



Tradição e vanguarda na obra “Acrilírico” de Caetano Veloso e Rogério Duprat

Rodrigo Marconi*

Resumo

Rogério Duprat foi um compositor extremamente atuante na música brasileira em suas mais diversas vertentes: compôs música erudita, fez arranjos para música popular, trilhas sonoras para cinema e *jingles* publicitários. Este artigo faz um recorte do trabalho de Duprat na sua atuação como principal arranjador do movimento Tropicália, tendo como objetivo principal, a partir da análise da obra “Acrilírico”, de Caetano Veloso e do próprio Duprat, detectar em seus arranjos a utilização de ferramentas composicionais tanto tradicionais como de vanguarda.

Palavras-chave

Século XX – música popular brasileira – Rogério Duprat – arranjo e composição – tradição e vanguarda – manifestos.

Abstract

Rogério Duprat was a composer who widely acted in many trends of Brazilian music. He composed erudite songs, besides making arrangements for Brazilian popular songs, sound tracks and advertising jingles. This article is a draft of Duprat’s work and his performance as the most important musical arranger from the Tropicália movement, having as main objective, from the analysis of “Acrilírico”, of Caetano Veloso and Duprat himself, detect in his arrangements the use of compositional tools, both traditional and vanguard.

Keywords

20th century – Brazilian popular music – Rogério Duprat – arrangement and composition – tradition and vanguard – manifestos.

* Fundação de Apoio à Escola Técnica do Estado do Rio de Janeiro (Faetec), Rio de Janeiro, RJ, Brasil. Endereço eletrônico: rodrigomarconi@hotmail.com.



O ano de 1968 pode ser considerado um “divisor de águas” no âmbito político, social e cultural brasileiro, apontando para novas perspectivas em todos esses campos nos anos que se seguem, levando o jornalista Zuenir Ventura (1988) a definir, metaforicamente, como o “ano que não terminou”.

No campo da Música Popular, em decorrência da grande aceitação das canções “Alegria, Alegria” de Caetano Veloso e “Domingo no Parque” de Gilberto Gil no III Festival de MPB da TV Record (outubro de 1967), aconteceu, em março de 1968, o lançamento dos LPs individuais desses dois artistas. O LP de Caetano Veloso contou com os arranjos de Julio Medaglia, Damiano Cozzella e Sandino Hohagen, enquanto o LP de Gilberto Gil – gravado em 4 canais nos estúdios CBD (SP) no início de 1968 – contou com os arranjos e regência de Rogério Duprat, além da participação especial dos Mutantes. Em junho aconteceu o lançamento do LP dos Mutantes, grupo que contou com os arranjos de Duprat. Esses três LPs alavancaram a produção de um álbum coletivo chamado *Tropicália ou Panis et Circensis*, lançado em junho de 1968, e contou com a participação de Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Nara Leão, Tom Zé, Os Mutantes e Rogério Duprat. Esse LP se transformou no disco-manifesto de um novo movimento que surgiu na música popular brasileira e ficou conhecido como Tropicália.

Em comum entre todas essas produções fonográficas tem-se a união entre compositores de música popular e compositores de música erudita de vanguarda pertencentes ao grupo Música Nova de São Paulo atuando como arranjadores, mais precisamente, Rogério Duprat que se tornou o arranjador mais significativo desse movimento.

O presente artigo tem como objetivo principal detectar, na obra “Acrilírico” de Caetano Veloso e Rogério Duprat, as ferramentas composicionais tanto tradicionais como de vanguarda utilizadas pelo compositor/arranjador. Para tanto, é necessário, inicialmente, definir os termos tradição e vanguarda.

Muito já se falou e escreveu sobre a Tropicália no que diz respeito a sua história, a sua estética e à atuação de seus participantes, porém, nenhum estudo analítico aprofundado das canções em relação ao arranjo e as técnicas composicionais empregadas foi realizado, fazendo que o estudo proposto venha a preencher essa lacuna.

EM BUSCA DE UMA DEFINIÇÃO PARA OS TERMOS “TRADIÇÃO” E “VANGUARDA”

O termo “vanguarda” (que vem do francês *Avant Garde*, “guarda avante”) faz referência ao batalhão militar que precede as tropas em ataque durante uma batalha. Tal expressão, segundo Mendonça e Sá (1983), “foi estendido para dianteira em geral, frente, liderança. A partir daí, passou-se para o campo do conhecimento, e principalmente da estética, para situar novas tendências que estivessem em



oposição às vigentes” (Mendonça e Sá, 1983, p. 7) e, para esses mesmos autores, “a noção de arte de vanguarda traz novas implicações e na sua problemática se inclui o uso de novos materiais e novas técnicas, para produzir informação no campo da estética” (Mendonça e Sá, 1983, p. 12). Tal declaração de Mendonça e Sá nos faz crer que o termo vanguarda está relacionado diretamente a uma ruptura com um padrão já existente, que nesse caso chamaremos de tradição.

José Maria Neves (1981) aponta que na música brasileira existem duas frentes completamente antagônicas: uma tradicionalista que busca “garantir a manutenção dos elementos constitutivos da linguagem musical de um passado próximo” (Neves, 1981, p. 9), e uma vanguardista que tem como meta a “busca de novos recursos expressivos independentes da herança tradicional” (Neves, 1981, p. 9).

Na música erudita brasileira foram dois os movimentos onde essa força inovadora proposta por Neves teve papel fundamental: o grupo Música Viva e a sua *Declaração de Princípios*, que apoiava “tudo o que favorece o nascimento e o crescimento do novo” e o manifesto do grupo Música Nova, que tinha como objetivo principal o “compromisso total com o mundo contemporâneo”.

O Grupo Música Viva, de Koellreutter e seus seguidores, tinha como objetivo “a criação de novas formas musicais que correspondam às ideias novas, expressas numa linguagem musical contrapontístico-harmônica e baseada num cromatismo diatônico” (Mariz, 1996, p. 236), isto é, o dodecafonismo. Tais propostas vinham de encontro aos ideais nacionalistas já decretados por Mário de Andrade alguns anos antes. O compositor Camargo Guarnieri, em defesa da música nacionalista, escreveu em 1950 a *Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil* no qual defendia uma criação de cunho nacional baseada na música folclórica, “expressão viva do nosso caráter nacional” (Neves, 1981, p. 121-124) dizendo que tais compositores “não se deram ao cuidado elementar de estudar os tesouros da herança clássica, o desenvolvimento autônomo da música brasileira e suas raízes populares e folclóricas” (Neves, 1981, p. 121-124) e que pretendiam “despojar a música de seus elementos essenciais de comunicabilidade [...] desfigurar-lhe o caráter nacional [...] e atingir o seu objetivo principal que é justificar uma música sem pátria e inteiramente incompreensível para o povo” (Neves, 1981, p. 121-124). Como se vê, Camargo Guarnieri defendia uma música brasileira, nacionalista, baseada na tradição, enquanto Koellreutter propunha uma música mais internacionalista, baseado nas novas formas de expressão, de caráter vanguardista.

Em 1978, Augusto de Campos publica um artigo intitulado “Informação e redundância na música popular”. Esses dois termos utilizado por Campos (informação e

¹ O presente trabalho não se propõe a discutir a fundo a “Teoria da Informação” nem a sua aplicação no âmbito musical. Aqui ele é apenas sugerido com o intuito de buscar uma definição para os termos tradição e vanguarda.



redundância) baseiam-se na "Teoria da Informação".¹ Essa teoria, criada por Claude E. Shannon (1916-2001), foi primeira em considerar a comunicação como um problema matemático rigorosamente embasado na estatística, tendo o termo sido utilizado pela primeira vez no artigo "The Mathematical Theory of Communication", publicado, em duas partes, no *Bell System Technical Journal* em julho e outubro de 1948. Influenciados pela teoria da informação e cibernética, Abraham Moles e Max Bense partiram do pressuposto de que a arte já não deveria ser mais definida em termos de beleza ou verdade, mas em termos de informações estéticas, mensuráveis matematicamente. Esse assunto é amplamente discutido no livro *Informação Linguagem Comunicação* de Décio Pignatari, parceiro de Augusto e Haroldo de Campos no manifesto da Poesia Concreta. Neste livro, Pignatari (1971) expõe e explica esses dois termos:

a ideia de "informação" está ligada, mesmo intuitivamente, à ideia de surpresa, de inesperado, de originalidade. Quanto menos previsível, ou mais rara, uma mensagem, maior sua informação. (Pignatari, 1971, p. 48)

Enquanto:

A redundância pode ser entendida simplesmente como repetição; é causada por um excesso de regras que confere à comunicação certo coeficiente de segurança, ou seja, comunica a mesma informação mais do que uma única vez e, eventualmente, de modos diferentes. De outro lado, quanto maior a redundância, maior a previsibilidade, isto é, sinal redundante é sinal previsível. (Pignatari, 1971, p. 49)

Partindo desse pressuposto, Pignatari atribui à "informação" um compromisso com o novo e com a quebra de previsibilidade, diretamente ligado ao significado do termo vanguarda por Mendonça e Sá, enquanto a "redundância" se propõe a repetir fórmulas consagradas fazendo com que o discurso tenha um maior grau de previsibilidade, diretamente ligada com a tradição.

Umberto Eco, em seu livro *Obra aberta* (1976), dedica uma parte dos seus escritos sobre a "Teoria da Informação" aplicada ao discurso musical:

uma sonata clássica representa um sistema de probabilidades em cujo âmbito é fácil predizer a sucessão e a superposição dos temas; o sistema tonal estabelece outras regras de probabilidade com base nas quais meu prazer e minha atenção de ouvinte são dados justa-



mente pela expectativa de determinadas resoluções do desenvolvimento musical sobre a tônica. No interior desses sistemas está claro que o artista introduz contínuas rupturas do esquema probabilístico e varia infinitamente o esquema mais elementar, que é representado pela sucessão em escalas de todos os sons. O sistema dodecafônico é no fundo outro sistema de probabilidades. (Eco, 1976, p. 125-126)

Enquanto:

Quando, ao contrário, numa composição serial contemporânea, o músico escolhe uma constelação de sons a ser relacionada de modos múltiplos, ele quebra a ordem banal da probabilidade tonal e institui uma certa desordem que, em relação a ordem de partida, é altíssima: introduz, contudo, novos módulos de organização que, opondo-se aos velhos, provocam uma ampla disponibilidade de mensagens, portanto uma grande informação, e permitem todavia a organização de novos tipos de discurso, por conseguinte, de novos significados. (Eco, 1976, p. 126)

Eco aponta que, partindo do exemplo de uma sonata clássica (que se pode entender às formas concerto e sinfonia, entre outras), as propostas tradicionais refletem uma série de estruturas, tanto formais, escalares, cadenciais, modulatórias que fazem parte de regras composicionais que funcionam dentro de um sistema restrito, estendendo tais parâmetros à música dodecafônica que mesmo utilizando outras propostas estruturais, acaba criando um sistema também restrito. Fazendo um contraponto com essas propostas, Eco, partindo da composição serial contemporânea, apresenta o outro lado da moeda, numa forma musical onde a surpresa e a quebra do discurso previsível criam um amplo material informativo aos ouvintes.

Augusto de Campos analisa agora a aplicação da "Teoria da Informação" em dois campos bastante diferentes: a música popular e a música erudita.

É certo que a música erudita, sendo o domínio por excelência da pesquisa, da especulação em laboratório, independente da consideração dos problemas de consumo imediato, tem experimentado – muito mais intensamente que a popular – a explosão das contradições informacionais entre artista e público. A música de vanguarda, em especial, caracteriza-se por trabalhar com uma taxa mínima de redundância e uma alta porcentagem de imprevisibilidade: é natural, portanto, que se afigure, a princípio, "ininteligível" para a maioria dos ouvintes. (Campos, 1978, p. 182-183)



E faz uma crítica feroz sobre a música popular:

Condicionada fundamentalmente pelos veículos de massa, que a coagem a respeito o “código” de convenções do ouvinte, a música popular não apresenta, senão em grau atenuado, o contraditório entre informação e redundância, produção e consumo. Desse modo, ela se encaminha para o que Umberto Eco denomina de “música gastronômica”: um produto industrial que não persegue nenhum objetivo artístico, mas, ao contrário, tende a satisfazer as exigências do mercado, e que tem, como característica principal, não acrescentar nada de novo, redizendo sempre aquilo que o auditório já sabe e espera ansiosamente ver repetido. Em suma: o servilismo ao “código” apriorístico – assegurando a comunicação imediata com o público – é o critério básico de sua confecção. “A mesma praça. O mesmo banco. As mesmas flores, o mesmo jardim”. O mesmismo. Todo mundo fica satisfeito. O público. A TV. Os anunciantes. As casas de disco. A crítica. E, obviamente, o autor. Alguns ganham com isso (financeiramente falando). Só o ouvinte-receptor não “ganha” nada. Seu repertório de informação permanece, mesmissimamente, o mesmo. (Campos, 1974, p. 183-184)

A música erudita, desvinculada do compromisso com o consumo de massa, se torna um campo fértil de experimentação e de pesquisa, em que a música de vanguarda, especialmente, assume uma postura de quebra de paradigma, acrescentando uma taxa significativa de informação ao seu discurso. O mesmo não acontece no âmbito da música popular que, antes de tudo, é um produto industrial, e o interesse maior é o consumo. A crítica de Campos é que todos os envolvidos nesse sistema de produção lucram financeiramente enquanto o ouvinte fica restrito a um sistema redundante e estagnado no âmbito da percepção de novas formas de expressão. Para Campos, a dicotomia redundância-informação na produção musical está diretamente ligada a interesses mercadológicos e por consequência, financeiros.

No âmbito da música popular, segundo Augusto de Campos, os movimentos que mais valorizaram a ruptura (e acrescentando mais informação à mensagem) foram a bossa nova em 1958, e dez anos mais tarde, a Tropicália.

Com o manifesto musical de *Desafinado* a dissonância foi introduzida na música popular brasileira. Abriu-se uma brecha na harmonia tradicional, à qual ainda se apegava – e se apegava – grande parte da canção popular do Ocidente. (Campos, 1978, p. 271)



Fazendo uma associação da declaração de Campos (1978) com o texto de Julio Medaglia (2003), chamado *Da bossa nova ao Tropicalismo*,² os músicos da bossa nova “dominavam uma rica concepção harmônica, a qual veio substituir os famosos quatro acordes ou ‘posições’ do violão (1^a, 2^a, ‘preparação’, 3^a), que acompanhava praticamente todas as melodias tradicionais” (Medaglia, 2003, p. 174) e “passou a ser comum o uso de acordes ‘alterados’, ou seja, repletos de notas estranhas à harmonia tradicional, nela consideradas ‘dissonantes’” (Medaglia, 2003, p. 174). Os dois autores deixam bastante explicitada a quebra com a produção tradicional em voga naquele período para uma nova perspectiva de informação na utilização de harmonias dissonantes.

Com o passar do tempo, a bossa nova deixou de ser informativa para se tornar redundante. Caetano Veloso propõe em seu artigo “Que caminho seguir na música popular brasileira?”³ uma “retomada da linha evolutiva” partindo da obra de João Gilberto, isto é, acrescentando mais informação à evolução da MPB. Campos expõe em entrevista que a Tropicália ultrapassa “a fase dissonância x consonância (Debussy, Jazz, BN [bossa nova])” (Campos, 1978, p. 271) para ingressar “no estágio mais avançado da evolução da música moderna, o do conflito ruído x som (Varèse, Cage, música concreta e eletrônica, happening, música pop), o da metalinguagem (crítica via música) e o do ‘prodossumo’ (ruptura dos limites entre música erudita e popular)” (Campos, 1978, p. 271).

Em seu livro *Artigos musicais*, Livio Tragtenberg (1991) oferece a seguinte declaração:

a tropicália [...] não objetivava ir além da bossa nova; pelo contrário, ela retomou o Brasil pré-bossa nova: Ary Barroso, carnaval, Carmem Miranda etc., e iniciou o Brasil eletrônico. Portanto a Tropicália não realizou uma superação no sentido linear, mas uma reavaliação da cultura brasileira de forma geral, introduzindo a música popular no mundo visual do *show business* da época. A presença de Rogério Duprat com seus inovadores arranjos foi de uma criatividade inesperada e inovadora no âmbito da música popular, ao contrário da bossa nova que em termos de linguagem musical utilizou um repertório mais ou menos fixo de acordes, soluções harmônicas, arquétipos melódicos e de instrumentação, já familiares à música popular norte-americana. (Tragtemberg, 1991, p. 30)

² Esse texto faz parte do livro *Música Impopular*, de Júlio Medaglia.

³ Essa declaração foi publicada na *Revista Civilização Brasileira*, em 1966.



Tragtemberg aponta em seu artigo que houve no tropicalismo um retorno a padrões anteriores à bossa nova, que remetem a mensagens redundantes, porém adicionou a esse discurso, por intermédio dos arranjos de Rogério Duprat, um alto grau de informação equilibrando esses dois conceitos numa mesma canção.

Este estudo vai tomar como ponto de partida o movimento bossa nova. O que realmente contribuiu para a "linha evolutiva" proposta por Caetano terá uma conexão direta com a informação e aqui denominada de "vanguarda". O que houver de retorno a técnicas anteriores à bossa nova, relacionado às mensagens redundantes, denominaremos de "tradição".

CONTEXTO HISTÓRICO

Caetano Veloso e Gilberto Gil foram presos logo após o natal de 1968, ficando detidos no quartel da Polícia do Exército, no Rio de Janeiro. Depois de dois meses no Rio passaram por um período de cinco meses em regime de prisão domiciliar em Salvador antes do exílio em Londres, em 27 de julho de 1969. Em Salvador, Caetano e Gil gravaram um novo disco. O próprio Caetano (1997) faz um relato dessa gravação:

Gil e eu fizemos, cada um de nós, um disco nesse meio tempo. Como não podíamos ir ao Rio ou a São Paulo, fizemos as gravações num estúdio pequeno em Salvador (acho que se chamava Estúdio J.S.), apenas com violão. As fitas foram enviadas para São Paulo ou Rio para que Rogério Duprat adicionasse baixo, bateria e orquestra. Gil tocou violão em todas as faixas do meu disco. (Veloso, 1997, p. 417)

Como o estúdio não dispunha de um equipamento de qualidade, todo o processo de feitura do disco foi invertido. Geralmente se gravam os instrumentos primeiro para que, por último, se coloque a voz. Nesse caso Caetano e Gil gravaram, com o auxílio de um metrônomo, as vozes e um violão para que, posteriormente, Duprat acrescentasse os instrumentos adicionais de seus arranjos às composições.

Os discos de Caetano e Gil contaram com a produção de Manoel Barenbein e direção musical e arranjos de Rogério Duprat. As vozes e o violão foram gravados no estúdio JS em Salvador e o acompanhamento instrumental foi gravado nos estúdios Scatena, em São Paulo, e Philips, no Rio de Janeiro, entre abril e maio de 1969. Os músicos que participaram das gravações foram, além do violão de Gilberto Gil, Lanny Gordin na guitarra elétrica, Sergio Barroso no baixo elétrico, Wilson das Neves na bateria, Chiquinho de Moraes no piano e no órgão e Tião Motorista no ritmo.



O disco de Caetano Veloso, que tem como título o seu próprio nome, contou com um repertório de 12 canções. De autoria do próprio Caetano, foram gravadas: "Irene"; o frevo "Atrás do trio elétrico" (Duprat utiliza no arranjo dessa canção sons concretos de pessoas andando atrás do trio elétrico como vozes, gritos, assovios, palmas e buzina de bicicleta, entre outros); o fado "Os argonautas", o iê-iê-iê "Não identificado" (em que Duprat utiliza ruídos brancos e guitarra distorcida); "The Empty Boat" e "Lost in the Paradise". De Gilberto Gil, "Alfômega". De Chico Buarque, "Carolina". O tango "Cambalache", de E. S. Discépolo. "Chuvas de verão", do compositor e produtor Fernando Lobo. "Marinheiro só" (um samba de roda do recôncavo baiano que Veloso adaptou para sons de banda de rock com direito a guitarra distorcida executada por Lany Gordin). E "Acrilírico" parceria de Caetano Veloso e Rogério Duprat obra analisada logo a seguir.

PROCEDIMENTOS COMPOSICIONAIS EM "ACRILÍRICO"

Esta composição faz parte do disco *Caetano Veloso* (Philips R765 086L, 1969) gravado em 1969 antes de seu exílio londrino. É uma poesia recitada, onde Duprat, livre de uma estrutura melódica e aprisionadora no sentido funcional e harmônico, introduz junto da récita uma série de intervenções musicais. Essa mesma proposta de poesia recitada também acontece no disco de Gilberto Gil gravado ao mesmo tempo do disco de Caetano. O poema de Gil em parceria com Rogério Duprat chama-se "Objeto semi-identificado". Como essas músicas não "sobrevivem" sem o arranjo, Duprat assina a parceria junto aos compositores. A partitura original do arranjo de "Acrilírico" é datada de 14 de junho de 1969.

Tanto "Acrilírico" como "Objeto semi-identificado" utilizam técnicas da "poesia concreta", manifesto cunhado por Décio Pignatari, Augusto e Haroldo de Campos em 1952. Essa associação entre poesia concreta e música de vanguarda já era realizada pelos compositores próximos de Duprat que posteriormente formariam com ele o grupo "Música Viva" como aponta José Maria Neves (1981):

Algumas das primeiras manifestações de compositores que formariam o "Música Viva" mostram o trabalho comum realizado com os poetas concretos: em janeiro de 1954, por ocasião do V Curso Internacional de Férias Pró-Arte de Teresópolis, dirigido por Koellreutter, foram realizadas oralizações de poemas da série "Poetamenos", por Décio Pignatari e pelos compositores Damiano Cozzella e Luiz Carlos Vinholes; no ano seguinte, comemorando o primeiro aniversário da criação do "Movimento Ars Nova" de São Paulo, eram apresentadas oralizações da mesma série "Poetamenos" (de Augusto de Campos) e trechos de



"Noigandres", com a participação dos compositores Damiano Cozzella e Ernest Mahle e do regente e compositor Julio Medaglia. (Neves, 1981, p. 162)

Rogério Duprat, inclusive, já havia musicado o poema concreto de Décio Pignatari chamado "Organismos" (composição de 1961) para uma formação instrumental formada por flauta, oboé, corne inglês, clarinete-baixo, fagote, celesta, vibrafone, violino, viola, violoncelo e contrabaixo, cinco vozes solistas (soprano, contralto, tenor, baixo e voz infantil) e instrumentos de percussão (crótalos, agogô e matraca), que, para José Maria Neves, "é a primeira experiência (fora as oralizações dos anos anteriores) de composição musical sobre poesia concreta" (Neves, 1981, p. 162). Sobre a técnica musical empregada nesta composição, Regiane Gaúna (2002) apresenta uma síntese deste processo:

"Organismo" faz parte de uma etapa intermediária na trajetória composicional de Duprat e pode ser vista como uma ponte entre sua prática serial (via Schönberg e, posteriormente, Boulez), a música eletrônica e o *happening*. Segundo Duprat, por ter sido composta basicamente sob a influência da composição *Structures I* (1952) de Pierre Boulez, "Organismo" é sua peça mais complexa do ponto de vista estrutural. Essa obra reflete seus estudos relativos à música serial da escola de Darmstadt. Assim como Boulez, Stockhausen e Goeyvaerts, Duprat se vale de técnicas que vieram expandir o dodecafonismo de Schönberg (1874-1951) e Webern (1883-1945). (Gaúna, 2002, p. 115)

Para "Acrilírico", Duprat utilizou uma orquestra de cordas (violinos I e II, viola, violoncelo e contrabaixo), uma flauta e um fagote como formação instrumental além de uma série de sons concretos e eletrônicos que funcionam como intervenção sonora à oralização da poesia por Caetano Veloso, Gilberto Gil e Jussara Moraes.

Salienta-se que todos os instrumentos escritos na partitura (Figura 1) soam na altura real, com exceção do contrabaixo, que é um instrumento transpositor de oitava (soando uma oitava abaixo do que está escrito).

TRECHO 1 (INTRODUÇÃO)

A introdução de "Acrilírico" se caracteriza pela variação de um motivo melódico apresentado no compasso 1. No compasso 2 esse motivo é transposto uma terça menor acima, sendo acrescido de uma nota de passagem que altera ritmicamente o segundo grupo de colcheias para uma tercina (quiáltera). No compasso seguinte, o



Violino I

Violino II

Viola

Violoncelo

Contrabaixo

1 *calmo* 2 3 4

p *cresc* *ff*

5 6 7 8

soli

sempre f

9 10

(mixa dente de serra)

Figura 1. Arranjo de "Acrílico" – introdução.



motivo é apresentado na forma retrógrada e diminuído ritmicamente (passa de colcheias para semicolcheias) seguido pela execução em fusas da escala de lá menor melódica. No quarto compasso, todas as vozes ganham individualidade apresentando um acorde de Mi com sétima com nona menor (dominante de lá menor). Melodicamente, uma *apogiatura* ascendente nas notas do acorde é apresentada até o início do quinto compasso. Essa *apogiatura* é um fragmento do motivo apresentado no primeiro compasso.

Uma pequena passagem cromática descendente na viola funciona como ponte para a entrada da segunda parte da introdução que se caracteriza pela utilização de um ciclo de dominantes. No compasso 6, o acorde de lá com sétima e nona menor [A7(b9)] é executado (a melodia apresenta uma *apogiatura* da sexta menor para a quinta justa), no compasso seguinte, um acorde de ré com sétima e nona menor [D7(b9)] (agora a *apogiatura* da quarta aumentada pela terça do acorde). No compasso 8, um acorde de lá bemol com sétima, quinta aumentada e nona menor [Ab7(#5, b9)] é executado. Esse acorde tem uma relação com o acorde anterior: possuem o mesmo tritono, resolvendo no compasso seguinte (compasso 9) em outro acorde de dominante, um dó sustenido com sétima e nona menor [C#7(b9)] retornando ao ciclo de dominantes, que é finalmente interrompido no compasso 10, num acorde de fá sustenido menor com nona e décima-primeira adicionadas [F#m(9, 11)] finalizando a introdução da canção. Esse trecho chama bastante a atenção pela constante troca de unidade de compasso incomum em música popular.

Após essa introdução, Duprat, como indica a partitura, mixa ao *fade out* da fermata do último acorde uma onda *dente de serra* partindo de um *fade in*. É interessante observar que enquanto ouvimos a orquestra de cordas no canal direito a onda dente de serra aparece no canal esquerdo, fazendo com que a espacialização do som se torne mais um parâmetro a ser percebido, como demonstra a Figura 2.

Logo após a entrada da onda dente de serra, escuta-se a voz de Caetano recitando a frase "Olhar colérico" seguido da voz de Jussara Moraes "Lírios plásticos do campo e do contracampo/ Telástico cinemascopo". Após a palavra "cinemascopo" a onda dente de serra sofre um corte súbito, onde se escuta, sem nenhuma interferência sonora, a frase "Teu sorriso... tudo isso" na voz de Caetano. Palavras como "campo" e "contracampo", "cinemascopo", diretamente ligada a "telástico" (tela + elástico) fazem parte da linguagem e técnicas cinematográficas. É interessante salientar que enquanto a onda dente de serra está no canal esquerdo as vozes dos recitadores se encontram em ambos os canais (ver Figura 2).



Figura 2. Disposição da espacialização da gravação de "Acrílico".⁴



Figura 3. Disposição da espacialização da gravação de "Acrílico".

Agora Duprat nos apresenta uma série de sons concretos: um som de batida no canal direito seguido de sons de queda de gelo dentro de um copo no canal esquerdo. Sobre esses sons de gelo, o artista gráfico e músico Rogério Duarte declama mais uma parte do poema (sobre os dois canais): "Tudo ido e lido e lindo e vindo do/ Vivido na minha adolescência/ Idade de pedra e paz", seguido pelo primeiro dueto de flauta e fagote executado no canal direito (Figura 3).

TRECHO 2 (PRIMEIRO DUO DE FLAUTA E FAGOTE)

Analisando esse pequeno dueto nota-se que Duprat (Figura 4) utilizou um intervalo de segunda menor (tanto ascendente como descendente) como célula para a com-

⁴ Essa representação espectral foi realizada a partir do software *Sound Forge 6.0*.



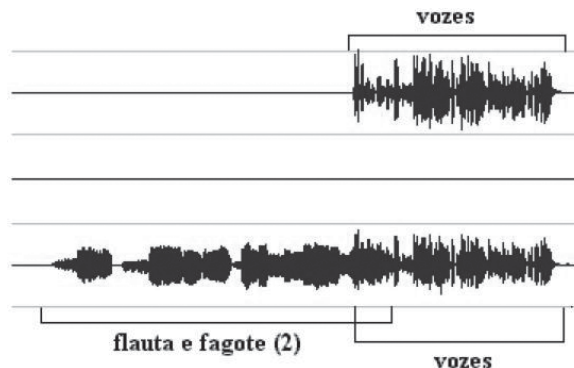
posição numa estrutura atonal livre e textura polifônica. Termina com a poesia: “Teu sorriso quieto no meu campo” (voz 2) em ambos os canais.

Figura 4. Arranjo de “Acrílico” – primeiro duo de flauta e fagote.

TRECHO 3 (SEGUNDO DUO DE FLAUTA E FAGOTE)

Figura 5. Arranjo de “Acrílico” – segundo duo de flauta e fagote.

No segundo dueto a linha melódica do fagote complementa ritmicamente a linha da flauta, proporcionando um “diálogo” contrapontístico atonal entre esses dois instrumentos que ora executam intervalos consonantes, ora intervalos dissonantes.





Após o segundo dueto disposto no canal esquerdo, mais um trecho da poesia é recitado, disposto em ambos os canais (Figura 6). Esse trecho é recitado por Gil e Caetano com suas vozes defasadas, propondo uma ideia de imitação rítmica. Eis a parte da poesia: “ainda canto o ido o tido o dito/ o dado o consumido o consumado/ Ato do amor morto motor da saudade”. Nota-se que sobre a palavra “saudade” é adicionado *reverb* à voz de Caetano, uma sutil manipulação eletroacústica.

Uma gravação de um “pum” de Duprat, executado no canal direito, seguido por sons de trânsito (carros, buzinas) no canal esquerdo e uma orquestra de cordas altamente tensa no canal direito (Figura 7), propõe uma quebra ao discurso poético até então estabelecido: a adolescência, associada a adolescência (idade de pedra e paz), cidade (interior, união) e a idade (pureza) é substituída pela “grandiciedade” associada a cidade grande, metrópole.

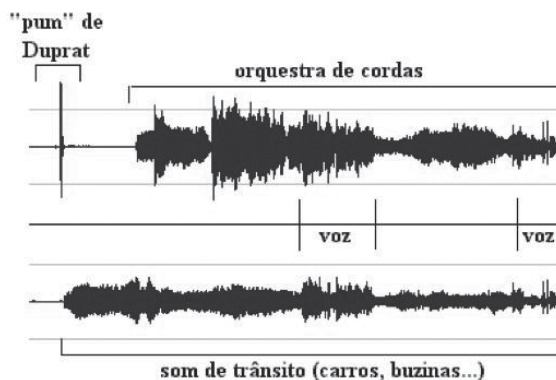


Figura 7. Disposição da espacialização da gravação de “Acrilírico”.

TRECHO 4 (ORQUESTRA DE CORDAS)

No primeiro compasso da Figura 8, Duprat apresenta um acorde executado pelo contrabaixo, pelo violoncelo e pela viola que serve de acompanhamento para uma melodia executada em oitavas pelo primeiro e segundo violinos nos três compassos iniciais. Sobre uma nota “mi” no contrabaixo, Duprat agrega a essa nota a terça maior (sol#) e a sétima menor (ré) nos violoncelos e a terça menor (sol) nas violas. Esse acorde apresentado por Duprat é, segundo Flo Menezes, um arquétipo harmônico⁵ utilizado por Alban Berg e é definido como um “acorde de dominante com sétima e nona aumentada, a qual nos remete, por sua vez, ao acorde maior-

⁵ Arquétipos harmônicos são, segundo Flo Menezes, “relações harmônicas culturalmente já guardadas na memória auditiva (repertorial) da música ocidental, memória auditiva esta viabilizada pelas suas recorrências ou pelos significados que tais entidades adquiriram na história” (Menezes, 2002, p. 314).



Figura 8. Arranjo de “Acrílico” – orquestra de cordas.

menor usado anteriormente por Debussy e Scriabin e posteriormente pelo blues de maneira característica, sendo denominado, por tal fato, a título de convenção, de arquétipo-blues” (Menezes, 2002, p. 180-181). Ainda nas violas, uma sétima maior (mib) é adicionada criando mais tensão para esse acorde.

Nos compassos 5, 6 e 7 uma série de acordes é executada nos violinos: o primeiro é um acorde quartal formado por um intervalo de quarta justa (lab – reb) e uma quarta aumentada (reb – sol); o segundo acorde é uma tríade de sol maior; o terceiro é a tríade de fá maior com quinta aumentada [F(#5)]; último acorde do compasso 5 também é formado em superposição de quartas: uma quarta aumentada seguida de uma quarta justa. No compasso seguinte, um novo acorde quartal é apresentado, porém formado pela superposição de uma quarta justa e uma quarta aumentada (trítone). O segundo acorde do compasso 6 é a tríade de lá maior com quinta aumentada [A(#5)]; no terceiro acorde temos um mi maior com quinta diminuta na primeira inversão [E(b5)/G#], que somado ao ré bemol no último tempo do compasso



6 transforma esse acorde numa téttrade de ré bemol com sexta [Db6]. Com o aparecimento do dó natural na viola no segundo tempo do sétimo compasso, o acorde anterior se transforma num dó maior com sétima e quinta aumentadas [C7(#5)] funcionando como dominante para o próximo trecho.

Esses acordes formados por sobreposição de uma quarta justa e uma quarta aumentada – ou o inverso, uma quarta aumentada e uma quarta justa – é comum em obras de Debussy, Bartók, Schoenberg e Berg. Porém, para Menezes: “Tal acorde de três notas institui-se como acorde arquétipo weberiano por sua exacerbada presença na maioria das obras de Webern, presença esta bem mais significativa do que sua ocasional (ainda que por vezes frequente) aparição em qualquer uma das obras dos outros compositores acima mencionados” (Menezes, 2002, p. 115).

As tríades aumentadas [A(#5) e F(#5)], a tríade maior com quinta diminuta [E(b5)/G#] e a téttrade aumentada com sétima menor [C7(#5)] são acordes advindos da escala de tons inteiros. Menezes (2002) classifica essas tríades como “arquétipo de quinta aumentada” enquanto a téttrade (formada por superposição de dois trítomos: do – solb e mi – sib) de “arquétipo tons-inteiros”, arquétipos esses difundidos por Debussy e Alban Berg.

Sobre essa intervenção instrumental, Caetano recita os seguintes versos: “Diluído na grandicidade/ Idade de pedra ainda/ Canto quieto o que conheço”. Agora o poema seguido pela voz de Jussara Moraes recitando: “Quero o que não mereço/ O começo/ Quero canto de vinda”.

TRECHO 5 (TUTTI FINAL)

Disposto em ambos os canais, o *tutti* instrumental final é executado sobre a poesia recitada por Caetano (também em ambos os canais – ver Figura 9): “Divindade do duro totem futuro total/ Tal qual quero canto/ Por enquanto apenas mino o campo ver-te/ Acre e lírico o sorvete/ Acrílico Santo Amargo da Putrificação”.

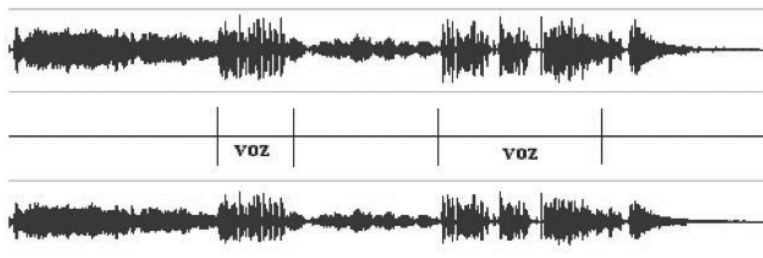


Figura 9. Disposição da espacialização da gravação de “Acrílico”.



1 con anima (cuore) 2 3 4

Flauta

Fagote

Violinos I

Violino II

Viola

Violoncelo

Contrabaixo

5 6 7 8 *VIVO* 9 10 11

Fl.

Fag.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

12 13 14 15 16 17 18 19 20

Fl.

Fag.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.



Agora a orquestra toda executa essa passagem num *tutti*. A melodia é apresentada pelo violino I, pela flauta em uníssono com o violino 2 e pelo fagote em três oitavas diferentes, sobre o acompanhamento das violas, violoncelos e contrabaixo.

No compasso 1, é apresentado um acorde de fá com sexta e nona [F6(9)] seguido pelo acorde de ré bemol com sexta e nona [Db6(9)] no compasso seguinte. O fá com sexta e nona [F6(9)] volta a ser executado no compasso 3. No compasso 4, um mi bemol com sexta e nona [Eb6(9)] é executado retornando ao fá com sexta e nona [F6(9)] no compasso seguinte. Se levamos em consideração que estamos no tom de fá maior, consideramos o Db6(9) (sexto grau de fá menor) e o Eb6(9) (subtônica de fá menor) como dois acordes de empréstimo modal. Esses acordes são classificados por Menezes como “arquétipo pentatônico”, pois são construídos a partir da escala pentatônica de cada tônica em questão.

Nos compassos 6 e 7, num piano súbito, o acorde de sol com sétima, nona e décima terceira [G7(9,13)] é apresentado num ritmo sincopado nos violoncelos, violas e segundo violino. A melodia se encontra na flauta dobrada em uníssono nos primeiros violinos.

A partir do compasso 9 há uma mudança do compasso quaternário para o binário onde um jogo rítmico entre contrabaixo somado ao fagote (que alternam a tônica e a quinta do acorde) e violoncelos e violas (responsáveis pela terça e sétima do acorde) executam um fá maior com sétima maior (F7M). Nos compassos 15 e 16 os violinos e a flauta executam uma melodia em intervalos de terças paralelas no modo de fá lídio. A canção termina com uma pausa exageradamente longa (como indica a partitura) sobre o intervalo de terça (sol – si) no compasso 20 resolve com um movimento descendente da dominante para a tônica (do – fá) no contrabaixo, violoncelo, fagote e viola.

Vale ressaltar que o modo lídio é, segundo José Siqueira, em seu livro *O sistema modal na música folclórica no Brasil* um dos três modos⁶ “reais” presentes na música folclórica nordestina.

O MANIFESTO EM “ACRILÍRICO”

Rogério Duprat teve em sua formação contatos com diversas estéticas composicionais: no período de 1949 a 1952 estudou com Oliver Toni, discípulo do compositor Mozart Camargo Guarnieri, que lhe introduziu à estética nacionalista; a partir do final da década de 1950, Duprat começa a estudar composição com Cláudio Santoro e logo adere à estética composicional de seu professor que utiliza técnicas

⁶ Os outros dois modos são o mixolídio e um terceiro modo híbrido formado pelos dois anteriores com a estrutura de um modo maior com 4ª aumentada e 7ª menor.



dodecafônicas dentro do espírito nacionalista. Em julho de 1962, Duprat viaja para Alemanha para ter aulas com Henri Poesseur, Pierre Boulez e Karlheins Stockhausen no curso de férias de Darmstadt. Nesse mesmo curso estudaram os compositores Willy Correia de Oliveira, Gilberto Mendes, Julio Medaglia (que juntos com Damiano Cozzella, Régis Duprat, Sandino Hohagen e Alexandre Pascoal assinariam, no ano seguinte, o *Manifesto Música Nova*).

Desiludido com a música erudita – “chega desse negócio de coisinha da música erudita enfiada só dentro do teatro, pra meia dúzia de milionários e tal. A gente tem é que sair para a rua, fazer música na rua com os meios que houver; se forem bons ou maus, isso é outra coisa. Mas fazer o que for possível”, declarou (cf. Rosa e Matias, 2003) –, começou a trabalhar com música popular. Porém, Duprat não traiu seus princípios estéticos quando passou a fazer os arranjos dos tropicalistas, ao contrário, ampliou sua gama de ouvintes e aplicou praticamente todos os tópicos do manifesto redigido por ele em 1963. O primeiro item do manifesto está ligado à técnica musical:

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

Como pode ser visto na análise de “Acrílico”, Duprat utilizou referências de todos os compositores e processos composicionais citados no primeiro tópico do manifesto.

Em relação à harmonia, Duprat utiliza uma série de possibilidades de construção de acordes como a harmonia quartal (acordes formados por superposição de quartas), muito comum em obras de Anton Webern (“Variações para piano”, op. 27, por exemplo), Stravinsky (“Septeto”), Schoenberg (“Sinfonia de Câmara”, op. 9); acordes de quinta aumentada (formados a partir da escala de tons inteiros); e acordes de cinco sons advindos da escala pentatônica, arquétipos muito utilizados por Claude Debussy (“Prelúdios”, v. 1 e “Jeux”) e de Béla Bartók (“Microcosmos”); frequente uso de tétrades (acordes de quatro sons), comum na harmonia bos-sanovística, e suas possíveis notas de tensão como as nonas, décimas primeira e décimas terceira; Maurice Ravel (“Valsas nobres e sentimentais”) e Alexander Scriabin (“Sonatas para piano”); além de encadeamentos harmônicos utilizando acordes de empréstimo modal na primeira parte da última intervenção sonora.

98 A manipulação eletroacústica também foi bastante utilizada na feitura da música de “Acrílico”, inúmeras citações e utilizações de sons concretos, numa referência



direta à Pierre Schaeffer (sons de gelo batendo dentro do copo, trânsito, “pum”) e de música eletrônica (como a utilização da onda dente de serra) de Stockhausen.

A música eletrônica teve seu início no Brasil a partir das composições de Reginaldo de Carvalho e Jorge Antunes no final dos anos 1950. Em 1967, no Instituto Villa-Lobos, Antunes ministra o primeiro curso de música eletrônica no Brasil, no mesmo período que Duprat passa a utilizá-la em seus arranjos tropicalistas demonstrando a contemporaneidade do movimento. Enquanto os consumidores brasileiros de música erudita do século XX se afastaram da produção contemporânea, preferindo o retorno à escuta dos compositores clássicos e românticos, Duprat aproxima os ouvintes de música popular, frequentadores de festivais e de programas de TV, aos “conceitos” da música de vanguarda.

Em outro tópico do manifesto, foi proposta uma

reformulação da questão estrutural: ao edifício lógico-dedutivo da organização tradicional (microestrutura: célula, motivos, frase, semiperíodo, período, tema; macroestrutura: danças diversas, rondó, variações, invenção, suíte, sonata, sinfonia, divertimento etc. [...] os chamados “estilos” fugado, contrapontístico, harmônico, assim com os conceitos e as regras que envolvem: cadência, modulação, encaideamento, elipses, acentuação, rima, métricas, simetrias diversas, fraseio, desenvolvimento, dinâmicas, durações, timbre etc.)

Sobre uma poesia recitada, Duprat conecta uma série de intervenções musicais das mais variadas origens: a Harmonia tonal modulante com textura homofônica, o desenvolvimento motivico da introdução, a textura contrapontística nos duetos atonais de flauta e fagote, a música modal – construída sobre o modo lídio e utilizando movimentos de terças paralelas – do tutti final. A música eletroacústica, com referência a música concreta (sons de gelo batendo dentro do copo, trânsito, “pum”) e a música eletrônica (ondas dente de serra, referências de espacialização, utilização de *reverb*). O diálogo das estruturas e formas tradicionais com a música de vanguarda, proporcionando cruzamento de signos até então desconectados, faz de “Acrilírico” uma síntese da criação e da estética tropicalista.

É notória a relação poesia e música nessa canção: na primeira parte, onde o poeta está relacionado com a “adolescência”, que se associa a ‘adolescência’ (idade de pedra e paz), ‘cidade’ (interior, união) e ‘idade’ (pureza) Duprat utiliza de intervenções instrumentais e sons concretos menos densos, mais líricos, um padrão mais contrapontístico de diálogo entre flauta e fagote. Já a “grandiciedade”, que se associa a cidade grande, metrópole / dispersão, desintegração, a idade de pedra, porém, sem paz, um som denso de buzinas com acordes dissonantes proporcionam



enorme contraste com a parte anterior. A lembrança dos tempos de criança aparece com uma citação de um tema modal – lídio – em terças paralelas, bem próximo as sonoridades folclóricas no interior da Bahia, em Santo Amaro da Purificação. Como se pode observar, a parte instrumental criada por Rogério Duprat se integra à poesia de Caetano Veloso de tal forma que se torna parte integrante da obra, onde sua identidade é dada pelo todo, aproximando a música popular do conceito da música erudita.

Duprat alia em seus arranjos o novo e o velho, a música modal, tonal e atonal, em que os ideais de Koellreutter e de Camargo Guarnieri, tão díspares, se integram; tradição e vanguarda, polifonia e homofonia, informação e redundância, o nacional e o internacional, o popular e o erudito, a música eletrônica e a acústica numa nova forma de expressão musical que ficou conhecida como Tropicalismo.

Duprat compôs 47 obras de caráter erudito, 43 trilhas de cinema, mais de mil *jingles* publicitários, diversas orquestrações como os *Preludes* para piano de Debussy, além de ter sido arranjador de música popular dentro das mais diversas tendências, desde o âmbito do sambista Jair Rodrigues, passando pelos ícones da música nordestina como Geraldo Azevedo e Alceu Valença, o rock rural do trio Sá, Rodrigues & Guarabira, o rock progressivo da banda mineira O Terço, a música infantil do disco *Arca de Noé* do compositor Toquinho e o roqueiro pop Lulu Santos. Este artigo é apenas um pequeno recorte desse compositor extremamente atuante na música brasileira.



REFERÊNCIAS

- Antunes, Jorge (org.). *Uma poética musical brasileira e revolucionária*. Brasília: Sistrum, 2002.
- Calado, Carlos. *Tropicália: a história de uma revolução musical*. São Paulo: Editora 34, 1997.
- Campos, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- Duprat, Rogério. "Tropicália". Entrevista a Ana Oliveira, 20-out., 1999. Disponível em <<http://www.uol.com.br/tropicalia>>.
- Eco, Umberto. *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- Favaretto, Celso. *Tropicália: alegoria, alegria*. 3ª edição. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.
- Gaúna, Regiane. *Rogério Duprat: sonoridades múltiplas*. São Paulo: Editora Unesp, 2002.
- Griffiths, Paul. *A música moderna*. Tradução de Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- Mariz, Vasco. *História da música no Brasil*. 4ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.
- Medaglia, Júlio. *Música impopular*. 2ª edição. São Paulo: Global, 2003.
- Mendonça, Antônio Sergio de Lima e Sá, Álvaro de. *Poesia de vanguarda no Brasil*. Rio de Janeiro: Edições Antares, 1983.
- Menezes, Flo. *Apoteose de Schoenberg*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- Neves, José Maria. *Música contemporânea brasileira*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981.
- Persichetti, Vincent. *Armonia del siglo XX*. Madri: Real Musical, 1985.
- Pignatari, Décio. *Informação, linguagem, comunicação*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- Rosa, Fernando e Matias, Alexandre. "Maestro do rock – Rogério Duprat, arranjos e aval estético para a irreverência juvenil", entrevista realizada em São Paulo, 18-mai., 2003. *Senhor F – a revista do rock*. Disponível em <http://www.senhorf.com.br/agencia/main.jsp?codTexto=2943>.
- Siqueira, José. *O sistema modal na música folclórica do Brasil*. João Pessoa: Secretaria de Educação e Cultura, Diretoria Geral de Cultura, 1981.
- Taborda, Tato. *Música de Invenção*. Dissertação (Mestrado em Música). Rio de Janeiro: Unirio, Instituto Villa-Lobos, 1998.



Teles, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*. Rio de Janeiro: Vozes, 1997.

Tragtenberg, Lívio. *Artigos musicais*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

Veloso, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

Ventura, Zuenir. *1968: o ano que não terminou*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

Discografia

Veloso, Caetano. *Caetano Veloso*. R 765.086 L. Bahia, Rio de Janeiro, São Paulo: Philips, 1969.

RODRIGO MARCONI DA COSTA é mestre em Musicologia pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio), bacharel em Composição pela Universidade Estácio de Sá e licenciado em Educação Artística com habilitação em Música pelo Conservatório Brasileiro de Música (CBM). Como compositor, suas músicas têm sido executadas em eventos como a XVIII Bienal de Música Brasileira Contemporânea, o 24º Panorama da Música Brasileira Atual, o I FoCo (Fórum dos Compositores) entre outros. É professor de Música da Faetec, do Rio de Janeiro.