



Artigo / Artículo / Article

## Sobre o programa de escuta musical tropicalista: fonografia, agência e alteridade<sup>1</sup>

Jonas Soares Lana

Instituto Federal do Rio de Janeiro, Brasil

[jonaslana@gmail.com](mailto:jonaslana@gmail.com)

### Resumo

Este artigo analisa a relação entre a escuta e a significação de canções gravadas por integrantes do círculo colaborativo musical tropicalista, formado no Brasil no final dos anos 1960. Aqui, a escuta é problematizada como uma relação de agenciamento entre sons e humanos, que varia em diferentes contextos de produção e difusão de gravações musicais, sendo, em alguma medida, planejada por seus criadores e inscrita por eles em tais registros sonoros. Os agenciamentos programados na fonografia tropicalista são distintos daqueles que eram geralmente esperados na escuta de uma gravação musical na época de emergência do grupo. Nesse período, de crença predominante na capacidade da gravação para espelhar a realidade acústica de modo neutro e fiel, a escuta de registros de música deveria ser experimentada como uma imersão em paisagens sonoras reproduzidas no toca-discos, como representações de eventos musicais ao vivo que soassem familiares aos ouvintes. Contrariando tal expectativa, integrantes do círculo tropicalista subverteram esse realismo fonográfico em faixas que combinam sons “musicais” e “não-musicais”, que confundem arranjos orquestrais com paisagens sonoras cotidianas e que simulam ambientes acústicos multidimensionais e insólitos. Desse modo, esses compositores e performers procuraram propiciar uma imersão que se distingue da anterior, por efetivar experiências de estranhamento e alteridade e, também, processos singulares de imaginação motora e sinestésica. Neste trabalho, argumentamos que tais efeitos tiveram impacto direto na significação dos conteúdos fonografados.

**Palavras-chave:** tropicalismo musical, canção, fonografia, escuta

---

<sup>1</sup> Este trabalho é resultado de pesquisa de pós-doutorado desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, com subsídios da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes/PNPD) e desta universidade.



---

## Sobre el programa de escucha musical del grupo Tropicália: fonografía, agencia y alteridad

### Resumen

Este artículo analiza la relación entre la escucha y la asignación de sentidos a canciones grabadas por los integrantes del círculo colaborativo Tropicália, formado en Brasil a fines de los años 1960. Aquí, la escucha es problematizada como una relación de agenciamiento entre sonidos y humanos, que varía en diferentes contextos de producción y difusión de grabaciones musicales, siendo, en alguna medida, planeada por sus creadores e inscrita por ellos en esos registros sonoros. Los agenciamientos programados en la fonografía tropicalista son distintos de aquellos que eran, en general, esperados en la escucha de una grabación musical en la época de la emergencia del grupo. En ese período, en el que se creía en la capacidad de la grabación para espejar la realidad acústica de manera neutral y fiel, la escucha de registros de música debía ser experimentada como una inmersión en paisajes sonoros reproducidos en el tocadiscos como representaciones de eventos musicales en vivo que debían sonar familiares para el oyente. Contrariando dicha expectativa, los integrantes del círculo tropicalista subvirtieron ese realismo fonográfico en pistas que mezclan sonidos “musicales” y “no musicales”, que confunden arreglos orquestales con paisajes sonoros cotidianos y que simulan ambientes acústicos multidimensionales e insólitos. De ese modo, esos compositores y *performers* buscaron propiciar una inmersión distinta de la anterior, que produce experiencias de extrañamiento y alteridad, y también procesos singulares de imaginación motora y sinestésica. En este trabajo, argumentamos que tales efectos tuvieron un impacto directo en la significación de los contenidos fonografados.

**Palabras clave:** tropicalismo musical, canción, fonografía, escucha

---

## On the Music Listening Program by Tropicália Group: Sound Recording, Agency and Alterity

### Abstract

This paper analyses the relationship between listening and the attribution of meaning to songs recorded by the members of the Tropicália collaborative circle, formed in Brazil in the late 1960s. Here, listening is discussed as an agency relationship between sounds and human beings, which varies in different contexts of production and diffusion of music records, and which is, to a certain extent, planned by its creators and inscribed by them on these records. The agency effects programmed on Tropicália records are different from those which were usually expected by listeners of music records at the time when the group was formed. During this period, ruled by a general belief on the capability of a recording to mirror the acoustic reality in a neutral and faithful way, listening to music records should be experienced as an immersion into soundscapes reproduced on the turntable as representations of live music events that should sound familiar to

the listeners. Against this expectation, some members of Tropicália circle subverted this realism standard on recordings that combine “musical” and “non-musical” sounds, which fuse orchestral arrangements and everyday life soundscapes, and which simulate multidimensional and strange acoustic environments. In doing so, these composers and performers tried to favor an immersion that differs from the former one, by generating experiences of estrangement and alterity, as well as singular processes of motor and synesthetic imagination. On this work, we argue that such effects have direct implications on the way the record contents were signified by the listeners.

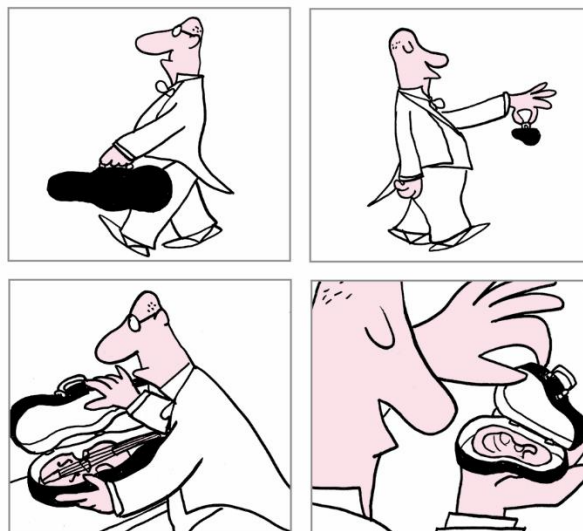
**Keywords:** Musical tropicalism, song, sound recording, listening

---

Fecha de recepción / Data de recepção / Received: septiembre 2017

Fecha de aceptación / Data de aceitação / Acceptance date: diciembre 2017

Fecha de publicación / Data de publicação / Release date: febrero 2018



*Osesp*, Laerte<sup>2</sup>

No cartum de Laerte, o violino, a indumentária e a atitude séria e compenetrada dos personagens indicam que eles se preparam ritualmente para a execução pública de música erudita. Laerte sugere que o ouvido também é um instrumento cuidadosamente preparado para uma escuta específica dessa música, remetendo à máxima do antropólogo Clifford Geertz de que “a arte e os instrumentos para entendê-la são feitos na mesma fábrica” (2014: 122). Essa fábrica é a cultura musical, sistema em que artistas e públicos comunicam-se com símbolos codificados na música e decodificados com um aparato perceptivo e cognitivo construído socialmente. Desse ponto de vista, que Laerte insinua com o paralelo entre o violino e a orelha, uma cultura musical (composta por composições de Bach, Mozart e Beethoven, de cantos ameríndios ou de partidos-altos executados em rodas de samba) será formada não apenas por práticas musicais e repertórios sonoros e simbólicos, como também por modalidades de escuta específicas que são estabelecidas com treinamentos perceptivos compartilhados e necessários à apreensão das músicas praticadas.

Durante o século XX, diferentes sociedades foram aproximadas por hábitos musicais relacionados ao advento da gravação e reprodução sonora. As transformações pelas quais passou a cultura musical fonografada durante esse período foram acompanhadas de mudanças significativas nos conceitos, nas técnicas de criação e na escuta (Sterne 2003). Um período particularmente rico nesse sentido compreende a década de 1960, em que o aprimoramento das técnicas e tecnologias de gravação e reprodução musical pareciam responder ao compromisso pela busca de registros absolutamente fiéis às realidades acústicas das performances musicais “ao vivo”<sup>3</sup>. Quando, em meados da década, muitos se convenciam de que esse compromisso

<sup>2</sup> Agradeço à cartunista Laerte pela disponibilização desse cartum e pela autorização para reproduzi-lo.

<sup>3</sup> Aqui, emprego o termo “realidade” para me referir àquilo que apreendemos imediatamente, como fenômeno concreto, imanente e empírico. Oponho “realidade” a “real”, palavra que remete a um conjunto

tinha sido finalmente cumprido, o uso dessas técnicas e tecnologias para fins “realistas” foi subvertido por jovens de alguma maneira filiados ao universo musical do *rock and roll*. Entre eles, o músico californiano Frank Zappa, os seus conterrâneos da banda The Beach Boys e os britânicos do conjunto The Beatles. No Brasil, essa subversão foi empreendida por um grupo que ocupa um lugar central neste trabalho. Refiro-me ao círculo colaborativo musical tropicalista integrado por Gilberto Gil, Caetano Veloso, Torquato Neto, Gal Costa, Tom Zé, Rita Lee, Sérgio Dias, Arnaldo Baptista, Rogério Duprat, entre outros.

Desenvolvida com forte investimento no experimentalismo formal, a subversão tropicalista do realismo fonográfico foi impulsionada por uma atitude irônica que o grupo também manifestava em suas letras de canções, em capas de discos, em performances e em declarações públicas exprimindo a desconfiança predominante entre seus membros quanto à capacidade da linguagem para enunciar verdades unívocas e definitivas. Essa atitude também os impelia ao exercício obsessivo de estranhamento do familiar e de desnaturalização das formas de classificação cultural que prevaleciam na sociedade brasileira e, mais especificamente, entre os interlocutores que produziam e consumiam as canções do repertório da chamada Música Popular Brasileira ou MPB, corrente musical no seio da qual o círculo se formou e com a qual, em pouco tempo, passou a divergir<sup>4</sup>.

A divergência foi em boa medida alimentada pelo desejo tropicalista de estabelecer práticas criativas que fossem além do modelo composicional que serviu de base para a produção de boa parte do cancionário da MPB. Esse modelo estipulava a combinação de harmonias dissonantes, de voz branda, de arranjos concisos e de outros atributos da bossa nova com elementos sonoro-poéticos emprestados das músicas em tradição oral no Brasil, como o baião, a moda de viola e os pontos de candomblé. A esse modelo, que era sinônimo de sucesso de público e crítica em meados dos anos 1960 (Contier 1998), os tropicalistas adicionaram novos componentes como sonoridades associadas ao rock americano e britânico, aos ambientes pouco frequentados da música de vanguarda e ao samba-canção (gênero muito melodramático para os padrões estéticos bossanovistas que predominavam entre os adeptos da MPB). Como veremos adiante, a diferença entre emepistas e tropicalistas também podia ser sentida nas performances transmitidas por emissoras de TV, hoje preservadas em suportes audiovisuais. Nesses registros, vemos que os trajes de gala e apresentações bem-comportadas dos cantores e cantoras da MPB

---

de realidades possíveis, ou seja, que podem vir a se concretizar. Portanto o “real” também inclui o verossímil, o que pode ser imaginado, inclusive por meios literários ou artísticos.

<sup>4</sup> Em certo sentido, o exercício sistemático de estranhamento do familiar pelos tropicalistas os aproximava de artistas e escritores que praticavam na cidade de Paris do “entreguerras” o que James Clifford (2011) descreve como surrealismo etnográfico. Assim como os surrealistas da vertente hegemônica liderada por André Breton, os adeptos da linha etnográfica buscavam o estranhamento da realidade. Mas enquanto os primeiros o faziam explorando os poderes do inconsciente individual, os últimos, inspirados no desenvolvimento da antropologia modernista francesa, problematizavam o processo inconsciente de familiarização com categorias convencionais de classificação cultural. Eles ainda se distinguiam pela crítica irônica e relativista à cultura, que encaravam como uma grande *collage* artificial aberta a rearranjos inusitados. Guardadas as devidas diferenças, sobretudo quanto aos contextos históricos, é possível reconhecer uma atitude similar dos tropicalistas em relação à cultura.

deram lugar, nos shows tropicalistas, a uma gestualidade e a figurinos extravagantes. O grupo cultivava o gosto pela produção de “diferenças” (Naves 2010), em oposição à afirmação e reprodução das identidades fixas e homogêneas que marcavam os discursos mais radicais de direita e de esquerda no Brasil daquela época. Com esse viés irônico e desnaturalizante, os tropicalistas minaram um conjunto amplo e difundido de certezas estéticas, sociais e políticas que pautavam os discursos hegemônicos ordenadores da vida brasileira.

Desde muito tempo, esses e outros aspectos correlatos vêm sendo reconhecidos na produção musical tropicalista por críticos literários, historiadores, cientistas sociais e jornalistas, em análises que tendem a priorizar os *significados* das canções gravadas pelos tropicalistas<sup>5</sup>. Esses estudiosos mantêm um consenso sobre a contribuição dos tropicalistas para a renovação dos modos de pensar e de fazer a canção popular comercial no Brasil. O que não aparece de modo explícito e esclarecedor nesse debate, e que ponho em discussão neste trabalho, é a abordagem da proposta de uma nova escuta que os tropicalistas esperavam ser experimentada com a reprodução de suas gravações e, complementarmente, a análise das características e implicações dessa experiência na *significação* dos conteúdos sonoro-poéticos fonografados<sup>6</sup>.

A hipótese que fundamenta o meu argumento neste trabalho é que os conteúdos das gravações tropicalistas –e, a rigor, de qualquer registro sonoro ou performance musical– é indissociável de um *programa de escuta*. Quando executado, esse programa agencia os ouvintes, levando-os a produzirem *significações* em alguma medida condizentes com as expectativas dos produtores dessas gravações. Parte considerável dessas *significações* são processadas em um registro corpóreo-emocional que não pode ser imediatamente racionalizado, traduzido ou verbalizado, seja por quem escutou essas gravações nos anos 1960, seja por quem, assim como eu, deseja descrevê-las em trabalhos acadêmicos (Clayton, Dueck e Leante 2013).

Neste artigo, o exame dos significados das gravações cede espaço para uma análise centrada nos efeitos que elas exercem nos ouvintes, quando estes e os conteúdos fonografados estabelecem relações auditivas de agenciamento recíproco tal como especificadas no *programa de escuta* tropicalista. Adiante, abordo dois efeitos característicos desse programa, que estão estreitamente associados à quebra do realismo fonográfico promovida pelo grupo. O primeiro efeito, de caráter cinestésico, envolve a produção de atividades motoras imaginadas; o segundo, de caráter sinestésico, estimula a imaginação visual. Estes se associam a um terceiro efeito, de experiência de alteridade, que também se efetivou com frequência nas apresentações “ao vivo” de integrantes do círculo. Como nos mostram relatos de testemunhas dessas performances, esse efeito de alteridade é também marcado por um forte componente corpóreo-emocional.

### **O efeito de alteridade tropicalista**

“O tropicalismo não existe mais como movimento”, declarou Caetano Veloso durante uma apresentação com Gilberto Gil em Portugal em 1969<sup>7</sup>. Ambos estavam a caminho do exílio em

---

<sup>5</sup> Cf. Campos (2005), Celso Favaretto (2007), Calado (1996, 2008), Dunn (2001, 2007), Naves (2004, 2010), Vilaça (2004), Lopes (1999), Moehn (2000).

<sup>6</sup> Uma exceção é Celso Favaretto, no livro *A invenção de Hélio Oiticica* (2015).

<sup>7</sup> Declaração reproduzida no documentário *Tropicália* (2012).

Londres, após alguns meses de detenção. A prisão, em dezembro de 1968, era uma resposta à denúncia de que Gil e Veloso teriam parodiado o Hino Nacional enquanto se enrolavam na bandeira do Brasil em show no Rio de Janeiro. O fato mostrou-se inverídico<sup>8</sup>, mas estava longe de ser inverossímil, a julgar pela escalada iconoclástica tropicalista que chegou ao paroxismo quando Caetano Veloso, às vésperas da prisão, apontou uma arma para a cabeça em um programa de televisão enquanto cantava “Boas festas”, canção natalina do compositor Assis Valente, morto por suicídio em 1958 (Calado 2008).

A violência dos gestos que os tropicalistas desferiam simbolicamente contra o público e seus padrões de gosto era uma marca do que Flora Süssekind (2007) identifica como “momento tropicalista”, resultante da articulação dos integrantes do círculo musical com intelectuais e artistas com quem partilhavam consideráveis afinidades: o escritor José Agrippino de Paula, Glauber Rocha e outros diretores do Cinema Novo, José Celso Martinez e o elenco do teatro Oficina, artistas plásticos como Hélio Oiticica e Lygia Clark, o artista gráfico Rogério Duarte, entre outros. Entre as muitas afinidades que davam coesão ao grupo, argumenta Süssekind, estava a preferência pela provocação violenta como alternativa ao proselitismo e didatismo característico das artes engajadas da época, incluindo a canção de protesto predominante na MPB. Essa violência, argumenta a autora,

[...] estaria embutida tanto na ruptura de limites, na exigência de participação corporal direta, de transformação do espectador em participador, fundamentais ao trabalho de Lygia Clark e Hélio Oiticica de fins dos anos 60, quanto nas formas de dissolução da separação entre palco e plateia, teatro e cotidiano, e de contato físico exercitadas pelos atores do grupo Oficina, assim como nos confrontos explícitos provocados pelas apresentações-*happenings* dos compositores tropicalistas em shows e programas de auditórios (2007: 41).

As canções mais engajadas da MPB apelavam ao didatismo para denunciar as mazelas sociais e econômicas de um país “subdesenvolvido”, a fim de convencer os ouvintes da necessidade de mobilização geral em favor da reforma social ou mesmo da revolução socialista contra forças reacionárias que alicerçavam o regime militar e que, segundo tal perspectiva, garantiam o atendimento aos interesses imperialistas e capitalistas norte-americanos. A crítica tropicalista, por seu turno, também não livrava do ataque ao regime militar e a outras instituições que consideravam opressivas e reacionárias, como a família católica burguesa. Mas nem por isso poupava as alas mais radicais da MPB e da esquerda brasileira, sobretudo pelo nacionalismo dogmático associado a ideias de pureza e autenticidade cultural.

Em resposta, intelectuais de esquerda como Roberto Schwarz (2014) taxaram a crítica tropicalista de politicamente inócua, porque esvaziada pelo efeito alegórico e carnavalesco que

---

<sup>8</sup> Como observa Veloso (2008: 388-9), essa versão fantasiosa foi inspirada na introdução de um componente cenográfico nos shows tropicalistas: o estandarte do artista plástico Hélio Oiticica com uma referência à imagem do cadáver do assassino Cara de Cavalo e a controversa divisa “Seja marginal, seja herói”. Rita Lee (2016) sugere que a versão sobre a profanação do Hino Nacional Brasileiro teria sido motivada pela improvisação pelo guitarrista Sérgio Dias do tema de abertura da Marselhesa, hino nacional francês com perfil melódico semelhante ao congênere brasileiro.

atravessava as composições e performances do grupo<sup>9</sup>. Esta não era, no entanto, a opinião nutrida pelas autoridades militares no comando do país. Durante o cárcere no Rio de Janeiro, Caetano Veloso (2008: 393) ouviu de um oficial do exército que o que Gil e ele faziam “era muito mais perigoso do que o que faziam os artistas de protesto explícito e engajamento ostensivo”. De fato, os tropicalistas não eram tão “explícitos” e “ostensivos” quanto os autores de canções de “protesto”, preferindo a exploração de todo tipo de ambiguidade em performances e gravações de canções com títulos sugestivos como “Não identificado” e “Objeto semi-identificado”. Nestas e em outras faixas e performances, os tropicalistas sacrificaram a clareza esperada de uma “mensagem” em nome de experimentações formais nos âmbitos poético e sonoro. A afeição pela polissemia manifestava-se ainda no investimento do grupo em modalidades expressivas de difícil tradução, como movimentos coreográficos e as explorações vocais pouco convencionais que podemos ouvir em faixas como “Não identificado” por Gal Costa e “Questão de ordem” por Gilberto Gil (Dunn 2001).

Interpretada por Schwarz e outros críticos de esquerda como efeito de uma atitude irônica e politicamente descompromissada, ou como simples desbunde inconsequente, essa ambiguidade era, no entanto, motivo de preocupação para os militares. Eles não compreendiam o exato “significado” das mensagens tropicalistas –que a rigor não deveriam ser claras a ninguém. Mas a afirmação do oficial sobre o potencial subversivo da música tropicalista indicava que estavam convencidos dos efeitos de tais mensagens, de sua capacidade para agenciar e transformar subjetividades com sons, gestos, figurinos e outros elementos cênicos envolvidos na performance.

Alguns desses efeitos foram sentidos pelos próprios músicos associados à MPB. Em entrevista para o documentário *Uma noite em 67*, Miltoninho, cantor do quarteto vocal MPB-4, menciona o inusitado diálogo que estabeleceu com o então astro do rock brasileiro Erasmo Carlos em apresentação tropicalista na temporada de shows na boate Sucata, durante a qual teria acontecido o evento que ensejou a prisão de Caetano Veloso e Gilberto Gil. No banheiro da casa, ambos teriam confidenciado a perplexidade diante dos gritos e gestos estranhos que Caetano Veloso estava efetuando no palco. “Pô, não estou entendendo nada”, disse Erasmo. “Eu também não!”, concordou Miltoninho<sup>10</sup>. Ironicamente, os tropicalistas acabavam de criar um fato novo e inimaginável para este e outros emepistas: o relampejo de identificação com um expoente do gênero musical de origem estadunidense com quem Miltoninho e os seus antagonizavam.

No ano anterior, a experiência de alteridade que aproximou Miltoninho e Erasmo Carlos, também foi vivenciada por Chico Buarque frente às performances tropicalistas no III Festival da Música Popular Brasileira da TV Record. Em entrevista concedida aos diretores de *Uma noite em 67*, o cancionista sugere que a perceptível disparidade entre suas apresentações bem-comportadas e as desconcertantes performances tropicalistas teria causado o envelhecimento súbito de sua imagem pública. Em seu relato, Buarque ressalta a diferença quanto às indumentárias:

---

<sup>9</sup> Sobre as críticas de Schwarz ao tropicalismo, cf. também Dunn (2001).

<sup>10</sup> Miltoninho em entrevista concedida no documentário *Uma noite em 67* (2010).



O uniforme do cantor de festival era o *smoking*. Eu tinha um *smoking*. Eu tive que comprá-lo [...]. No festival de 1967, ninguém me avisou que não era assim. Apresentei-me com meu *smoking* e eles estavam todos fantasiados. Então, é claro, eu fiquei com cara de... cara de *smoking*<sup>11</sup>.

Na época, Gil e Veloso vinham declarando à imprensa o caráter “jovem” de suas canções e performances, o que pode ter contribuído para que Chico Buarque experimentasse o seu próprio envelhecimento simbólico na ocasião do festival. Mas, ainda assim, não devemos desconsiderar o impacto nesse processo dos efeitos agentivos dos figurinos e de aspectos das performances tropicalistas. Afinal, relata Buarque, foram as “fantasias” que o deixaram com “cara de *smoking*”, expressão que, a julgar pelo uso corrente das correlatas “cara de palhaço”, “de paisagem” etc., conota um sentimento de perplexidade em alguma medida comparável ao experimentado por Miltoninho e Erasmo Carlos.

Notem que em ambas as situações, as transformações subjetivas descritas decorreram de agenciamentos por componentes não necessariamente verbais das apresentações tropicalistas, como figurinos, gestos sonoros e gestos corporais. Tratam-se de agenciamentos que mobilizam uma considerável carga emocional como tipicamente o fazem respostas etnocêntricas desencadeadas por experiências de alteridade. Presentes em outras práticas musicais, esses agenciamentos foram deliberadamente explorados nas performances tropicalistas, sobretudo quando investidas de uma atitude iconoclástica.

Neste artigo, argumento que agenciamentos como estes também ocorreram em relação às gravações lançadas pelos integrantes do círculo colaborativo tropicalista. Como veremos a seguir, alguns dos efeitos desses agenciamentos, que singularizam a produção fonográfica tropicalista, efetivaram-se com o uso pouco ortodoxo das tecnologias de gravação.

### **A gravação tropicalista, entre o *no-fi* e a manifestação ambiental**

Em um raro estudo sobre a produção fonográfica tropicalista em estúdio, Frederick Moehn (2000) destaca o diferencial do grupo quanto às práticas de gravação vigentes no Brasil dos anos 1960. Nessa época, profissionais de estúdio, músicos, produtores e gravadoras instaladas no país, em sintonia com o que estava se fazendo nos grandes centros de produção fonográfica do mundo, concordavam que uma boa gravação deveria espelhar, com máxima fidelidade, a paisagem sonora da performance musical “ao vivo”. Essa crença alicerçou o estabelecimento de um padrão internacional de qualidade conhecido como “*high-fidelity*” (“alta-fidelidade”) ou “*hi-fi*” (Moorefield 2005, Zak 2012). Esse padrão, que em linhas gerais predominava nas gravações da MPB, foi subvertido pelos tropicalistas, sob influência direta dos experimentos fonográficos dos Beatles em discos como *Revolver* (1966) e sobretudo *Sgt. Pepper Lonely Heart Club Band* (1967). Na prática, essa subversão envolvia o uso das últimas novidades em tecnologia de captação, processamento e edição de áudio para produzir representações de paisagens sonoras musicais infieis à “realidade” da performance musical “ao vivo” (*lo-fi*, de *low-fidelity*) ou

---

<sup>11</sup> Esse comentário não foi incluído no corte final do documentário, mas se encontra publicado em Terra e Calil (2013: 100-101).

inverossímeis (“*no-fi*”, de *no-fidelity*)<sup>12</sup>. Os dispositivos que os adeptos do *hi-fi* manipulavam como *intermediários* neutros para a captura e re(a)presentação pretensamente objetiva de uma “realidade” sonora, foram operados pelos tropicalistas como *mediadores* capazes de modificar sons “acústicos” ou gerar sonoridades novas, produzindo efeitos expressivos relevantes. Em mãos tropicalistas, afirma Moehn parafraseando Marshall McLuhan, os meios tecnológicos tornaram-se mensagens<sup>13</sup>.

A subversão das práticas *hi-fi* está relacionada ao invento da gravação em múltiplos canais de áudio, que permitiu o registro em separado de sonoridades produzidas por fontes distintas. Isolada em um canal de áudio, uma fonte poderia ter o nível da gravação variado em relação a fontes sonoras registradas em outros canais, criando no ouvinte, durante a reprodução, a sensação de que a primeira poderia estar posicionada a distâncias diferentes das últimas. Essa técnica estabelecia, desse modo, um eixo de profundidade. Sobre esse eixo, cruzava-se perpendicularmente um segundo eixo, lateral, simulado com a distribuição de fontes sonoras em dois canais, cada um encaminhando os sons produzidos para duas caixas acústicas instaladas à esquerda e à direita do ouvinte. O efeito desse procedimento, conhecido como estereofonia, é a percepção de que as fontes soam em diferentes posições nesse eixo lateral. Com tal construção obtinha-se, nesse sentido, a reprodução da espacialidade das paisagens sonoras musicais tal como percebidas na “realidade natural”.

Para os adeptos da alta-fidelidade, a distribuição das fontes nesse espaço sonoro virtual acrescenta realismo às representações fonográficas das performances “ao vivo”, propiciando ao ouvinte a percepção de que instrumentos e vozes soam em diferentes locais do ambiente onde a gravação está sendo reproduzida. Os tropicalistas, ao contrário, empregariam a gravação em múltiplos canais para produzir o efeito inverso, isto é, *no-fi*. Como veremos adiante eles simularam, por exemplo, o movimento abrupto de instrumentos musicais no eixo lateral, em velocidade muito superior à capacidade dos instrumentistas de se deslocarem sobre um palco.

Os integrantes do círculo brasileiro também romperam com a representação realista empregando sonoridades inusitadas, muitas das quais resultantes da síntese de sons novos em dispositivos eletroeletrônicos ou da manipulação e descaracterização de “sons naturais” em fitas magnéticas<sup>14</sup>. O grupo também incorporou “ruídos” sem qualquer manipulação prévia, como vozes em diálogo na sala de jantar na gravação de “Panis et circencis”<sup>15</sup> e gritos de criança no parque de diversões de “Domingo no parque”<sup>16</sup>. Esse repertório de sons por muitos entendidos

---

<sup>12</sup> Sobre as categorias “*hi-fi*”, “*lo-fi*” e “*no-fi*”, cf. Zak (2012).

<sup>13</sup> É importante notar que tais experimentações também eram produzidas na época por outros músicos, bandas e produtores musicais, como os roqueiros californianos Frank Zappa, The Beach Boys e The Doors (Moorefield 2005), e os criadores do *dub* jamaicano como King Tubby e Lee Perry (Veal 2007).

<sup>14</sup> Essas sonoridades podem ser identificadas nas gravações de “Acrilírico” e “Objeto semi-identificado”. Cf. Veloso, Caetano. 1969. “Acrilírico”. Veloso, Caetano e Rogério Duprat [Compositores]. In *Caetano Veloso*, lado B, faixa 5 e Gil, Gilberto e Rogério Duarte. 1969. “Objeto semi-identificado”. Gil, Gilberto e Rogério Duprat [Compositores]. In *Gilberto Gil*, lado B, faixa 4.

<sup>15</sup> Os Mutantes. 1968. “Panis et circencis”. Gil, Gilberto e Caetano Veloso [Compositores]. In Caetano et al, *Caetano Veloso*, lado A, faixa 3.

<sup>16</sup> Gil, Gilberto e Os Mutantes. 1968. “Domingo no parque”. Gil, Gilberto [Compositor]. In *Gilberto Gil*,

como “não-musicais”, incluía ainda vaias, aplausos e outras reações de plateias de apresentações musicais que paradoxalmente eram evitadas em gravações em alta-fidelidade<sup>17</sup>.

Nestas e em outras gravações tropicalistas, os fragmentos sonoros ditos “não-musicais” somam-se a motivos e citações musicais que redobram no plano sonoro o caráter fragmentado característico das letras das canções do grupo. Em “Marginália II”, o arranjo sobrepõe “ruídos”, motivos e citações musicais. “Luzia luluza” vai além, sobrepondo sonoridades externas ao estúdio, de automóveis em trânsito congestionado, por exemplo, a sons da canção e do arranjo musical<sup>18</sup>. Em “Panis et circencis”<sup>19</sup>, a “realidade” acústica gravada da performance da canção propriamente dita confunde-se com a paisagem sonora de uma sala de jantar em que os comensais fazem sua refeição ao som de “Danúbio azul”<sup>20</sup>.

Em duas outras gravações, esse tipo de sobreposição envolve paisagens sonoras do próprio estúdio: “Pega a voga cabeludo”<sup>21</sup> e “Irene”<sup>22</sup>. As faixas trazem diálogos entre os cantores e entre estes e técnicos de gravação, produtores e outros profissionais que costumavam manter o silêncio durante as sessões de gravação em cumprimento ao protocolo da alta-fidelidade. Nesses registros, as palavras da fala cotidiana, descartáveis e efêmeras se comparadas às palavras perenizadas pelas canções (Tatit 2002), vazam através da paisagem sonora musical que a assepsia *hi-fi* busca proteger, expondo a artificialidade de registros vendidos como recriações fiéis à “natureza” acústico-musical.

Com a introdução de sons cotidianos e efêmeros em gravações musicais, muito experimental para os padrões da época, os tropicalistas reforçavam o seu alinhamento com o que vinha sendo praticado pelos Beatles. Como os contemporâneos britânicos, o grupo brasileiro quebrou a moldura da representação realista *hi-fi*, metáfora de Virgil Moorefield (2005) que sugere a interpenetração entre as paisagens sonoras “musicais” e “não-musicais”. Indo mais adiante nessa argumentação, podemos dizer que um registro fonográfico *hi-fi* está para a pintura bidimensional –que abre uma janela para um espaço distinto daquele em que está situada– como gravações musicais “contaminadas” pelos sons cotidianos estão para a instalação artística –a qual se confunde com o espaço em que é construída.

A homologia entre som e imagem ganha particular relevância na análise da produção *no-fi* tropicalista se considerarmos o fato do nome do círculo colaborativo e de sua produção musical

---

lado B, faixa 5.

<sup>17</sup> Nesse sentido, o padrão de alta-fidelidade transporta para as práticas fonográficas a separação entre músicos ativos e plateias silenciosas, há muito institucionalizada nas salas de concerto europeias, como notado por autores como Christopher Small (1998) e Thomas Turino (2008).

<sup>18</sup> Gil, Gilberto. 1968. “Luzia Luluza”. Gil, Gilberto [Compositor]. In *Gilberto Gil*, lado B, faixa 3.

<sup>19</sup> Os Mutantes. 1968. “Panis et circencis”. Gil, Gilberto e Caetano Veloso [compositores]. In Veloso, Caetano et al, *Caetano Veloso*, lado A, faixa 3.

<sup>20</sup> A “Danúbio azul” que ouvimos não é executada por músicos de orquestra no estúdio em que “Panis et circencis” foi gravado. Trata-se de uma versão anteriormente gravada em disco e replicada na faixa tropicalistas com o uso da técnica descrita por Andrew Goodwin (1990) como *sampling* analógico.

<sup>21</sup> Gil, Gilberto e Os Mutantes. 1968. “Pega a voga, cabeludo”. Gil, Gilberto e Juan Arcon [Compositores]. In *Gilberto Gil*, lado A, faixa 5.

<sup>22</sup> Veloso, Caetano e Gilberto Gil. “Irene”. Veloso, Caetano [Compositor]. In *Caetano Veloso*, lado A, faixa 1.

derivar de *Tropicália*, título dado pelo artista plástico Hélio Oiticica a uma das instalações que compunham a sua série de “penetráveis” a qual consistia, segundo Caetano Veloso, “num labirinto ou mero caracol de paredes de madeira, com areia no chão para ser pisada sem sapatos, um caminho enroscado, ladeado de plantas tropicais, indo dar, ao fim, num aparelho de televisão ligado, exibindo a programação normal” (2008: 183).

Veloso intitulou uma canção sua como “Tropicália” em 1967. No ano seguinte, o termo voltou no nome do LP *Tropicália ou panis et circencis*, produzido coletivamente pelo grupo. O empréstimo, observa o cantor e compositor, foi realizado por sugestão do diretor de fotografia Luís Carlos Barreto, para quem haveria uma afinidade entre a instalação de Oiticica e a canção “Tropicália”, com suas imagens fragmentadas de um Brasil que combinava arcaico e moderno, alta cultura e cultura de massas, etc. Mas a afinidade entre as tropicálias ia além do conteúdo, envolvendo também explorações formais e a relação que o artista e os músicos do círculo colaborativo desejavam estabelecer com quem se relacionasse com as suas gravações.

A *Tropicália* de Oiticica era fruto de um experimentalismo questionador da centralidade da visão na relação com as artes plásticas. Mais que uma obra, constituía um acontecimento que apelava ao tato e a outros sentidos, estimulando a desnaturalização de hábitos de contemplação em espectadores que o penetrável acabava por transformar, na prática, em participantes ativos (Sperling 2008). Com a instalação, o artista procurava reavivar uma experiência que teve ao caminhar pelo morro carioca da Mangueira. Em 1967, o artista observaria que na *Tropicália* “havia a sensação de que se estaria de novo pisando a terra. Esta sensação sentia eu anteriormente ao caminhar pelos morros, pela favela, e mesmo o percurso de entrar, sair, dobrar 'pelas quebradas' de *Tropicália*, lembra muito as caminhadas pelo morro”<sup>23</sup>.

Tal como Oiticica e outros artistas e escritores do momento tropicalista, os integrantes do círculo colaborativo musical tendiam a enfatizar o acontecimento, a experiência, em detrimento da “representação”<sup>24</sup>, estimulando novas formas de participação dos ouvintes. Essa conexão foi sugerida pelo próprio artista no fim de 1968, ao identificar no grupo uma necessidade de “manifestação ambiental”, conceito que aplicava a sua *Tropicália* e outros penetráveis e que empregava ao caso tropicalista, referindo-se à “necessidade de guitarra, amplificadores, conjunto, e principalmente roupagens”.

Partindo dessa observação, Celso Favaretto (2015: 146-7) afirmaria mais tarde que Oiticica “toca no núcleo da experimentação” do grupo. As músicas tropicalistas, argumenta Favaretto,

[...] cruzam várias durações presentificadas e temporalizam espaços, explorando, assim, a ambivalência das significações conjugadas. Estruturas abertas à fantasia dos ouvintes-participadores, as músicas simulam uma realidade em desagregação, hiperbolizando contradições (culturais, artísticas, políticas). O receptor não “ouve” propriamente as músicas,

---

<sup>23</sup> Perguntas e respostas para Mário Barata (15 maio 1967), Arquivo Hélio Oiticica, doc. no. 0320/67, p. 2. *Apud* Loeb (2011: 64).

<sup>24</sup> Parafrazeio a afirmação de Flora Süssekind (2007: 44) de que o grupo de teatro Oficina, que fazia parte do momento tropicalista, “privilegiava o ‘acontecimento’ (e não a ‘representação’)”. Em certo sentido, Süssekind converge com Celso Favaretto (2015: 146), para quem “as canções tropicalistas são acontecimentos”.

mas realiza ideias [...]. Produções significantes, as manifestações “tropicalistas” instalam o receptor como protagonista de ações que constituem o sentido das imagens.

Vimos acima que as considerações de Favaretto e de Oiticica sobre o caráter “ambiental” da produção musical do círculo colaborativo tropicalista dizem respeito às performances e canções, mas não às gravações propriamente ditas e às particularidades de uma escuta que elas acionavam. Veja-se, por exemplo, “Panis et circencis”, gravada pelos Mutantes no LP *Tropicália ou panis et circencis*<sup>25</sup>. Como mencionei acima, a reprodução da faixa desacelera subitamente, como se a velocidade de rotação do toca-discos estivesse caindo. Quando o disco parece ter parado completamente, a ilusão é desfeita com o repentino reinício da reprodução na velocidade esperada. Sérgio Dias, que participou da gravação com Rita Lee e Arnaldo Baptista em 1968, revelou, décadas depois, que esse efeito não passava de uma zombaria. “A grande curtição de Panis é a hora que a gente desliga a vitrola da tomada”. “A ideia”, observa o músico, “era fazer o cara [...] levantar e *ver* [...], e aí quando o cara fosse botar [a tomada elétrica do aparelho] no lugar, ela continua a tocar” (grifos meus)<sup>26</sup>. O efeito sonoro simulado na gravação deveria ser sentido como um acontecimento que se dava fora dela, no ambiente de sua reprodução, configurando um claro exercício de metalinguagem que problematiza a representação *hi-fi*<sup>27</sup>. Nesse sentido, o relato de Sérgio Dias indica que esse efeito, o qual defino em outro trabalho como *metafonográfico* (Lana 2013), levantava mais do que dúvidas sobre a fronteira entre realidade e virtualidade. Levantava, literalmente, o próprio ouvinte.

### **Escuta, agência e affordance**

O relato de Dias indica a existência da crença, entre os tropicalistas, de que as suas gravações, assim como as suas performances ao “vivo”, produziam efeitos no ouvinte imerso nas paisagens sonoras simuladas pela reprodução de seus discos. Em outros termos, mais sociológicos e antropológicos, esses compositores e intérpretes reconheciam a capacidade de agenciamento social de objetos que, assim como as tecnologias com as quais foram produzidas, não se reduziam a *intermediários* inertes à espera do uso por sujeitos soberanos. Nesse contexto, discos e sons gravados seriam *mediadores* com e através dos quais os tropicalistas e o seu público estabeleceram relações de agenciamento recíproco.

Nos termos de Alfred Gell em *Art and Agency* (1998), esses sons e os seus suportes físicos

---

<sup>25</sup> Os Mutantes. 1968. “Panis et circencis”. Gil, Gilberto e Caetano Veloso [compositores]. In Veloso, Caetano et al, *Caetano Veloso*, lado A, faixa 3.

<sup>26</sup> Discoteca MTV (Os Mutantes). 2007. <https://vimeo.com/20611537>.

<sup>27</sup> Nesse sentido, posso afirmar que Sérgio Dias e os seus companheiros d’Os Mutantes tinham consciência de que a reprodução sonora produzia temporariamente o efeito que hoje chamamos de “realidade aumentada” e que é muito explorada em jogos digitais e aplicativos para dispositivos munidos de câmera fotográfica ou óculos especiais. A câmera ou os óculos permitem capturar aspectos da realidade empírica, os quais são combinados e confundidos a elementos construídos digitalmente permitindo, por exemplo, que o usuário veja na tela do aparelho telefônico um personagem virtual do jogo circulando pela rua em que pega o ônibus diariamente. Analogamente, a peça que os Mutantes pregam com a gravação “Panis et circencis” só pode se efetivar na ausência para o ouvinte de um limite claro entre a paisagem sonora virtual e a paisagem sonora que ele percebe como realidade.

são agentes secundários que exercem, como que por procuração, o agenciamento das personalidades que tropicalistas e demais envolvidos na produção fonográfica distribuíram nesses sons e suportes. Contudo, isso não significa dizer que as gravações são personificadas e dotadas de vontade ou intenção. Implica antes uma ênfase no efeito relacional entre “coisas” e “pessoas” pensadas como “copresenças num campo de atores dotados de efeito”, como observa Strathern (2014: 362) em análise sobre as contribuições de Gell no campo da antropologia. A agência desses objetos só se realiza quando estes se encontram em relação social com humanos, variando de acordo com as configurações subjetivas que distinguem estes últimos. Por esse motivo, não podemos esperar que povos de sociedades tribais se levantem para consertar o “defeito” da vitrola simulado na reprodução de *Panis et Circencis*. Do contrário, estaríamos afirmando que a agência da gravação é uniformemente exercida em seres humanos dotados de uma escuta universal, argumento que há tempo vem sendo refutado por pesquisadores das áreas de antropologia e etnomusicologia<sup>28</sup>.

Entre antropólogos e etnomusicólogos vigora o consenso de que a escuta não se limita a uma operação fisiológica. Ela é moldada através de um treinamento e desenvolvimento coletivo de aptidões cognitivo-perceptivas, a exemplo do que acontece com o olhar, como sugerido por Michael Baxandall (1972) em seu estudo da pintura renascentista. O historiador observa que o estilo da pintura do *Quattrocento* italiano convivía com um *estilo cognitivo* que lhe era correspondente e complementar. Compartilhado por artista e público, esse *estilo* permitia, juntamente com um repertório simbólico familiar a ambos, a comunicação do primeiro com o segundo. Esse *estilo* era definido por um conjunto socialmente compartilhado de capacidades cognitivo-visuais, muitas das quais estranhas ao mundo das artes e à atividade de contemplação artística. Entre elas, inclui-se a capacidade do público, em sua maioria formado por comerciantes abastados, de perscrutar os volumes dos objetos representados no plano bidimensional das telas e afrescos. Segundo Baxandall, essa habilidade foi adquirida com o uso cotidiano de conhecimentos geométricos e aritméticos para quantificação de mercadorias negociadas numa época anterior à unificação de pesos e medidas.

Em que pese a predominância da perspectiva culturalista e construtivista na análise do *estilo cognitivo* italiano do *Quattrocento*, Baxandall reconhece que pintores e público renascentistas estavam conscientes “de que uma boa imagem incorporava habilidades” e de que a pintura era “sensível aos tipos de habilidade interpretativa –padrões, categorias, inferências, analogias– que a mente traz a ela” (1972: 34). Nesse sentido, mesmo que de passagem o autor sugere, que o olhar renascentista foi, em alguma medida, treinado pelas pinturas em relações de agenciamento recíproco estabelecidas entre os pintores, os seus públicos e esses objetos.

Podemos dizer então que as habilidades incorporadas a imagens renascentistas, ou a sons gravados nos LPs tropicalistas, são algumas das dádivas oferecidas às pessoas com as quais esses fenômenos são postos em relação. Aqui, convirjo com Bruno Latour (2005), para quem “coisas”

---

<sup>28</sup> Um caso emblemático é descrito por Steven Feld (1994) em trabalho desenvolvido na Nova Guiné. Enquanto registrava a paisagem sonora da sociedade Kaluli em colaboração com alguns de seus membros, percebeu que o nível de gravação de determinados sons “naturais” não condizia com a intensidade com que esses “ruídos” concretamente soavam aos ouvidos de seus colaboradores nativos.

–rochas, plantas, animais, atmosfera etc.– são mais que suportes para ação humana: elas autorizam, permitem, encorajam, sugerem, influenciam, bloqueiam, proíbem e assim por diante. Uma das fontes que conduziram o autor a tal conclusão é a psicologia ecológica de James Gibson, para quem estas e outras ações, igualmente desempenhadas pelos sons, são unificadas no conceito de *affordance*. Em sua teoria da *affordance*, Gibson (1986: 129-30) privilegia as relações ecológicas entre seres, buscando superar as dicotomias sujeito/objeto e cultura/natureza, bem como a hierarquia que situa os primeiros termos destas dicotomias acima dos últimos. Isso fica evidenciado no argumento de Gibson sobre as manufaturas, cuja realização seria “autorizada” pelos materiais com os quais elas são compostas. Dessa perspectiva, substâncias como o vinil dos LPs ou ondas sonoras que eles registram “propiciam” a elaboração de gravações<sup>29</sup>. Contudo, essa consideração não implica, em Gibson, a anulação da agência humana, posto que para o autor a *affordance* do material é selecionada, dentro de um quadro de possíveis, de acordo com as referências culturais e o aparato perceptivo e cognitivo daquele para quem esse material se oferece.

Com base nas contribuições teóricas de Gell, Baxandall, Latour e Gibson, proponho que a experiência de escuta constitui ela mesma um processo de agenciamento recíproco entre ouvinte, sons e tudo o que serve aos últimos como suportes, incluindo corpos e vozes, instrumentos musicais, dispositivos para registro, processamento ou reprodução e as gravações, aqui entendidas como os LPs e os sons registrados. Mais especificamente, defendo que esse agenciamento mútuo será determinado na conjunção da *affordance*, *estilo cognitivo* e códigos simbólicos compartilhados por consumidores de discos e seus produtores, bem como com as escolhas criativas destes. Os tropicalistas, na condição de coprodutores das gravações, explorando o que os sons, tecnologias e suportes podiam propiciar a eles e aos ouvintes, inscreveram nelas o que defino como *programa de escuta*.

A escuta constitui uma via necessária para a decodificação do conteúdo simbólico inscrito nas canções, cuja riqueza, pelo menos no caso tropicalista, foi extensa e intensamente explorada em trabalhos acadêmicos que visavam traduzir, por meios gráfico-textuais, os complexos sonoro-poéticos de que são feitas as gravações tropicalistas. Pouco se discutiu, insisto, sobre como esses conteúdos foram percebidos, sobre como as gravações acionaram certas disposições corporais para que os seus conteúdos fossem compreendidos, sobre como a dimensão agentiva da escuta impactou o processo de significação das gravações. Acredito que o conceito de *programa de escuta* tropicalista pode ajudar a responder a essas questões. Adiante, veremos que esse programa envolve um modo distinto de imersão na realidade acústica aumentada pela reprodução dos discos.

---

<sup>29</sup> A *affordance* dos sons pode ser constatada em qualquer prática de arranjo musical, em que a música arranjada se apresenta ao arranjador como um material pré-concebido que necessariamente lhe restringem a criatividade. Peter Szendy (2008) nota que arranjos musicais são expressões concretas de escutas. A nova versão de uma obra anterior, argumenta o autor, traria inscrições sobre o modo como ela foi escutada pelo responsável pela “adaptação”. Se essa escuta diz muito sobre a formação cultural do arranjador e, para retomar Baxandall, um *estilo cognitivo* socialmente compartilhado, por outro lado ela seleciona *uma* entre um conjunto de versões possíveis latentes e imanentes à peça musical ouvida.

### O programa de escuta tropicalista e seus efeitos: cinestesia, sinestesia e alteridade

Em seu *programa de escuta*, os tropicalistas investiram no agenciamento cinético dos corpos, a exemplo do que ocorre com o defeito no toca-disco simulado em “Panis et circencis. Parte significativa desses efeitos, no entanto, é cinestésica, de *sensação* de deslocamento ou, nos termos de Rubén López Cano (2006), de atividade motora imaginada<sup>30</sup>. Em trabalho inspirado pela teoria da *affordance* de Gibson, López Cano apresenta diferentes modalidades de atividade motora imaginada. A primeira consiste na reconstrução mental de gestos que desencadeiam fenômenos sonoros, como dedilhar nas cordas de um violão. A segunda é desencadeada por sons que não podemos associar imediatamente a fontes sonoras conhecidas. Eles estimulam fantasias “como o vidro voando pelo ar para despedaçar gentilmente”, gerando, assim, repercussões cinéticas em nosso corpo. A terceira modalidade de imaginação motora, a mais importante para esta análise, se dá nas

[...] ocasiões em que a música nos permite experimentar sensações de movimento corporal que não efetuamos na realidade mas que projetamos nela. Assim como um telescópio expande as possibilidades dos nossos próprios olhos, ou uma escada expande a nossa capacidade de nos esticar a fim de alcançar alguma coisa, a música é um tipo de *prótese expansiva* das possibilidades motoras dos nossos próprios corpos. Através dela, nos movemos em espaços imaginários [...] de maneiras que seriam fisicamente impossíveis. A música é um modo de colonizar o espaço que nos circunda. Assim como quando gritamos nós estendemos nossa presença além do local em que de fato estamos, a audição nos permite abordar espaços reais e imaginários, dos quais tomamos o controle com o movimento que nosso corpo estendido realiza por meio da música (grifos do autor) (López Cano 2006: 7-8, tradução minha)<sup>31</sup>.

Este último processo, e em menor medida, o segundo, integram o *programa de escuta* inscrito em muitas gravações tropicalistas, muitas das quais caracteristicamente *lo-fi*. Em “Marginália II”<sup>32</sup>, a sensação de deslocamento é estimulada por procedimentos *no-fi* no início e no final da gravação de Gilberto Gil. Na introdução instrumental, os metais do arranjo de Rogério Duprat oscilam abruptamente entre o canal esquerdo e o direito, sugerindo o movimento vertiginoso desses instrumentos através do espaço acústico da reprodução. Ao final da faixa, a

---

<sup>30</sup> A programação de atividades motoras em gravações musicais não se limita obviamente ao escopo fonográfico tropicalista. No universo da música eletrônica de pista, por exemplo, sonoridades e efeitos motores estão associados na mente do produtor ou DJ durante todo o processo de elaboração das gravações. No estúdio, observa Pedro Ferreira (2008: 202-3), o produtor ou DJ seleciona e organiza sons imaginando seus efeitos virtuais em uma pista de dança.

<sup>31</sup> “On occasions music permits us to experience sensations of corporal movement that we do not effectuate in reality but that we project onto it. Just as a telescope expands the possibilities of our own eyes, or a ladder expands our capacity to stretch ourselves in order to reach for something, music is a kind of *expansive prothesis* of the motor possibilities of our own bodies. Through it we move in imaginary spaces [...] in ways that would be physically impossible. Music is a way of colonizing the surrounding space. In the same manner as when we shout we extend our presence beyond our actual location, the audition permits us to approach real or imaginary spaces, whereby we take control of them with the movement our extended body realizes through the music.”

<sup>32</sup> Gil, Gilberto. 1968. “Marginália II”. Gil, Gilberto e Torquato Neto [Compositores]. In *Gilberto Gil*, lado A, faixa 4.



aplicação de eco e gradual redução do nível de gravação da voz de Gil produz a sensação de afastamento dessa fonte sonora, em um espaço ampliado pelo eco. Um movimento semelhante é sugerido em “Dois mil e um”<sup>33</sup>, gravação em que os integrantes da banda Os Mutantes deslocam-se abruptamente do ambiente musical *hi-fi* para um universo sonoro intergaláctico. Os marcadores desse deslocamento são sonoridades eletroeletrônicas típicas de filmes de ficção científica dos anos 1950 e 1960, produzidas na gravação inclusive por um teremim, instrumento musical exótico inventado nos anos 1920. Graças ao uso sistemático do teremim nas trilhas sonoras desses filmes, o seu timbre evoca em “Dois mil e um” uma alteridade extraterrestre. Esta é reforçada por vozes urrantes também processadas com considerável dose de eco, efeito que, nesse contexto, confere ao espaço acústico simulado uma amplidão sideral.

Em “Marginália II” e “Dois mil e um”, a exploração não convencional da espacialidade acústica, com deslocamentos de fontes, a abertura da paisagem sonora *hi-fi* para a entrada de sons estranhos à mesma, em conjunto com o trânsito entre paisagens sonoras musicais e não musicais, instiga, portanto, uma escuta que envolve a atividade motora imaginada em simbiose com articulações entre os gestos corporais a que os sons remetem. Previstas no *programa de escuta* tropicalista, essas atividades cinestésicas resultam, em outras palavras, de processos miméticos que buscam atualizar no corpo do ouvinte os gestos desencadeadores dos sons reproduzidos. Esse esforço é sem dúvida impulsionado pela ressonância do som no corpo, processo físico-acústico que está no centro da experiência de escuta. Escutar é vibrar nas mesmas frequências em que vibram as fontes sonoras, conectando-se acusticamente a elas.

Nas gravações em foco, a dimensão mimética da escuta é instrumentalizada para agenciar os ouvintes no sentido de propiciar-lhes a sensação de estarem instalados no espaço acústico simulado na reprodução e, ao mesmo tempo, no ambiente diegético da narrativa da canção, onde se tornam protagonistas de ações que constituem o sentido dos conteúdos sonoro-poéticos em que esses ouvintes são imergidos e nos quais eles se enredam<sup>34</sup>.

Enquanto nos anos 1960 cancionistas da MPB como Chico Buarque e diretores de teatro como Augusto Boal se ocupavam com a inserção de canções no espaço cênico de montagens teatrais, os tropicalistas fizeram o movimento inverso, de propor uma nova exploração de aspectos cênicos em gravações de canção. Nessas gravações, os conteúdos sonoro-poéticos, repletos de conotações plásticas, confundem-se por isso mesmo com *soundscapes*, palavra resultante de um neologismo derivado de *landscape* (Schafer 1994), termo que remete à vista de uma cena ou paisagem.

Imbricadas, música e paisagem sonora levantam, inclusive, dúvidas sobre a adequação do termo “arranjo musical” às intervenções orquestrais e eletroacústicas de Rogério Duprat em faixas marcadas pela sobreposição *no-fi* entre “música” e “ruído”. Nesse sentido, Duprat e outros

---

<sup>33</sup> Os Mutantes. 1969. “Dois mil e um”. Zé, Tom e Rita Lee [Compositores]. In *Os Mutantes*, lado A, faixa 4.

<sup>34</sup> Aqui, aplico às gravações a consideração feita por Favaretto (2015: 148-9) sobre as “manifestações” tropicalistas em geral, as quais, escreve o autor, “instalam o receptor como protagonista de ações que constituem o sentido” de um “repertório de imagens em que se condensam representações da ‘cultura brasileira’”.

integrantes do círculo colaborativo tropicalista produziam mais que música. Faziam *sonoplastia*, termo utilizado no Brasil em meados do século XX para se referir aos efeitos sonoros empregados nas extintas radionovelas e hoje aplicados em produções audiovisuais para cinema e TV como recursos da chamada *sound design*. Em todos esses meios, os efeitos sonoplásticos são elaborados para induzir os ouvintes a conceituar e se localizar no espaço diegético das narrativas sonoras ou audiovisuais.

Nas gravações tropicalistas, a *sonoplastia* constitui uma força impulsionadora da experiência imersiva e cinestésica dos ouvintes. Esses recursos e efeitos foram construídos nessas faixas sob influência direta dos Beatles, através principalmente de *Sgt. Pepper's Lonely Heart Club Band*. Gilberto Gil declarou em diversas ocasiões que o disco foi uma referência fundamental para a definição do projeto tropicalista, fornecendo um modelo de produção musical que integrava elementos musicais até então considerados imiscíveis, advindos do rock contemporâneo, da música erudita e de cinema, bem como de músicas de tradição oral europeia. Mas essa influência também diz respeito aos procedimentos empregados no disco britânico para a produção sistemática de *sound design*.

Parte substancial do efeito sonoplástico de *Sgt. Pepper* resulta da incorporação de efeitos sonoros como as reações de plateia que marcam a abertura da primeira faixa do álbum.<sup>35</sup> A plasticidade sonora de *Sgt. Pepper*, e de outros discos dos Beatles da época, como *Revolver* (1966) e *Magical Mystery Tour* (1967), foi em grande medida alcançada com a colaboração de George Martin, arranjador com formação erudita e experiência prévia na produção de música e efeitos sonoros para a rádio britânica BBC (Hannan 2008). Esse conhecimento permitiu a Martin traduzir o desejo dos Beatles de programar em suas gravações uma escuta sinestésica. Essa escuta foi experimentada pelo próprio arranjador durante a produção de “Good morning, good morning”, faixa encerrada com latidos, toques de corneta, galopes e outros sons emitidos por uma tropa montada de caçadores ingleses: “enquanto os Beatles cantavam e tocavam e os ruídos de animais surgiam, eu *assistia* a uma história rolando em minha mente (grifos meus)” (Martin e Pearson 1995: 87).

Efeitos similares foram buscados em diversas gravações tropicalistas. Assim como os Beatles, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Os Mutantes e outros integrantes do círculo colaborativo contaram com a contribuição de arranjadores que ocupavam um lugar similar ao de Martin junto à banda britânica. Entre eles destaca-se Rogério Duprat, compositor em quem os demais membros do círculo colaborativo tropicalista encontraram um gabaritado compositor de trilhas sonoras, munido de conhecimento para imprimir um aspecto cinematográfico e sonoplástico às gravações tropicalistas (Barro 2010; Guerrini Jr. 2009). No entanto, essa contribuição ultrapassava a adição de “ruídos” às gravações, envolvendo também o emprego, nos arranjos das canções, de um conjunto de procedimentos e clichés composicionais inicialmente elaborados para as trilhas sonoras do cinema. Como nos filmes, esses recursos musicais alteravam a temperatura dramática dessas narrativas, com base na geração de ansiedade (sentimento de plenitude e outras respostas emocionais) nos ouvintes.

---

<sup>35</sup> Sobre os efeitos dramáticos da música no cinema, Cf. Chion (1994), Stam (2003) e Medaglia (2003).

Já na primeira colaboração, com o arranjo de “Domingo no parque”<sup>36</sup> para o III Festival da Música Popular Brasileira da TV Record em 1967, Rogério Duprat trabalhou em profundo diálogo com Gilberto Gil, compositor da canção que à época foi comparada aos filmes de Eisenstein (Campos 2005: 44). Em entrevista concedida poucos meses depois do lançamento da gravação, Gil descreveu o processo de criação compartilhada do arranjo:

Eu mostrei a Rogério a música e as ideias que eu já tinha e ele as enriqueceu com os dados técnicos que ele manuseia e eu não: a orquestração, o conhecimento da instrumentação. Mas a *decupagem* do arranjo, a determinação de que *climas* funcionariam em determinadas partes, que tipos de instrumento, que tipos de emoção, todas essas coisas foram planejadas juntamente por mim e pelo Rogério (grifos meus)<sup>37</sup>.

Os termos “decupagem” e “clima”, típicos do jargão do cinema, indicam a orientação cinematográfica da composição do arranjo de “Domingo no parque”. Esse mesmo tom parece ter caracterizado a interação entre Duprat, os tropicalistas e outros colaboradores na produção de faixas como “Coração materno”<sup>38</sup>, em que o compositor aproximou os seus arranjos de trilhas sonoras, sobrepondo segundas menores e outros intervalos dissonantes para gerar suspense, por exemplo. Em outras faixas, Duprat aplicaria o *mickeymousing*, efeito obtido pela indicação aos instrumentistas da orquestra da execução de sonoridades que evocassem movimento, como a ventania de “Marginália II”<sup>39</sup> ou a decolagem de um disco voador em “Não identificado”<sup>40</sup>. O recurso, que deve seu nome à aplicação nas primeiras animações sonorizadas de Walt Disney, hoje é apontado por críticos do cinema como banal, ingênuo e infantil. No contexto das gravações tropicalistas, no entanto, o uso desse procedimento sonoplástico contribuiu para a construção de paisagens sonoras *no-fi*.

Efeitos de *mickeymousing*, juntamente com recursos composicionais consolidados no repertório da música de cinema e com os “ruídos” cotidianos e sons eletroacústicos, foram empregados pelos tropicalistas para proporcionar nos ouvintes experiências sinestésicas similares à relatada por George Martin. Não se trata, obviamente, da sinestesia *per se*, distúrbio neurológico em que determinados estímulos sonoros fazem literalmente ver cores e formas particulares. Refiro-me a outro processo, ligado ao acionamento sonoro da imaginação visual, conforme convenções socioculturais naturalizadas pelos ouvintes (Merriam 1964).

Desencadeada pela agência sonora, essa imaginação sinestésica se dá a quem tem os instrumentos para associar os estímulos sonoros a determinadas imagens ou, nos termos de Baxandall, àqueles que compartilham o *estilo cognitivo* com os envolvidos na produção fonográfica tropicalista e que assim podem compreender o “estilo composicional” que lhe é

---

<sup>36</sup> Gil, Gilberto e Os Mutantes. 1968. “Domingo no parque”. Gil, Gilberto [compositor]. In *Gilberto Gil*, lado B, faixa 5.

<sup>37</sup> Gil, Gilberto. [S/I], 6 abr. 1968. Entrevista concedida a Augusto de Campos (2005: 196).

<sup>38</sup> Veloso, Caetano. 1968. “Coração materno”. Celestino, Vicente [Compositor]. In Veloso Caetano et al, *Caetano Veloso*, lado A, faixa 2.

<sup>39</sup> Gil, Gilberto. 1968. “Marginália II”. Gil, Gilberto e Torquato Neto [compositores]. In *Gilberto Gil*, lado A, faixa 4.

<sup>40</sup> Costa, Gal. 1969. “Não identificado”. Veloso, Caetano [compositor]. In *Gal Costa*, lado A, faixa 1.

correspondente. Assim como o *estilo cognitivo* renascentista italiano, historicamente constituído através de experiências socioculturais não necessariamente vinculadas ao mundo das artes, as aptidões auditivas desenvolvidas pelos tropicalistas e pelos ouvintes preparados para a escuta sinestésica das gravações dos discos também foram desenvolvidas com base em experiências socioculturais não vinculadas propriamente à prática de fazer e ouvir canções. Entre elas, destaco a exposição permanente dos tropicalistas e de seu público à televisão e principalmente ao cinema.

Nos anos 1940 e 50, época de nascimento de grande parte daqueles que viriam a integrar o círculo colaborativo tropicalista, até mesmo cidades do interior do Brasil contavam com salas de cinema equipadas para a exibição de filmes sonorizados. Na pequena Santo Amaro da Purificação, até atingir os 18 anos e mudar-se para Salvador, Caetano Veloso (2008) assistia, em salas de cinema, a filmes de norte-americanos, franceses, italianos e mexicanos. Se Santo Amaro possuía três cinemas, o que dizer das capitais em que, pelo menos parte da vida, viveram todos os integrantes do círculo musical tropicalistas antes da constituição do grupo? Em São Paulo, só nos arredores da casa de Rita Lee (2016), havia quatro salas. Na cidade também cresceram os demais Mutantes, Arnaldo Baptista e Sérgio Dias, vidrados nas aventuras intergalácticas dos filmes de ficção científica norte-americanos, e Rogério Duprat, mais velho, mas igualmente exposto ao cinema sonorizado desde a infância (Guerrini Jr. 2009). Salvador era a cidade de Gal Costa, por onde passaram Gilberto Gil, Torquato Neto, Tom Zé, Carlos Capinam e Caetano Veloso nos anos de formação colegial e universitária (Calado 2008), formação que, é bom lembrar, era desfrutada, salvo exceções, por jovens com poder aquisitivo suficiente para pagar a entrada nas salas de cinema. Os integrantes dos Mutantes destacavam-se dos demais pela exposição à televisão desde muito jovens (Calado 1996; Lee 2016); Veloso e Duprat, pelo contato mais profissional que tiveram com a sétima arte, dedicando-se respectivamente à redação de críticas de cinema para jornais (Veloso 2008) e à composição de trilhas sonoras.

O audiovisual televisionado e, principalmente, o cinematografado, representava uma importante fonte de formação para os tropicalistas, como recentemente relatado por Gilberto Gil:

O cinema era importantíssimo naquela época para nós – toda a revolução do cinema brasileiro com o Cinema Novo, e ainda a Nouvelle Vague, junto com os grandes filmes americanos, [...] Hitchcock [...]. O cinema era a linguagem mais cativante, a que reunia tudo. Era o grande teatro, a grande música. Nós tínhamos os grandes musicais americanos como uma fonte extraordinária de referência para essas relações entre imagem e palavra, entre o movimento, a dança e a narrativa dramática. *O cinema era, para a nossa geração, uma forma de arte que reunia tudo, que amarrava tudo.* Por isso, acho que, ainda que não conscientemente, o cinema está em “Domingo no Parque” (grifos meus)<sup>41</sup>.

Refraseando as considerações de Gil nos termos propostos por Baxandall, o cinema contribuiu para o treinamento (inconsciente) que aguçou a percepção intersensorial e a sensibilidade para cruzamentos sinestésicos de Gil, dos tropicalistas e de sua geração. O segmento de classe média urbana desse grupo geracional com acesso a salas de cinema e

---

<sup>41</sup> Gilberto Gil. Entrevista concedida à Renato Terra e Ricardo Calil (2013: 165-6).

televisores experimentou uma exposição maior ao audiovisual do que o grupo de seus pais, tornando-se relativamente melhor equipados para se deixarem agenciar pela sonoplastia integrada ao *programa de escuta tropicalista*.

### Considerações finais

Aos portadores dos instrumentos cognitivo-perceptivos adequados, o *programa de escuta tropicalista* franqueou uma modalidade específica de agenciamento que fez da experiência de escuta das gravações um exercício de absorção e movimentação imaginada do ouvinte no interior de paisagens audiocenografadas como ambientes diegéticos das narrativas cancionais. Devo ressaltar que a escuta sinestésica e cinestésica não se restringe às gravações tropicalistas, sendo também programada, ainda que com outras particularidades, por músicos e bandas de rock anglo-americanas, como os Beatles, cuja produção fonográfica teve impacto direto no *programa de escuta* do grupo brasileiro. Em linhas gerais, pode-se argumentar inclusive que a imaginação motora ou sinestésica pode ser acionada em uma profusão de contextos e repertórios musicais distintos, como no caso das músicas tradicionais indianas e chinesas. Nesses contextos culturais, os sons são sinestesicamente associados a cores e a outros elementos visuais, assim como a aspectos arquitetônicos, a períodos do dia e da noite, a estações do ano e assim por diante (Merriam 1964: 93). Há, no entanto, uma diferença com relação aos agitadores da escuta tropicalista –e aos correlatos anglo-americanos. Ela reside na articulação da imaginação motora e em um processo sinestésico fortemente referenciado em produções audiovisuais a que produtores e público estavam expostos.

Na fonografia tropicalista, essa articulação atualiza e redobra, no nível imaginativo-perceptivo, os gestos desferidos pelo grupo para violentar todo tipo de fronteira classificatória. Tais gestos, que envolvem a justaposição e o contraste de informações vistas como opostas e incongruentes, como “guerrilha” e “coca-cola” ou os timbres do berimbau e da guitarra elétrica, estendem-se para o âmbito do próprio espaço acústico imersivo. No interior desses espaços simulados, os ouvintes habilitados para experimentar a escuta tropicalista, são impelidos a “sentir na carne” um conjunto de versões alternativas à *realidade* sedimentada e naturalizada pelas rotinas cotidianas. Nesse sentido, o processo intelectual e corpóreo da escuta tropicalista propicia um estranhamento permanente a essa realidade, provocando experiências de alteridade.

Proporcionadas pelos tropicalistas em performances estranhas para o padrão bem-comportado das práticas musicais dos anos 1960, as experiências de alteridade também foram previstas pelo grupo em gravações em que o espaço das narrativas cancionais se realiza como paisagem sonora imersiva. Em boa parte dessas gravações, se não em todas, os “ruídos” são decisivos para a produção de reações etnocêntricas que se processam simultânea e indistintamente como processos intelectuais e fisiológicos, lembrando-nos da relação etimológica entre os substantivos da língua inglesa *noise* (ruído) e *nausea* (náusea)<sup>42</sup>. Esse tipo de resposta, como muitas outras inscritas no *programa de escuta tropicalista*, se efetivam como experiências tão difíceis de traduzir em termos verbais quanto relevantes para a significação

---

<sup>42</sup> Essa relação etimológica foi apontada por Rodrigues (2006).

daquilo que o grupo procurava comunicar.

Tudo isso conecta os tropicalistas diretamente com a produção e pensamento que Hélio Oiticica vinha desenvolvendo na época de projeção do grupo. Como exposto acima, a união de *conteúdos* díspares em representações de um Brasil heterogêneo e fragmentado não é tudo o que aproxima as instalações de Oiticica e as canções e gravações desse círculo colaborativo. Essa relação abrange o interesse por um tipo de investigação formal comum a esses músicos e a um artista cujas obras deveriam ser fruídas como uma *experiência*, no sentido etimológico da palavra –*ex* = movimentar-se para fora; *peras* = limite, perímetro (Sperling 2008). Para os tropicalistas, para Oiticica e para outros artistas de quem este era companheiro, como Lygia Clark, a fruição deveria movimentar o corpo participante para fora dos limites do conhecido ou do pré-concebido, fazendo-o vivenciar, assim, a alteridade.

A fonografia, ou prática de gravação de sons, tem uma centralidade indiscutível na análise que procurei desenvolver neste artigo. Aqui, ela é entendida como uma atividade coletiva que envolve uma infinidade de agentes, incluindo instituições como gravadoras e estúdios, profissionais da música e de gravação, instrumentos musicais, aparelhagem de gravação, processamento e registro sonoro etc. Em outras palavras, trata-se de uma experiência social que envolve pessoas jurídicas, pessoas físicas e, segundo a teoria de Alfred Gell –pessoas-objetos, todas elas constituintes de um contexto que se articula, como procurei argumentar, com outros mediadores que colaboram no processo de difusão, reprodução e escuta dos discos: aparelhos de rádio e TV, veículos de imprensa, jornalistas, críticas e outros ouvintes, especializados ou não.

Articulando as diferentes instâncias de concepção, de registro, de reprodução e de escuta das gravações, procurei valorizar a historicidade dos fonogramas, em um recorte com dimensão etnográfica. Esse recorte permitiu avançar na compreensão das especificidades dessas fontes de pesquisa, de artefatos e de suportes, cuja produção e reprodução têm um impacto direto na significação social de seus conteúdos. Um impacto cuja relevância é tão grande quanto a indiferença à questão por parte considerável dos especialistas no tropicalismo musical e por muitos estudiosos da canção e da música popular no Brasil.

## Bibliografia

- Barro, Máximo. 2010. *Rogério Duprat: ecletismo musical*. São Paulo: Imprensa Oficial.
- Baxandall, Michael. 1972. *Painting and Experience in Fifteenth Century*. Oxford: Oxford University Press.
- Calado, Carlos. 1996. *A Divina Comédia dos Mutantes*. São Paulo: Ed. 34.
- \_\_\_\_\_. 2008. *Tropicália: a história de uma revolução musical*. São Paulo: Ed. 34.
- Campos, Augusto De. 2005. *Balanço da bossa e outras bossas*. 5. Ed. São Paulo: Perspectiva.
- Chion, Michel. 1994. *Audiovision: Sound on Screen*. New York: Columbia University Press.
- Clayton, Martin; Dueck, Byron, and Laura Leante. 2013. “Introduction: Experience and Meaning in Music Performance”. En Clayton, Martin; Byron Dueck, and Laura Leante (eds.), *Experience and Meaning in Music Performance*, pp. 1-16. New York: Oxford University Press. Kindle edition.

- Clifford, James. 2011. "Sobre o surrealismo etnográfico". En Gonçalves, J. R. (ed.), *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX*, pp. 121-62. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.
- Contier, Arnaldo. 1998. "Edu Lobo e Carlos Lyra: o nacional e o popular na canção de protesto (Os anos 60)". *Revista brasileira de história* 18 (35): 13-52.
- Dunn, Christopher. 2001. *Brutality Garden: Tropicália and the Emergence of Brazilian Counterculture*. Londres: the University Of North Carolina Press.
- \_\_\_\_\_. 2007. "Tropicália: modernidade, alegoria e contracultura". En Basualdo, Carlos (ed.), *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira (1967-1972)*, pp. 59-78. São Paulo: Cosac Naify.
- Favaretto, Celso. 2007. *Tropicália: alegoria alegria*. Cotia: Ateliê Editorial.
- \_\_\_\_\_. 2015. *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: EdUSP.
- Feld, Steven. 1994. "From Schizophonia to Schismogenesis: On the Discourses and Commodification Practices of "World Music" and "World Beat"". En Keil, Charles and Steven Feld (eds.), *Music Grooves*, pp. 257-289. Chicago: University of Chicago Press.
- Ferreira, Pedro P. 2008. "Transe maquínico: quando som e movimento se encontram na música eletrônica de pista". *Horizontes antropológicos* 14 (29): 189-215.
- Geertz, Clifford. 2014. "A arte como sistema cultural". *O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa*, pp. 98-124. Rio de Janeiro: Vozes.
- Gell, Alfred. 1998. *Art and Agency: An Anthropological Theory*. Oxford, Clarendon Press.
- Gibson, James. 1986. *The Ecological Approach to Visual Perception*. London: Lawrence Erlbaum.
- Goodwin, Andrew. 1990. "Sample and Hold: Pop Music in the Digital Age of Reproduction". En Frith, Simon and Andrew Goodwin (eds.), *On Record: Rock, Pop, and the Written Word*, pp. 258-276. Nova York: Routledge.
- Guerrini Jr., Irineu. 2009. *A música no cinema brasileiro: os inovadores anos 1960*. São Paulo: Terceira Margem.
- Hannan, Michael. 2008. "The Sound Design of Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band". En Olivier, Julien (ed.), *Sgt. Pepper and The Beatles: It Was Forty Years Ago Today*, pp. 45-62. Burlington: Ashgate.
- Lana, Jonas Soares. 2013. "Rogério Duprat, arranjos de canção e a sonoplastia tropicalista". Rio de Janeiro: Programa e Pós-Graduação em Ciências Sociais da Pontifícia Universidade Católica do Rio De Janeiro. (Tese De Doutorado).
- Latour, Bruno. 2005. *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford: Oxford University Press.
- Lee, Rita. 2016. *Rita Lee: uma autobiografia*. São Paulo, Globo.
- Loeb, Angela V. 2011. "Os Bólides do programa ambiental de Hélio Oiticica". *ARS* 9 (17): 48-77.
- Lopes, Paulo Eduardo. 1999. *A desinvenção do som: leituras dialógicas do tropicalismo*. Campinas: Pontes.
- López Cano, Rubén . 2006. "What Kind of Affordances are Musical Affordances? A Semiotic

- Approach". *L'ascolto Musicale: Condotte, Pratiche, Grammatiche*. Terzo Simposio Internazionale Sulle Scienze del Linguaggio Musicale.
- Martin, George e William Pearson. 1995. *Paz, amor e Sgt. Pepper: os bastidores do disco mais importante dos Beatles*. Trad. Marcelo Fróes. Rio de Janeiro: Relume Dumará.
- Medaglia, Júlio. 2003. *Música impopular*. São Paulo: Global.
- Merriam, Alan. 1964. *The Anthropology of Music*. Evanston: Northwestern University Press.
- Moehn, Fredrick. 2000. "In the Tropical Studio: MPB Production in Transition". *Studies in Latin American Popular Culture* 19. <http://tropicalia.com.br/producaoacademica/in-the-tropical-studio-mpb-production-intransition-2> [Acessado em 5 ago 2017].
- Moorefield, Virgil. 2005. *The Producer as Composer: Shaping the Sounds of Popular Music*. Cambridge: The Mit Press.
- Naves, Santuza C. 2004. *Da bossa nova à tropicália*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.
- \_\_\_\_\_. 2010. *Canção popular no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Oiticica, Hélio. 1967. *Esquema geral da nova objetividade. Catálogo da exposição nova objetividade brasileira*. Rio De Janeiro: MAM.
- Rodrigues, José Carlos. 2006. *Tabu do corpo*. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz.
- Schafer, R. Murray. 1994. *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Rochester (Vermont): Destiny Books. Edição Kindle.
- Schwarz, Roberto. 2014. "Cultura e política, 1964-1969". En Schwarz, Roberto, *As ideias fora do lugar: ensaios selecionados*, pp. 7-46. São Paulo: Penguin Classics; Companhia Das Letras.
- Small, Christopher. 1998. *Musicking: the Meanings of Performing and Listening*. Hanover, NH: Wesleyan University Press.
- Sperling, David. 2008. "Corpo + Arte = Arquitetura". En Braga, Paula (ed.), *Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica*, pp. 117-135. São Paulo: Perspectiva.
- Stam, Robert. 2003. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas: Papirus.
- Sterne, Jonathan. 2003. *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*. Durham: Duke University Press.
- Strathern, Marilyn. 2014. "O efeito etnográfico". En *O efeito etnográfico*, pp. 345-405. São Paulo: Cosac Naify.
- Süssekind, Flora. 2007. "Coro, contrários, massa: a experiência tropicalista e o Brasil de fins dos anos 60". En Basualdo, Carlos (ed.), *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira (1967-1972)*, pp. 31-56. São Paulo: Cosac Naify.
- Szendy, Peter. 2008. *Listen: A History of Our Ears*. New York: Fordham University Press.
- Tatit, Luiz. 2002. *O cancionista: composição de canções no Brasil* 2. Ed. São Paulo: EdUSP.
- Terra, Renato e Ricardo Calil. 2013. *Uma noite em 67*. São Paulo: Planeta.
- Turino, Thomas. 2008. *Music as Social Life: The Politics of Participation*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Veal, Michael. 2007. *Dub: Soundscapes and Shattered Songs in Jamaican Reggae*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Veloso, Caetano. 2008. *Verdade tropical*. São Paulo: Cia das Letras. (Edição De Bolso).



- Vilaça, Mariana M. 2004. *Polifonia tropical: experimentalismo e engajamento na música popular (Brasil e Cuba, 1967-1972)*. São Paulo: Humanitas.
- Zak III, Albin. 2012. “No-Fi: Crafting a Language of Recorded Music in 1950s Pop”. En Frith, Simon and Simon Zagorski-Thomas (eds.), *The Art of Record Production: An Introductory Reader for a New Academic Field*, pp. 43-55. Farnham; Burlington: Ashgate.

### Discografia

- Costa, Gal. 1969. *Gal Costa*. São Paulo: Philips.
- Gil, Gilberto. 1968. *Gilberto Gil*. São Paulo: Philips.
- \_\_\_\_\_. 1969. *Gilberto Gil*. São Paulo: Philips.
- Os Mutantes. 1969. *Mutantes*. Rio De Janeiro: Polydor.
- Veloso, Caetano. 1969. *Caetano Veloso*. São Paulo: Philips.
- Veloso, Caetano et al. 1968. *Tropicália ou Panis et Circencis*. São Paulo: Philips.

### Referências audiovisuais

- Discoteca MTV* (Os Mutantes). 2007. <https://Vimeo.Com/20611537>. [Acessado em 5 ago 2017].
- Tropicália*. 2012. Dir. Marcelo Machado. DVD.
- Uma Noite em 67*. 2010. Dir. Renato Terra e Ricardo Calil. DVD.



### Biografia / Biografía / Biography

Jonas Soares Lana é bacharel e mestre em História pela Universidade Federal de Minas Gerais e doutor em Ciências Sociais pela Pontifícia Católica do Rio de Janeiro. Parte de sua pesquisa de doutorado foi desenvolvida no Departamento de Música da Case Western Reserve University (Cleveland, Estados Unidos), culminando na produção da tese intitulada “Rogério Duprat, arranjos de canção e a sonoplastia tropicalista”. Atualmente é professor e pesquisador do Instituto Federal do Rio de Janeiro.

### Como citar / Cómo citar / How to cite

Lana, Jonas Soares. 2018. “Sobre o programa de escuta musical tropicalista: fonografia, agência e alteridade”. *El oído pensante* 6 (1): 7-31. <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante> [Consulta: DATA].