depois de constatar o fato na canção, o sujeito ficcional efetua uma melancólica convocação: “Poetas, seresteiros, namorados, correi/É chegada a hora de escrever e cantar/ Talvez as derradeiras noites de luar”.<sup>25</sup>

Em um comentário publicado no livro *Todas as letras*, trinta anos depois de composta a canção, Gilberto Gil (2003, p. 70) observa que, no momento em que escrevia o verso “A mim me resta disso tudo uma tristeza só”, tinha em mente a figura de Orlando Silva, cantor conhecido nos anos 1930 e 1940 por suas canções de “meio-de-ano”. Nessa avaliação retrospectiva, o cancionista afirma que



“Lunik 9” traz uma “defesa parcial de um mundo — romântico”, que ele identifica “como o do Orlando Silva, símbolo e canto de um outro tempo ainda, anterior ao meu, à própria bossa nova”.

Gravada por Elis Regina em 1966 e por Gil em 1967, a canção soou datada a seu compositor já no período tropicalista, sobretudo pelo temor exagerado da tecnologia que ela expressava (Gil, 2003). Se comparada com “Não identificado”, “Lunik 9” mostra-se de fato muito reativa à passagem do homem ao céu metafísico, resistência esta que inexiste em “Não identificado”, onde a concomitância de elementos vistos como inconciliáveis é abordada como inexorável.

Se em “Não identificado” a introdução do elemento material “disco voador” no céu tradicionalmente idealizado como espaço do inefável e intangível implica um ato profanador pelo sujeito ficcional, permanece no interior desse óvni o componente muito idealizado e platônico do amor irrealizável. De fato, o disco voador é como uma garrafa que irá transportar a mensagem de um naufrago intergaláctico através da vastidão oceânica do cosmos.<sup>26</sup> O suporte dessa mensagem é também um disco sonoro, que fixará a declaração de amor do sujeito ficcional na forma de uma canção que será simultaneamente impelida rumo ao espaço sideral e “lançada” como um produto comercial. Como nota Christopher Dunn (2001), o motor de propulsão da canção é alimentado pelas “tensões entre nacional/internacional, acústico/elétrico, rural/urbano, terrestre/cósmico que definem a prática tropicalista”. O verso final da canção, argumenta o autor, carrega simultaneamente “a distância e a ambiguidade de seu amor, assim como a indeterminação da canção em si mesma”.<sup>27</sup>

Dunn chama a atenção, portanto, para o sentido metalinguístico de uma obra que, versando sobre o próprio fazer cancional, atualiza-se como um objeto não identificado. Essa ambivalência, particularmente no que diz respeito à dupla condição do céu lírico e astrofísico, foi captada pelo radar musical de Rogério Duprat e daqueles que colaboraram na criação do seu arranjo para a gravação de Gal Costa. Como veremos adiante, esse arranjo explora essa ambivalência por meio da operação com conotações musicais socialmente convencionadas, as quais acabam por multiplicar o poder metalinguístico da palavra cantada.

<sup>26</sup> É admirável que, em 1972, poucos anos depois da composição de “Não identificado”, a NASA tenha lançado uma sonda espacial munida da “placa pioneira”, na qual estavam inscritas informações sobre a espécie humana e sua localização astronômica. O objetivo desse lançamento era possibilitar que a existência da humanidade fosse comunicada a extraterrestres. Cf. Nasa. The Pioneer Missions. 3 jun. 2007. Disponível em <http://www.nasa.gov/centers/ames/missions/archive/pioneer.html>.

<sup>27</sup> “The final refrain ends with the repetition of ‘like an unidentified object’, a line that simultaneously conveys the distance and ambiguity of his love as well as the indeterminacy of the song itself. (...) The song proposes a hybrid musical aesthetic that plays with the sort of tensions between national/international, acoustic/electric, rural/urban, and terrestrial/cosmic that had defined tropicalist practice” (Dunn, 2001, p. 152).



## O ARRANJO PSICODÉLICO-INTERGALÁCTICO DE ROGÉRIO DUPRAT E A PRESENTIFICAÇÃO DA AMBIGUIDADE

Nos primeiros quinze segundos da gravação, uma marcação mais ou menos regular no baixo elétrico convive com uma melodia cromática pendular de seis notas que ascende e descende rapidamente nas cordas. Um som com frequência estática, gerado eletronicamente, varia em intensidade como se sua fonte emissora estivesse deslocando-se no ambiente sonoro tridimensional simulado pela gravação estéreo. O timbre rascante desse som também muda, como se passasse por um pedal wah-wah, dispositivo que ficou conhecido no final dos anos 1960 pelo modo como Jimi Hendrix o utilizava para dar um aspecto vocal ao som de sua guitarra em gravações como “Voodoo chile (Slight return)”.<sup>28</sup> Ao longo dessa seção da gravação, uma guitarra emite episodicamente um acorde que retumba intensa e artificialmente como se passasse por uma câmara de eco, ao mesmo tempo em que Gal Costa emite gemidos com conotação sexual e sons animais, que se aproximam dos grunhidos de Janis Joplin, cuja voz e interpretação eram referências importantes para a intérprete brasileira na época (Velooso, 2008, p. 324).

Somada a essa vocalização nada convencional para os padrões musicais brasileiros do final dos anos 1960, a sonoridade eletrônico-futurística do início de “Não identificado” assemelha-se àquelas produzidas por músicos e bandas de rock anglo-saxões como The Beatles, The Beach Boys, The Doors e o próprio Jimi Hendrix. Elas foram introduzidas nas performances, e particularmente nas gravações, desses músicos a fim de simular a escuta psicodélica e a apreensão auditiva alterada por substâncias alucinógenas como o LSD, psicoativo que se disseminou em meados dos anos 1960 entre os jovens ligados ao movimento da contracultura. Com a ajuda de novos dispositivos eletrônicos e magnéticos de geração, de registro e de processamento de áudio, os músicos, técnicos, engenheiros de som e produtores fonográficos criaram diversos efeitos sonoro-musicais que evocavam a maneira como os usuários do LSD apreendiam a paisagem sonora sob o efeito da substância. Como observa Sheila Whiteley (1992, pp. 3-4), esses efeitos foram desenvolvidos por meio da manipulação de timbres, da inclusão de movimentos harmônicos oscilantes e abruptos, da adoção de ritmos excessivamente regulares ou irregulares, bem como de melodias ascendentes que evocam uma experiência alucinógena descrita pela autora como voo psicodélico. A essa lista, Russel Reising e Jim LeBlanc (2009) incluem alterações no andamento musical, a adição de efeitos de reverberação e de eco a vozes e a instrumentos, entre outros recursos que, segundo os autores, pareciam distorcer a realidade acústica das performances musicais.

<sup>28</sup> The Jimi Hendrix Experience. Voodoo chile. Hendrix, Jimi [Compositor]. In: The Jimi Hendrix Experience. p1968. Lado A, faixa 4.



No Brasil, a simulação da escuta psicodélica foi pioneiramente desenvolvida pelos Mutantes no período em que estavam ligados ao tropicalismo musical, fenômeno que tem a sua história atrelada à emergência da cena contracultural no Brasil (Dunn, 2001; 2005). Inspirados no álbum dos Beatles de 1967, *Sgt. Pepper's Lonely Heart Club Band* (Calado, 1996), a banda realizou experimentações psicodélicas em diversas gravações, como na célebre versão de "Panis et circencis" que ficou registrada no disco-manifesto *Tropicália*. Nessa gravação, a letra recheada de imagens oníricas e *nonsense* tipicamente encontradas em canções psicodélicas é reforçada pela sonoridade distorcida do violoncelo, pela introdução do *soundscape* de um jantar em família, pelo som eletrônico ascendente que surge no final da faixa, bem como pela simulação de uma súbita desaceleração da rotação do toca-discos que reproduz a canção.<sup>29</sup>

Reising e LeBlanc (2009, p. 105) chamam a atenção para a frequência com que gravações de rock lisérgico simulavam viagens através do espaço e/ou do tempo. Em alguns registros sonoro-musicais tropicalistas com traços psicodélicos, esse deslocamento está particularmente associado a viagens intergalácticas futurísticas, a exemplo do que ocorre em "Dois mil e um", canção cuja letra combina referências à corrida espacial com imagens de fusão do *self* que, segundo Reising e LeBlanc (p. 92), são experimentadas sob efeito do LSD.<sup>30</sup> Na gravação dos Mutantes de 1968, uma seção intermediária interrompe o fluxo rítmico da canção com uma sonoridade estática que mistura a simulação da escuta psicodélica a sons típicos das trilhas sonoras do cinema de ficção científica hollywoodiano dos anos 1950, que era muito popular entre os jovens espectadores brasileiros.<sup>31</sup> Situada após a terceira estrofe da canção (1:55), essa seção consiste em uma combinação de vozes urrantes com sintetizadores que produzem sons tipicamente encontrados nesses filmes. Entre eles, há uma frequência oscilante que parece ter sido gerada por um theremin, o chamado "instrumento etéreo" que foi reconstruído por Cláudio César D. Baptista para a apresentação de "Dois mil e um" pelos Mutantes no IV Festival de Música Popular Brasileira da TV Record em 1969 (Calado, 1996).<sup>32</sup>

<sup>29</sup> As sonoridades psicodélicas foram particularmente exploradas nos discos solo dos Mutantes, em faixas como "Trem fantasma" e "Ave Gengis Khan", de 1968, "Dia 36" e "Mágica", de 1969, entre outras gravações que, salvo exceções, contavam com arranjos orquestrais de Rogério Duprat.

<sup>30</sup> Essa fusão está presente em versos da canção "Dois mil e um" como "A cor do céu me compõe / O mar azul me dissolve". Os Mutantes. Dois mil e um. Zé, Tom; Lee, Rita [Compositores]. In: Os Mutantes. p1969. Lado A, faixa 4.

<sup>31</sup> Entre esses jovens, estavam os próprios integrantes dos Mutantes. Em entrevista, Cláudio César Dias Baptista (Rio das Ostras (RJ), 20 jun. 2011) relatou-me que ele e seus irmãos Sérgio Dias e Arnaldo Baptista assistiam, desde o final dos anos 1950, a seriados de ficção científica *Flash Gordon* e *Star trek*, e filmes como *Planeta proibido* (*Forbidden planet*, 1956). Essa atração pelas histórias de ficção científica teria influenciado o grupo na escolha do nome Os Mutantes (Calado, 1996).

<sup>32</sup> Inventado pelo soviético Léon Thérémin nos anos 1920, o theremin ficou conhecido como instrumento etéreo pelo fato de sua operação prescindir de qualquer contato físico direto, uma vez que, para controlá-lo, bastava que o seu operador movimentasse as mãos em torno de duas antenas instaladas no corpo do aparelho. Com sua sonoridade impar e tecnologia de ponta, o theremin foi associado ao futuro e aos mistérios que habitavam a imaginação sobre o que se passava nos confins do espaço sideral. (Schmidt, 2010).



Em termos gerais, a viagem psicodélico-intergaláctica que interrompe o fluxo musical no meio da gravação dos Mutantes de “Dois mil e um” possui elementos que se assemelham àqueles encontrados na versão de Gal Costa para “Não identificado”. A diferença é que, enquanto na primeira gravação essa *soundscape* interrompe o fluxo rítmico-harmônico da canção, na segunda ela é evocada a todo instante, dialogando continuamente com o conteúdo verbivocovisual da palavra cantada. Basicamente formada com sons emitidos por cordas, guitarra e outros instrumentos musicais muito convencionais se comparados a um theremin, essa paisagem sonora se combina com elementos musicais que remetem aos arranjos introduzidos no Brasil por Radamés Gnattali nos anos 1930 em gravações de canções populares românticas,<sup>33</sup> bem como a trilhas sonoras de filmes norte-americanos como *Bonequinha de luxo* (1961), estrelado por Audrey Hepburn e musicado por Henry Mancini. Nesse estilo de arranjo, a que chamarei de romântico, as cordas geralmente alternam melodias consonantes formadas por notas bem ligadas e por glissandos com fundos harmônicos lisos, contínuos e discretos.

Na gravação de Gal Costa, a primeira referência ao estilo romântico ocorre em uma espécie de transição ou ponte que prepara a entrada da primeira estrofe (00:25). A cantora entra em cena e as cordas dão lugar a uma harpa que, juntamente com a guitarra, pontua acordes sobre a marcação constante do baixo e da bateria. No segundo verso dessa estrofe (00:37), uma flauta transversal adiciona à textura do arranjo notas longas tocadas no seu registro grave. Elas contrastam com os sons de duração mais curta, em um *continuum* sonoro também produzido em outros momentos da faixa pelas cordas e pelo órgão. Até o final dessa estrofe, as cordas predominam em um arranjo orquestral que reserva uma participação episódica da flauta em segundo plano.

Na conclusão de seu último verso da primeira estrofe (01:09), as cordas preparam a chegada do clímax da canção, realizando um abrupto movimento ascendente que percorre mais de duas oitavas, partindo do Dó#<sub>4</sub> até alcançar o Mi<sub>5</sub>, onde ganha o reforço de uma melodia arpejada na harpa (01:11). Seguindo uma fórmula de sucesso, esse clímax é alcançado no refrão por meio da elevação geral da intensidade e sua combinação com o adensamento da textura e com a exploração vocal da região mais aguda da tessitura. Como em um diálogo, as cordas respondem aos versos entoados pela cantora Gal Costa. Ao final da entoação de “Eu vou fazer uma canção de amor”, esses instrumentos delineiam uma melodia que seria convencional (01:14) se não apresentasse um percurso atípico e uma considerável dissonância com relação à base harmônica sustentada pela *seção* rítmica. Esse breve “desvio” do curso harmônico

<sup>33</sup> Radamés Gnattali teria sido o responsável pela introdução de cordas nos arranjos de canção brasileira, atendendo a uma demanda da gravadora Victor para que as gravações brasileiras alcançassem o padrão das gravadoras norte-americanas. Ver Barbosa (1985); Devos (1985) e Didier (1996).



pelas cordas, interrompido no início do segundo verso, “Para lançar num disco voador”, parece retornar com mais força na próxima resposta (01:19), quando reaparece o som gerado eletronicamente na abertura da gravação, cuja oscilação é reforçada por uma sucessão vertiginosa de melodias arpejadas que ascendem e descendem na harpa. Enquanto isso, as cordas produzem glissandos curtos e desencontrados que terminam em dois rápidos movimentos descendentes e dessincronizados. A cantora repete o verso inicial do refrão, seguida de um comentário pelas cordas (01:25) que é análogo ao que foi introduzido por esses instrumentos depois da primeira execução desse mesmo verso (01:04). Após a repetição do segundo verso, terminado em “disco voador” (01:30), a harpa e o gerador eletrônico retomam a flutuação frenética da abertura da gravação, sobre a qual o flautista executa um trinado relativamente longo. Simultaneamente, as cordas deslocam-se gradualmente do grave para o agudo em um glissando que se prolonga por um extenso intervalo de sétima maior ou oitava justa. Esse gesto culmina em um  $Si@_4$  (01:32), nota que articula o início da frase relativamente convencional executada pelas cordas para preparar a entrada da segunda e última estrofe da canção.

O arranjo musical da segunda estrofe (01:35) é muito semelhante ao da primeira, embora se distinga dele em alguns detalhes como o que segue ao verso “Para lançar no espaço sideral”. Nesse ponto (01:54), o arranjo atualiza a sonoridade que havia sido introduzida depois de Gal Costa cantar “disco voador” pela primeira vez no refrão. A diferença é que os movimentos erráticos promovidos pelas cordas após os versos terminados em “disco voador” no refrão são substituídos por um ostinato melódico ritmicamente regular, reforçado pela flauta, que consiste em um movimento periódico de descida e subida por graus conjuntos distribuídos dentro de um intervalo de quinta justa (Fá# a Si).

No segundo e último refrão da gravação de Gal Costa (02:15), a cantora entoia repetidas vezes “Como um objeto não identificado”, intercalando-os com versos retirados das estrofes e do primeiro refrão. As cordas, a flauta e a harpa apresentam três respostas diferentes a esses versos. Nas respostas ao primeiro e segundo verso, ouve-se na flauta uma nota longa e contínua que é sucedida pelo sopro curto da mesma nota ligeiramente desafinada para baixo. Ao fundo, a harpa segue com sua melodia arpejada oscilante enquanto as cordas realizam uma melodia ascendente. No terceiro verso (02:28), a flauta sai de cena deixando espaço para que a harpa intervenha com uma melodia arpejada ascendente, incisiva e curta, a qual dá lugar à melodia tocada pelas cordas, lembrando aquelas que seguiram à entoação de “canção de amor” no refrão.

Essa organização, que apresenta duas respostas iguais ao primeiro e segundo versos, seguida de um comentário diferente ao terceiro, será repetida nos próximos três versos. A partir do sétimo (02:49), a flauta inicia outro trinado, anunciando uma



transição ao longo da qual a canção se transfigura no *soundscape* dos primeiros quinze segundos da gravação (02:54).

A descrição musical das últimas páginas concentrou-se nas cordas, flauta e harpa, instrumentos de orquestra que a meu ver têm um papel decisivo na definição da singularidade do arranjo de Rogério Duprat. Ao longo de toda a gravação, esses instrumentos apresentam duas características complementares que dizem respeito à oscilação e ao deslizamento. A oscilação está especialmente presente nas melodias arpejadas pelo harpista, bem como na variação timbrística do som gerado eletronicamente. O mesmo pode-se dizer dos trinados executados pela flauta, efeitos que implicam a alternância entre duas notas vizinhas. As cordas também ondulam violentamente nas seções de abertura e de encerramento da gravação, bem como depois de Gal Costa cantar “espaço sideral” na segunda estrofe e em outros momentos onde a oscilação é menos evidente, como em trechos em que os instrumentos realizam movimentos ascendentes e descendentes mais estendidos. Quanto aos deslizamentos, eles encontram a maior expressão nos glissandos das cordas, assim como nas velozes melodias arpejadas na harpa, produzidos por mãos que parecem varrer todas as cordas do instrumento. Neste e noutros casos, o deslizamento rápido articula-se a movimentos oscilatórios, sendo-lhes, portanto, complementar.

Esses deslizamentos contínuos, ondulatórios e insistentes traduzem em termos musicais um sentido mais amplo, que diz respeito ao movimento pendular que Paulo Eduardo Lopes (1999) identifica na palavra cantada de “Não identificado” e que tem como polos opostos o céu lírico, subjetivo e imaginário, por um lado, e o céu astrofísico e concreto, por outro. Ao longo de toda a gravação, cordas, flauta e harpa executam pequenas melodias que parecem ter sido tiradas de arranjos e de trilhas sonoras que embalam relações amorosas idealizadas em canções e filmes românticos. Subitamente essa sonoridade acolhedora se transforma em uma *soundscape* típica dos filmes de ficção científica norte-americana dos anos 1950. Em instantes, retorna-se à calmaria, até que a gravação seja novamente tomada de assalto pelos sons dos alienígenas.

Tanto no caso do *soundscape* extraterrestre como no arranjo romântico, Duprat mobilizou elementos musicais que ganharam significados sociais mais ou menos precisos por estarem associados a imagens cinematográficas e poéticas específicas. Muitos deles vêm de filmes sobre extraterrestres e viagens intergalácticas, figurando na abertura e no encerramento da gravação, assim como nos refrões e no trecho que segue à entoação de “espaço sideral” na segunda estrofe.

Em artigo sobre a relação entre as trilhas sonoras de filmes de ficção científica e a música de vanguarda, Lisa Schmidt (2010) observa que os sons dos primeiros filmes do gênero deveriam soar diferente de tudo o que os seres humanos conheciam em terra. Segundo a autora, isso explica a recorrência da música atonal nesses filmes,



a qual era conhecida pelo espanto que causava nas salas de concerto. Além do atonalismo, os compositores de trilhas sonoras abusaram da música concreta e eletroacústica, cujas técnicas se desenvolveram particularmente nos anos 1950, coincidindo com a consolidação do gênero cinematográfico de ficção científica. Entre esses compositores, destacam-se Bebe e Louis Baron, discípulos do compositor de vanguarda Henry Cowell e que assinaram a trilha sonora do longa-metragem *O planeta proibido* (1956), a primeira constituída exclusivamente por sons gerados em aparelhos eletrônicos e eletromagnéticos.<sup>34</sup>

Embora Rogério Duprat não tenha trabalhado na produção de filmes de ficção científica até a irrupção do tropicalismo musical,<sup>35</sup> ele utilizou pioneiramente elementos da música atonal, eletroacústica e concreta em trilhas compostas para filmes de outros gêneros, como *Noite vazia* (Guerrini Jr., 2009; Barro, 2010). Cinéfilo desde a infância, Duprat possivelmente assistiu a filmes de ficção científica nos anos 1950, inspirando-se neles para produzir na gravação de “Não identificado” sonoridades que evocam diretamente os *soundscape*s desses filmes.

O vínculo dessa sonoridade eletrônica com o óvni, sugerido por sua associação com as imagens projetadas pela palavra cantada, ganha um reforço da melodia arpejada na harpa, recurso que em trilhas sonoras geralmente prenuncia e acompanha acontecimentos fantásticos como a transfiguração reveladora de um sapo em príncipe. Esse acoplamento entre movimentos musicais e imagéticos é o fundamento do *mickey mousing*, técnica utilizada por Duprat para sugerir diferentes movimentos do disco voador na gravação de “Não identificado”. Esse efeito é realizado pelas cordas, especialmente após as entoações de “disco voador” no refrão inicial. Como vimos, esses instrumentos oscilam hesitantes depois da primeira entoação até descerem em dois glissandos rápidos e desencontrados, como se a espaçonave tivesse passado sobre a cabeça do ouvinte da gravação. Depois da segunda entoação, eles efetuam um glissando ascendente, seguindo uma convenção utilizada nas animações de Walt Disney para dramatizar a elevação de personagens ou de objetos (Goldmark, 2007). Na canção, esse movimento se desenrola gradativamente nas cordas, traçando no plano acústico das alturas o caminho aéreo percorrido pelo disco voador.

Ao iniciarem a propulsão que fará o óvni içar voo, as cordas afastam-se da música como convencionalmente concebida para concentrarem-se na produção de efeitos sonoros, gerando assim uma incongruência com a palavra cantada e com a base rítmico-harmônica da balada. Resultado semelhante é obtido pela introdução de melodias oscilantes e ritmicamente regulares, caso daquela que segue a entoação

<sup>34</sup> Henry Cowell (1897-1965), compositor considerado um dos pioneiros da música de vanguarda nos Estados Unidos, exerceu grande influência na cena musical norte-americana, tornando-se uma das principais referências para compositores como John Cage (Cf. Silverman, 2010).

<sup>35</sup> Em 1969, Duprat comporia *Brasil ano 2000*, um filme futurista dirigido por Walter Lima Jr. e que incluía canções compostas pelos tropicalistas, como a própria “Não identificado”, na versão de Gal Costa (Cf. Barro, 2010). O diálogo dessa canção com as cenas finais desse longa-metragem merece uma análise detida que não poderá ser desenvolvida neste trabalho.



de “espaço sideral” na segunda estrofe. Esses motivos musicais remetem aos sons emitidos pelos computadores que, nos filmes de ficção científica, controlam os discos voadores. Em um nível mais amplo, o contraste entre essa sucessão de notas com durações absolutamente regulares e a levada relativamente irregular da balada confere a esse motivo um sentido que remete ao automatismo do metrônomo e da máquina. Como um relógio que marca com sons e intervalos de tempo iguais, essa pulsação metronômica acaba evocando uma ideia de inércia.

No contexto intergaláctico da gravação de “Não identificado”, a inércia remete ao movimento retilíneo de um corpo inanimado que vaga à deriva através do vazio cósmico, como uma espaçonave destituída de uma vontade humana que lhe possa definir a rota. Na palavra cantada, essa inércia diz respeito à apatia e ao imobilismo de um sujeito ficcional cujas ações não ultrapassam os limites da promessa. Insatisfeito com a presente disjunção amorosa, suas ações limitam-se ao cultivo do desejo de evasão que, no arranjo de Duprat, anda junto com as referências ao rock psicodélico e os filmes de ficção científica, duas importantes expressões da cultura de massa dos anos 1960 que, por meios diferentes, fazem os ouvintes ou os espectadores voarem em direção a realidades incógnitas e distantes da vida cotidiana.

No plano melódico, esse movimento evasivo é impulsionado nos refrões por uma modulação harmônica que leva à região da subdominante. Esse movimento implica em um afastamento da tônica (Schoenberg, 2001), região harmônica interpretada por compositores e pensadores da música ocidental como uma alegoria do local de origem, da pátria ou do lar (Wisnik, 1989; Barenboim; Said, 2003). Esse tipo de associação entre ideias musicais e objetos, concepções, sentimentos e ações — nas quais incluo o sentido de inércia implícito na pulsação ritmicamente homogênea — compõe um léxico elaborado por músicos, público e pensadores desde a antiguidade clássica. Muitas dessas associações se sedimentaram nas óperas italianas do início do século XVII, sendo atualizadas na música instrumental por compositores como Antonio Vivaldi (McClary, 2001). Depois de retomado e desenvolvido no século XIX pelos compositores do romantismo, esse vocabulário foi incorporado à música do cinema, produzida por autores familiarizados com esse repertório, quando não explicitamente vinculados a ele (McClary, 2007). Em muitos casos, essas associações dizem respeito aos próprios instrumentos e às suas identidades timbrísticas, a exemplo do que ocorre com a guitarra elétrica, tomada por emepistas nos anos 1960 como símbolos do domínio imperialista norte-americano no Brasil. Algo semelhante se dá com as cordas, instrumentos geralmente encarados como uma alegoria do sublime, inclusive no Brasil do final do século XX, onde Caetano Veloso, por exemplo, atribuiu a esses instrumentos uma “suavidade celestial” (Veloso, 2008, p. 249).

Desde o contato com a obra e as ideias de John Cage nos anos 1960, Duprat parece ter convergido com o mestre norte-americano no sentido de reconhecer a



artificialidade dessas convenções. O reconhecimento da provisoriedade desse tipo de associação não o impediu, contudo, de explorá-la em “Não identificado”, onde as cordas evocam o sublime nas diversas partes em que os instrumentos seguem o estilo dos arranjos de canções românticas. Outra convenção explorada por Rogério Duprat nessa gravação foi herdada da música do período barroco, e consiste no vínculo entre o movimento melódico ascendente e a ideia religiosa de assunção. Em muitas obras desse período, a elevação da alma é realizada, não por acaso, pelos “celestiais” instrumentos de corda, a exemplo do que ocorre em “Passacaglia”, peça para violino solo que encerra a obra *Mistérios do Rosário*, composta por Henrich Biber na década de 1670.<sup>36</sup>

Desprovido de qualquer sentido propriamente cristão ou mesmo religioso, esse tipo de movimento ascendente, executado pelas cordas na gravação de Gal Costa, diz respeito à sublimação profana de uma alma tomada pela paixão. Ela encontra a sua maior expressão no final do primeiro refrão, exatamente no trecho em que as cordas mimetizam o lançamento do disco voador ao executarem o mencionado glissando. O ponto mais alto do percurso traçado por esse objeto, a nota culminante Si@<sub>4</sub>, é ao mesmo tempo a primeira de uma ponte que prepara o regresso da voz terna e apaixonada na segunda estrofe. Na contramão da tendência predominante na música de concerto europeia — reproduzida na seresta brasileira — de manter o trânsito unidirecional do mundo físico ao espiritual, Duprat promove o movimento inverso com a introdução posterior de efeitos como o *mickey mousing*, conduzindo de volta para o mundo sublunar essa alma que, seguindo a tradição, teria sublimado de vez. No movimento de vaivém estabelecido em uma via de mão dupla, o arranjo age como uma serra que corta as barreiras historicamente erguidas para separar o subjetivo e o objetivo, o imaterial e o concreto, o transcendente e o imanente, reforçando isomorficamente a ideia proposta pela palavra cantada de Caetano Veloso de interpenetração desses âmbitos.

A contínua transição entre o físico-objetivo e o metafísico-subjetivo atualiza no arranjo de Duprat o questionamento da separação entre o *self* e o mundo que é identificado por Reising e LeBlanc (2009) no rock psicodélico. Ao mesmo tempo, a sobreposição de elementos estranhos entre si como os efeitos sonoros do cinema, as cordas sublime-celestiais e a balada romântica aproxima esse arranjo das colagens protocubistas de Pablo Picasso, Carlos Carrá, Kazimir Malevich e outros artistas ligados aos movimentos de vanguarda europeus do início do século XX. Como nessas colagens (Perloff, 1993), o arranjo introduz uma tensão que é alimentada pela relação de alteridade estabelecida entre fragmentos que se rejeitam mutuamente por terem sido extraídos de contextos estranhos entre si. Na gravação, a estrutura de

<sup>36</sup> Segundo Susan McClary, a quem sou grato por essa informação, a associação feita por Biber entre a ascensão melódica e a assunção da alma teria mais tarde inspirado compositores como Johann Sebastian Bach.



colagem do arranjo integra-se isomorficamente à canção de Caetano Veloso, na qual imagens tradicionais, como o céu da cidade do interior, e modernas, como a do disco voador, sobrepõem-se umas às outras, produzindo uma estrutura fragmentada que é também análoga à das colagens protocubistas. Imbricadas, as tensões presentes no arranjo e nas palavras cantadas acabam por retroalimentarem-se, acentuando a instabilidade geral da obra.

Dentro desse universo sonoro-poético repleto de diferenças, também o compositor do arranjo mantém certa distância crítica com relação aos elementos que integram a gravação. Assim como Caetano Veloso e Gal Costa adotam a dicção jovem de Roberto Carlos inscrevendo uma diferença em relação a esse estilo, Duprat recorre a um extenso repertório de signos sonoro-musicais e aos significados que eles evocam sem identificar-se completamente com essas conotações.

No arranjo de “Não identificado” por Gal Costa, Rogério Duprat elabora uma paródia-colagem cujos fragmentos remetem a significados que dizem respeito ao passado (barroco das cordas celestiais e da seresta brasileira) e ao futuro (de contato com seres alienígenas ou de viagens a Marte). Em termos sonoros, essa colagem traduz a sobreposição de tempos vindouros e superados que a canção menciona com palavras. A diferença, contudo, é que, enquanto no texto a produção de uma canção e a sua emissão interplanetária a bordo de um disco voador são inviabilizadas pelo estado patético do sujeito ficcional, o mesmo não acontece no aqui e agora da (re) produção e escuta da música. O arranjo de “Não identificado” atualiza no presente algo que na letra só está previsto para ocorrer no futuro, convertendo uma ideia em ação. Ao presentificar o lançamento do disco voador com toda a materialidade conferida pelo *mickey mousing*, o arranjo acaba por fazer, desses efeitos sonoros, os ruídos da propulsão da própria canção gravada por Gal Costa, fortalecendo o sentido metalinguístico da composição de Caetano Veloso.

Essa presentificação é alcançada pela capacidade dos sons musicais de agenciarem os ouvintes por meio de estímulos auditivos e táteis — lembrando que as ondas sonoras são captadas pela pele. Essa força que chamada por Mário de Andrade (1972) de “dinamogênica” é reconhecida e manipulada tanto pelos produtores de cinema como pelos produtores de rock psicodélico. Em ambos os casos, a música é operada como um transmissor de estímulos sensoriais que colaboram para o deslocamento do ouvinte para um plano alternativo à realidade de sua vida cotidiana.

Experiente compositor de música de concerto tradicional e moderna, de trilhas sonoras e de *jingles*, Duprat enriqueceu a gravação de “Não identificado” por Gal Costa ao adicionar elementos sonoro-musicais capazes de agenciar os ouvintes com suas características e significados paradoxalmente insólitos e familiares. Sem essa contribuição, a gravação e a própria canção teriam outro significado, menos psicodélico e menos intergaláctico, para dizer o mínimo.



O arranjo e a participação do arranjador na produção de sentidos em uma gravação de canção são, portanto, inegáveis. Duprat, bem como outros arranjadores de canções gravadas pelos tropicalistas, é um dos poucos reconhecidos no Brasil como coautores desse tipo de produção fonográfica. Assim como ele, muitos outros profissionais colaboraram decisivamente na gravação de canções cuja propriedade intelectual costuma ser atribuída apenas aos compositores e aos intérpretes que assinam os discos. Comum entre ouvintes de música popular, esse equívoco frequenta muitos estudos sobre o assunto. Em certo sentido, ele está associado a um segundo engano, que consiste na abordagem de uma gravação como a obra em si, a qual ignora o fato da primeira ser o registro de uma entre infinitas versões possíveis da segunda. Uma das alternativas para se contornar essa situação é assumir o caráter compartilhado da produção fonográfica e explorar as contribuições de arranjadores e de outros profissionais esquecidos nos bastidores, como músicos contratados, técnicos de estúdio e produtores. Talvez assim os autores desses estudos percebam que, ao confundir obras e gravações, eles reificam esses registros como epifenômenos de ideias de canção que brilham, como o luar do sertão, no céu metafísico da longínqua cidade do interior.



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Andrade, Mário de. "O artista e o artesão". In: Andrade, Mário de. *O baile das quatro artes*. 4. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2005, p. 11-33.
- Andrade, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. 3. ed. São Paulo: INL, 1972.
- Aragão, Paulo. "Considerações sobre o conceito de arranjo na música popular". *Cadernos do Colóquio* (Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO), Rio de Janeiro, v. 3, n. 1, p. 94-107, dez. 2000. Disponível em <http://www.seer.unirio.br/index.php/coloquio/article/viewFile/40/8>.
- Aragão, Paulo. *Pixinguinha e a gênese do arranjo musical brasileiro (1929 a 1935)*. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2001.
- Araújo, Paulo César de. *Roberto Carlos em detalhes*. São Paulo: Editora Planeta, 2006. (Versão eletrônica).
- Barbosa, Valdinha; Devos, Anne Marie. *Radamés Gnattali: o eterno experimentador*. Rio de Janeiro: FUNARTE; Instituto Nacional de Música, 1985.
- Barenboim, Daniel; Said, Edward W. *Paralelos e paradoxos: reflexões sobre música e sociedade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- Barro, Máximo. *Rogério Duprat: ecletismo musical*. **São Paulo: Imprensa Oficial, 2010.**
- Bessa, Virgínia de A. "Apontamentos para o estudo do arranjo na música popular brasileira: história, fontes e perspectivas de análise". *VI Congreso de la Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular*, Buenos Aires, 2005. Disponível em <http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2012/01/almeidabessa.pdf>.
- Boyd, Malcolm. "Arrangement". In: Sadie, Stanley (org.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: Macmillan Publishers Limited, 1991, v. 1, p. 627-632.
- Calado, Carlos. *A divina comédia dos Mutantes*. 2ª ed. São Paulo: Ed. 34, 1996.
- Calado, Carlos. *Tropicália: a história de uma revolução musical*. São Paulo: Editora 34, 2008.
- Campos, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- Costa, Rodrigo M. *Tradição e vanguarda nos arranjos de Rogério Duprat para a tropicália*. Dissertação (Mestrado em Música), Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.
- Didier, Aluísio. *Radamés Gnattali*. Rio de Janeiro: Brasiliiana Produções, 1996.



Dunn, Christopher. “Tropicália: modernidade, alegoria e contracultura”. In: Basualdo, Carlos. *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 59-78.

Dunn, Christopher. *Brutality garden: Tropicália and the emergence of Brazilian counterculture*. Chapel Hill; London: The University of North Carolina Press, 2001.

Farrell, Michael. *Collaborative circles: friendship dynamics and creative work*. Chicago: The University of Chicago Press, 2001.

Favaretto, Celso. *Tropicália: alegoria, alegria*. 4ª ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.

Gaúna, Regiane. *Rogério Duprat: sonoridades múltiplas*. São Paulo: Editora da Unesp, 2002;

Gil, Gilberto. *Todas as letras*. (Org. de Carlos Rennó). São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

Goldmark, Daniel. “Before Willie: Reconsidering Music and the Animated Cartoon of the 1920s”. In: Goldmark, D.; Kramer, L.; Leppert, R. (orgs.). *Beyond the Soundtrack: representing music in cinema*. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 2007, p. 225-245.

Goodwin, Andrew. “Sample and hold: pop music in the digital age of reproduction”. In: Frith, Simon; Goodwin, Andre (orgs.). *On Record: Rock, Pop & the Written Word*. Londres: Routledge, 1990, p. 258-276.

Guerrini Jr., Irineu. *A música no cinema brasileiro: os inovadores anos 1960*. São Paulo: Terceira Margem, 2009.

Hutcheon, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.

Jameson, Fredric. “Pós-modernismo e sociedade de consumo”. In: Jameson, Fredric. *A virada cultural: reflexões sobre o pós-modernismo*. Civilização Brasileira. Rio de Janeiro, 2006, p. 15-44.

Lopes, Paulo Eduardo. *A desinvenção do som: leituras dialógicas do tropicalismo*. Campinas: Pontes, 1999.

Mac Cord, Getúlio. *Tropicália: um caldeirão cultural*. Rio de Janeiro: Ed. Ferreira, 2011.

McClary, Susan. “Minima Romantica”. In: Goldmark, Daniel; Kramer, Lawrence; Leppert, Richard (Orgs.). *Beyond the Soundtrack: representing music in cinema*. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 2007, p. 48-65.

McClary, Susan. *Conventional wisdom: the content of musical form*. Berkeley: University of California Press, 2001.

Medeiros, Fábio P. *O Carinhoso de Cyro Pereira: arranjo ou composição?* Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.



- Mello, Zuza Homem de. *A era dos festivais: uma parábola*. São Paulo: Editora 34, 2003.
- Naves, Santuza C. *Canção popular no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- Naves, Santuza C. *Da Bossa Nova à Tropicália*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- Neves, José Maria das. *Música contemporânea brasileira*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981.
- Perloff, Marjorie. "A invenção da colagem". In: Perloff, Marjorie. *O momento futurista: avant-garde, avant-guerre e a linguagem da ruptura*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Edusp, 1993, p. 97-149.
- Reising, Russel; LeBlanc, Jim. "Magical mystery tours, and other trips: yellow submarines, newspaper taxis and the Beatles' psychedelic years". In: Womack, Kenneth (Org.). *The Cambridge companion to the Beatles*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009, p. 90- 111.
- Saroldi, L. C.; Moreira, S. V. *Rádio Nacional, o Brasil em sintonia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- Schafer, R. Murray. *The soundscape: our sonic environment and the tuning of the world*. Rochester (Vermont): Destiny Books, 1994. (Edição eletrônica).
- Schmidt, Lisa. "A popular avant-garde: the paradoxical tradition of electronic and atonal sounds in sci-fi music scoring". In: Bartkowiak, Mathew (Org.). *Sounds of the future: essays on music in science fiction film*. Jefferson, NC; London: McFarland & Company, Inc. Publishers, 2010. (Edição eletrônica).
- Schoenberg, Arnold. *Harmonia*. Intro., Trad. e Notas de Marden Maluf. São Paulo: Editora da Unesp, 2001.
- Schuller, Gunther. "Arrangement". In: Kernfeld, Barry (ed.). *The new grove dictionary of jazz*. 2. ed. v. 2. Londres: Macmillan Press Limited, 2002, p. 75-81.
- Sennett, Richard. *O artífice*. Trad. Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record, 2009.
- Severiano, Jairo; Mello, Zuza Homem de. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras*. v. 1: 1901-1957. Coleção Ouvido Musical. 5ª ed. São Paulo: Editora 34, 2002.
- Silverman, Kenneth. *Begin again: a biography of John Cage*. New York: Alfred A. Knopf, 2010.
- Tatit, Luiz. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. 2ª ed. São Paulo: Editora da USP, 2002.
- Tatit, Luiz. *O século da canção*. Cotia: Atelier Editorial, 2004.
- Teixeira, Maurício de C. *Música em conserva: arranjadores e modernistas na criação de uma sonoridade brasileira*. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas e Vernáculas), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.



Veloso, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras. (edição de bolso), 2008.

Vilaça, Mariana M. *Polifonia tropical: experimentalismo e engajamento na música popular (Brasil e Cuba, 1967-1972)*. São Paulo: Humanitas, 2004.

Whiteley, Sheila. *The space between the notes: rock and the counter-culture*. New York: Routledge, 1992.

Wisnik, José Miguel. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

Wisnik, José Miguel. "O minuto e o milênio ou por favor professor, uma década de cada vez". In: Wisnik, José Miguel. *Sem receita*. São Paulo: Publifolha, 2004, p. 167-196.

## REFERÊNCIAS DISCOGRÁFICAS

Carlos, Roberto. *O inimitável*. São Paulo: CBS, p1968. 1 LP, 33 rpm.

Costa, Gal. *Gal Costa*. São Paulo: Philips, p1969. 1 LP, 33 rpm, estéreo.

Gil, Gilberto. *Gilberto Gil*. São Paulo: Philips, p1968. 1 LP, 33 rpm, estéreo.

Gil, Gilberto. *Louvação*. São Paulo: Philips, p1967. 1 LP, 33 rpm, mono. (Série de luxo).

Joplin, Janis. *Pearl*. [S/I]: Columbia, p1971. 1 LP, 33 rpm.

Os Mutantes. *Mutantes*. Rio de Janeiro: Polydor, p1969. 1 LP, 33 rpm, estéreo.

The Jimi Hendrix Experience. *Electric Ladyland*. [S/I]: Reprise Records, p1968. 2 LPs, 33 rpm, disco 1.

Veloso, Caetano et. al. *Tropiclia ou panis et circencis*. São Paulo: Philips, p1968. 1 LP, 33 rpm, estéreo.

JONAS SOARES LANA é professor e pesquisador de pós-doutorado no Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da PUC-Rio, onde obteve em 2013 o título de doutor após defender a tese *Rogério Duprat, Arranjos de canção* e a sonoplastia tropicalista. No doutorado, realizou bolsa-sanduíche na Case Western Reserve University (Cleveland, EUA), sob orientação do musicólogo Robert Walser, em colaboração com a também musicóloga Susan McClary. É bacharel e mestre em História e Culturas Políticas pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Minas Gerais e autor de dissertação sobre o pensamento nacionalista de Heitor Villa-Lobos e sua obra para violão solo.