



O meio é a mensagem: o disco concretista-paulista de Caetano Veloso à luz da utilização do estúdio de gravação como ferramenta criativa

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: Música Popular

Guilherme Granato
FCSH-Nova de Lisboa
guimagranato@gmail.com

Resumo. O trabalho analisa a influência da Poesia Concreta no disco *Araçá Azul* (1973), de Caetano Veloso, tendo como pano de fundo o impacto da tecnologia de gravação e manipulação sonora na produção da música popular na década de sessenta. Em *Verdade Tropical* (2017), Veloso refere-se a *Araçá Azul* como um disco concretista-paulista, explicitando a influência do grupo Noigandres na obra. A hipótese levantada é que a interlocução entre o compositor e os poetas influenciou a percepção daquele sobre o potencial artístico dos meios tecnológicos na qualidade das obras. Para testar tal hipótese, o trabalho parte de uma análise do impacto da tecnologia no ambiente da música popular. Na sequência aborda a recepção crítica de Augusto de Campos à produção tropicalista, realçando a correlação entre esta e elementos do ideário estético concretista. Finalmente, se debruça sobre *Araçá Azul*, identificando a afinidade do álbum com a poética concretista a partir de elementos formais e do relato de Veloso. Conclui-se que a influência concretista em *Araçá Azul* nota-se, sobretudo, na radicalização do uso do estúdio de gravação como elemento integrado ao processo composicional.

Palavras-chave. Caetano Veloso; Poesia Concreta; Araçá Azul; Música Popular; Tecnologia de Gravação

Title. The medium is the message: Caetano Veloso's "concretista-paulista" album through the use of the recording studio as a creative tool

Abstract. The work analyzes the influence of Poesia Concreta on the album *Araçá Azul* (1973), by Caetano Veloso, against the backdrop of the impact of recording technology and sound manipulation on the production of popular music in the sixties. In *Verdade Tropical* (2017), Veloso refers to *Araçá Azul* as a concretista-paulista record, explaining the influence of the Noigandres group on the work. The hypothesis raised is that the dialogue between the composer and the poets influenced the composer's perception of the artistic potential of technological means in the quality of the works. To test this hypothesis, the work is based on an analysis of the impact of technology on the popular music environment. Next, it addresses Augusto de Campos' critical reception of tropicalist production, highlighting the correlation between it and elements of concretist aesthetic ideology. Finally, it focuses on *Araçá Azul*, identifying the album's affinity with concretist poetics based on formal elements and Veloso's report. It is concluded that the concretist influence in *Araçá Azul* can be seen, above all, in the radicalization of the use of the recording studio as an integrated element in the compositional process..

Keywords. Caetano Veloso; Concret Poetry; Araçá Azul; Popular Music; Recording Technology

Introdução

A segunda metade da década de sessenta foi um período de transformações substanciais no modo de produção da música popular. O desenvolvimento tecnológico exerceu um papel decisivo nestas transformações, não só no âmbito da produção, recepção e distribuição, mas também no crescimento das ambições dos artistas em relação às suas possibilidades criativas e papel social (SORENSEN, 2019, p.16).

No Brasil, foram os tropicalistas alguns dos precursores da utilização do estúdio como ferramenta composicional. Os artistas ligados ao movimento subverteram as técnicas tradicionais de gravação que vigoravam no cenário da música popular, abandonando o compromisso prioritário com a busca de registros fiéis à realidade acústica das performances e imputando ao processo de gravação um papel conceitualmente e artisticamente mais ativo (LANA, 2018). Tal postura seguia as tendências recentes que circulavam entre artistas e bandas vinculados ao rock internacional.

O primeiro nome de peso a respaldar as inovações tropicalistas foi o poeta concretista Augusto de Campos, que em 1968 publicou *O Balanço da Bossa*. Definido como um livro-manifesto, o trabalho demarcou uma mudança de perspectiva na crítica em música popular (NAVES, 2004) e selou a aproximação entre os poetas concretos e a geração tropicalista, com destaque para a colaboração entre Campos e Veloso.

Em *Verdade Tropical* (2017), Veloso dedica todo um capítulo a *Araçá Azul*, onde explicita a influência “concretista-paulista” (VELOSO, 2017, p.427) na produção do álbum.

Embora já se tenha escrito sobre a relação entre tropicalistas e concretos, *Araçá Azul* talvez não tenha recebido a devida atenção como um álbum concretista-paulista “por excelência”. Surgem as questões: quais aspectos do arcabouço estético-conceitual concretistas foram mais relevantes na produção do álbum? O que diferencia *Araçá Azul* dos álbuns anteriores de Veloso? Haveria alguma relação entre a influência do ideário concretista e o protagonismo dos recursos de gravação e edição sonora na produção do disco?

Guitarra Elétrica, Tecnologia e Novas Poéticas na Música Popular

A ascensão artística de Caetano Veloso está intimamente ligada ao seu protagonismo no tropicalismo. Um dos temas recorrentemente relacionados ao papel disruptivo do movimento é o da introdução da guitarra elétrica na música popular brasileira.

Dado o debate sobre a preservação dos valores nacionais na música popular dos anos sessenta, é possível compreender de forma mais abrangente o papel polêmico da guitarra elétrica no tropicalismo se a consideramos, junto ao gravador de fita e à mesa de mixagem, como um dos três principais aparatos que redefiniram a criação musical pela mediação eletrônica na música popular (ZAK, 2001, p. 9). Como sugeriu Moehn (2000), a guitarra elétrica seria apenas o elemento mais visível em uma ampla mudança de perspectiva em relação ao papel da tecnologia no ambiente da MPB. Neste sentido, as inovações da estética tropicalista devem ser entendidas considerando a base tecnológica com a qual o movimento se propunha a dialogar, com destaque para os procedimentos de gravação, que naquela década passavam por um processo intenso de transformação.

A maioria das gravações feitas na primeira metade do século XX eram realizadas a partir de uma apresentação “ao vivo”. Isto é, ouvia-se o resultado de um registro único, em que o início, o meio e o fim da peça foram gravados nesta ordem, no mesmo dia e local e pelos mesmos músicos. Em alguns casos, como o da música de concerto, esta forma de gravação era assumida como um compromisso com a autenticidade. Mas este procedimento se impunha, sobretudo, pelas limitações dos dispositivos desenvolvidos até então (KATZ, 2010, p. 41). A partir da década de sessenta, o desenvolvimento da gravação em fita magnética e do gravador multipistas inauguraram a “era moderna” dos estúdios fonográficos.

O guitarrista, compositor e inventor Les Paul destaca-se como figura pioneira dessa nova era. Não por acaso, o mesmo também é reconhecido por ter desenvolvido o protótipo da primeira guitarra elétrica de corpo sólido, que veio a ser batizada com o seu nome pela marca Gibson. Segundo a Audio Engineering Society, a primeira gravação da história em um gravador multipistas de oito canais foi realizada por Les Paul e a cantora Mary Ford, no ano de 1956.¹

A gravação multipistas é um método que se utiliza da fita magnética como meio de gravação². Ela possibilita gravações separadas de várias fontes sonoras, que posteriormente podem criar uma única faixa. Neste processo é possível gravar elementos de uma peça musical de forma assíncrona, ou seja, em momentos diferentes. Cada elemento fica registrado em uma pista autônoma, mas sincronizada com as demais. Qualquer uma das pistas pode ser apagada ou regravada de forma independente na mesma fita. Cada pista também pode ter seu volume manipulado independentemente através de uma mesa de mixagem e uma variedade de efeitos de áudio podem ser adicionados.

¹ <https://www.aes.org/aeshc/docs/audio.history.timeline.html>

² Atualmente este tipo de gravação é feita em formato digital

O desenvolvimento de gravadores mais baratos e compactos difundiu a gravação multipistas entre os estúdios comerciais, impulsionando a renovação dos processos composicionais dentro do Rock. Bandas como The Beach Boys, The Beatles, Frank Zappa and The Mothers of Invention (e produtores como Phil Spector, George Martin e Brian Wilson) foram precursoras de uma transformação funcional do estúdio: de um lugar onde se captavam performances, naquilo que, nas palavras de Paul Clark, poderia ser definido como “uma oficina de áudio, tendo o som (executado, sintetizado, natural ou de qualquer outro tipo) como matéria-prima” (CLARKE, 1983).

A definição do estúdio de gravação como uma oficina de áudio explicita o novo papel da tecnologia como ferramenta de manipulação e ordenação do som. Como apontou Paul Théberge (1989), o advento da gravação teve um impacto equivalente ao da notação musical na forma como redimensionou as possibilidades de planejamento e organização geral do material sonoro. Com a vantagem de que a gravação consegue capturar o momento efêmero de uma performance individual e fixá-lo, transformando-o em uma espécie de artefato, passível de ser aproveitado e retrabalhado de inúmeras maneiras através de processos de edição. Neste sentido, como bem sintetizou Mark Katz (2010, p.42), os procedimentos abertos a partir da introdução do sistema multipistas impõe uma reformulação do entendimento em torno das relações entre composição e performance.

Em seu livro *The Poetics Of Rock: Cutting Tracks, Making Records* (2001), Albin Zak pondera que uma obra gravada é muito mais do que o registro de uma performance ou de uma composição previamente concebida, é uma qualidade específica de obra, cuja criação demanda um tipo particular de competência. Esta distinção é melhor desenvolvida por Willian Moylan (2020) no seguinte trecho:

A gravação é a composição que emerge da performance capturada, criada e desenvolvida, que é guiada e concebida através de tecnologias de gravação. Isto leva-nos a reconhecer que o disco não é apenas uma performance e uma composição, mas também algo mais. É também um conjunto de qualidades sonoras e relações sonoras que em grande parte não existem na natureza e que são resultado do processo de gravação³ (MOYLAN, *Recording Analysis*, 2020, p.11).

³ “The record is the composition that emerges from the captured, created and developed performance, which is guided and conceived through recording technologies. This leads us to recognize that the album is not just a performance and a composition, but also something more. It is also a set of sound qualities and sound relationships that largely do not exist in nature and that are the result of the recording process.” (MOYLAN, 2020, p.11)

A abordagem de Sérgio Molina (2014) para as mudanças nos processos composicionais a partir da gravação multipistas, destacando o procedimento técnico da montagem, ilustra a colocação de Moylan. Molina destaca a semelhança entre o processo de produção cinematográfico e aquele da peça musical criada em estúdio. Na montagem o material bruto é submetido a uma série de procedimentos faseados, posteriores à captação e decisivos para configuração de sua qualidade definitiva enquanto obra. Nota-se que a transposição deste procedimento do cinema para a música implica na relativização do papel da performance e da partitura como elementos centrais da composição musical. O exemplo paradigmático da virada nos processos composicionais analisada por Molina é o álbum *Sargent Peppers Lonely Heart Club Band*, lançado pelos The Beatles em 1967.

No álbum do quarteto britânico, o aparato técnico é assumido conscientemente como uma ferramenta composicional, os recursos de edição e montagem são utilizados primordialmente para a estruturação de designações sonoras divergentes dentro da forma : cacarejos de galinha, instrumentos indianos, quarteto de cordas, relógio despertador, latido de cachorro, guitarras distorcidas etc. O resultado são sonoridades e estruturas peculiares, naquela época impossíveis de serem reproduzidas no seu formato original em uma performance ao vivo.

Como bem sintetizaram Fenerick e Marquioni (2008), em relação ao protagonismo do estúdio: “Em Sgt. Pepper o que antes era marginal passou para o centro, o que antes era esporádico passou a ser a razão da existência desse álbum.” Dito de outra forma, o álbum dos Beatles demarca uma transição entre o padrão conhecido como hi-fi (*high fidelity*), no qual os dispositivos cumpriam a função primordial de registrar de forma fiel e objetiva a performance, para o padrão no-fi (*no fidelity*) em que esses dispositivos passaram a influenciar deliberadamente no som original, criando “realidades sonoras” sem correspondência com a escuta habitual (ZAK, 2012).

Jonas Lana identifica a produção fonográfica tropicalista justamente a partir da subversão das técnicas hi-fi, que vigoravam na maioria das gravações da MPB. Neste sentido, os dispositivos foram operados pelos tropicalistas como “mediadores capazes de modificar sons acústicos ou gerar sonoridades novas, produzindo efeitos expressivos relevantes” (LANA, 2018). Lana destaca o desejo dos tropicalistas de propiciar experiências de estranhamento e

alteridade dentro do que ele caracteriza como um programa de escuta próprio do movimento. Em uma direção semelhante, Alex Martoni (2018) associa o uso das novas tecnologias de áudio pelos tropicalistas a um projeto de modernização dos sentidos. Tanto Lana como Martoni chamam a atenção para o papel dos aparatos técnicos como agentes de uma poética e de uma estética diferenciadas.

A importância da integração de efeitos eletrônicos nas canções tropicalistas também não passou despercebida a Celso Favaretto. Em seu trabalho seminal, Favaretto sublinha a singularidade da produção do grupo a partir das possibilidades introduzidas pelo microfone e pela mesa de gravação, permitindo a integração de sons “estranhos” e “não musicais” (FAVARETTO, 1996, p.29).

Poesia Concreta e Música Popular de Vanguarda

Em Março de 1957, a edição da revista *O Cruzeiro* publica uma matéria sobre a Poesia Concreta com o título “O Rock`Roll da Poesia” (DANTAS; SIMON, 1982). A aproximação entre Rock`n Roll e Poesia Concreta pode parecer disparatada, no entanto, Caetano Veloso (2021) comenta:

Eles se pareciam mais com a arquitetura de Brasília e com a bossa nova, mas o rock tinha chegado antes e viria a confirmar, já na última parte dos anos 1960, algo da piada da manchete. Como os tropicalistas, Augusto, representando o grupo concreto, acompanhou o interesse pelo tema, da Jovem Guarda a Jimi Hendrix e Janis Joplin (VELOSO, Revista Rosa, 2021).

O que o comentário de Veloso parece querer destacar é a prontidão da aproximação crítica de Campos, sobretudo no livro-manifesto *O balanço da Bossa* (1968). No calor do momento, em uma área à princípio distante do seu habitat natural, o poeta conseguiu interpelar o efervescente cenário da música popular como uma expressão própria do seu tempo, ou, como escreveu Cláudia Neiva de Matos:

como manifestações eminentemente modernas, cosmopolitas e prospectivas do futuro; como fenômenos artísticos diretamente vinculados às tecnologias eletroacústicas, à comunicação de massas, aos processos de globalização cultural (MATOS, 2003, p.83).

As manifestações a que Matos se refere são, mais diretamente, a Bossa Nova e o Tropicalismo, mas também poderíamos incluir o Rock, que está presente em várias passagens do livro (a maioria referindo-se aos Beatles). Como bem analisou Gonzalo Aguilar (2005, p.118), os poetas concretos viam os meios de massa como um ambiente no qual era preciso atuar e transformar por dentro. Daí a disposição de Campos para participar do debate público em torno da música popular, empregando um enfoque analítico tecnicamente apurado, que legitimava a música popular como uma expressão inserida na modernidade artística, ou seja, não mais como um dado “meramente retrospectivo” (CAMPOS, 1974, p.283), relacionado a certa noção romantizada de nacionalidade ou raiz identitária.

A transformação radical no caráter das obras tropicalistas foi imediatamente identificada por Campos, como sugerem as seguintes passagens: “abrem-se inexplorados caminhos para a nossa música popular. Algo de novo está acontecendo” (CAMPOS, 1974, p.172); “A fusão de instrumentos elétricos com os ritmos brasileiros é aqui consolidada de maneira definitiva. Novos efeitos de sonoridade e timbrística são descobertos” (idem). Campos percebeu os elementos diferenciais introduzidos pelos aparatos de gravação, identificando o seu papel construtivo nas canções. Como nesta passagem, comentando a canção “Domingo No Parque”, de Gilberto Gil:

a composição é uma verdadeira assemblage de fragmentos documentais (ruídos do parque), instrumentos "clássicos", ritmo marcadamente regional (capoeira), com o berimbau se associando à maravilha aos instrumentos elétricos e a vocalização típica de Gil contra-pontando com o acompanhamento coral da "música jovem" — montagem de ruídos, palavras, sons e gritos.” (CAMPOS, 1974, p. 154)

A atenção aos efeitos timbrísticos, “ruídos”, “sons” e “gritos”, demonstra a argúcia do poeta, que entendeu prontamente o que a tecnologia de gravação introduzia em termos de integração de elementos “não musicais” às performances e valorização das propriedades físicas/espaciais do som. O comentário também sublinha a mistura de referências e atitudes de diversas procedências, que, em alguma medida, pode ser tributada à colaboração entre os tropicalistas e o arranjador Rogério Duprat.

Duprat fazia parte do grupo de compositores de vanguarda que assinaram o manifesto “Música Nova”, publicado em 1963 no terceiro volume da revista *Invenção*, organizada pelos concretistas. O manifesto alardeia, já na abertura, a necessidade de “compromisso total com o mundo contemporâneo” (GAÚNA, 2002, p.88). O que inclui, conforme se lê na sequência,

tanto os mais recentes desdobramentos da vanguarda musical quanto o rádio e o jingle. A participação de Duprat foi fundamental para a lapidação da sonoridade tropicalista.

O alinhamento entre o grupo Música Nova, poetas concretos e tropicalistas, batizado por Augusto de Campos como “tropicaliança” (CAMPOS, 1974, p. 290), indicava uma convergência não programática entre novas tecnologias e novas poéticas em torno do binômio produção-consumo. Almejando uma intervenção crítico-criativa no âmbito da cultura de massa e um gesto dessacralizador da arte erudita (RISÉRIO apud MACOLINO, 2014). De acordo com Aguilar (2005, p.141), a conformidade entre os grupos pode ser lida como uma estratégia de choque, tipicamente vanguardista, visando impor certas práticas e usos da tecnologia diante de um momento aberto e de transformação acelerada.

Em *O Balanço da Bossa*, Campos afirma que a poesia concreta “procurou infiltrar-se no mundo da comunicação de massa através de processos de grande ênfase visual, ligados às técnicas de publicidade, das manchetes de jornal às histórias em quadrinhos.” (CAMPOS, 1974, p.289). De fato, esta disposição é muito clara desde os primórdios do grupo. No manifesto de 1956 - *nova poesia: concreta* - lê-se:

a importância do olho na comunicação mais rápida: desde os anúncios luminosos até as histórias em quadrinho(...)

(...) o livro de ideogramas como um objeto poético, produto industrial de consumo.feito a máquina. colaboração das artes visuais, artes gráficas, tipográficas (CAMPOS; PIGNATARI; CAMPOS, 2006, p.68).

O poema *Organismo* de Décio Pignatari, de 1960, ilustra de forma muito bem-sucedida a influência dos novos meios. A disposição espacial das letras remete ao efeito de uma lente fotográfica ou cinematográfica que ajusta o foco para destacar diferentes partes da imagem. Em cada quadro, o poema joga com a proximidade e a distância focal para criar uma sequência que culmina em um plano fechado sobre a letra “O”.



Figura 1- *Organismo*. (Décio Pignatari, 1960)



Fonte: Site Itaú Cultural - enciclopedia.itaucultural.org.br/obra_33541/organismo

Como sintetizou Augusto de Campos, ao colocar ênfase na materialidade da linguagem “a poesia concreta respondeu à provocação dos novos meios de comunicação” (CAMPOS *apud* PERRONE, 2017). A mesma atitude de incorporação criativa dos novos meios (tecnologias de captação, processamento e edição de áudio) foi praticada pelos tropicalistas e levada ao extremo por Caetano Veloso em *Araçá Azul*. Em entrevista concedida a Augusto de Campos, o compositor demonstra extrema consciência a respeito deste processo:

Acredito que a necessidade de comunicação com as grandes massas seja responsável, ela mesma, por inovações musicais. O rádio, a TV, o disco, criaram, sem dúvida, uma nova música: impondo-se como novos meios técnicos para a produção de música, nascidos por e para um processo novo de comunicação, exigiram/possibilitaram novas expressões” (CAMPOS, 1974, p.199).

É interessante perceber que Veloso não está simplesmente afirmando uma adesão estratégica aos meios de massa, postura (não sem razão) recorrentemente associada ao

tropicalismo musical. Ele está refletindo sobre a influência dos meios na formulação de “uma nova música”. Ou seja, algo análogo ao projeto concretista, no sentido que propunha uma mudança qualitativa no caráter das obras tendo em vista as possibilidades abertas pelos novos recursos tecnológicos.

***Araçá Azul*: projeto concretista-paulista**

Araçá Azul foi lançado no ano de 1973. É o primeiro disco de Caetano Veloso gravado no Brasil após o exílio em Londres. Produzido após o período “heróico” do tropicalismo, o disco é geralmente apontado como o trabalho mais experimental da carreira do compositor. O relato de Veloso em *Verdade Tropical* (2017) revela algumas singularidades a respeito do álbum, que elucidam a influência concretista e o protagonismo do estúdio de gravação na obra.

Em certa passagem do capítulo dedicado a *Araçá Azul*, Veloso afirma: “Afinal eu tinha feito *Araçá Azul* como um movimento brusco de autoliberação dentro da profissão: precisava me desembaraçar no estúdio, testar meus limites e forçar meus horizontes” (VELOSO, 2007, p.426). A passagem deixa clara a intenção do compositor de explorar o estúdio como uma ferramenta que, supostamente, impulsionaria a sua criatividade em novas direções. Neste contexto, é relevante o fato de que a motivação para realizar o disco partiu de uma experiência criando a trilha sonora para o filme *São Bernardo* (1972), de Léo Hirschman.

A trilha foi composta a partir da sobreposição improvisada de diferentes linhas vocais enquanto Veloso assistia às imagens do filme. Veloso relata ter ficado “maravilhado com o resultado e mais ainda com o método” (Idem, p.422). A experiência motivou-o a realizar algo semelhante em seu próximo disco, contando com os recursos de um estúdio de gravação mais sofisticado. Assim, optou por partir para a gravação sem nada preparado, disposto a construir as faixas no estúdio em um processo semelhante ao da trilha sonora do filme.

O método que maravilhou Veloso tinha como ferramenta central o gravador multipistas, que o permitia fixar performances e sobrepor a elas novos elementos. A decisão de entrar no estúdio sem nada preparado representa um gesto radical de incorporação do aparato de gravação como ferramenta central no processo criativo. Ou seja, ele estava assumindo o estúdio como seu suporte artístico (*artistic medium*) principal. Aqui a noção de suporte artístico segue a definição de Theodore Gracyk (1996, p.69): “Um suporte artístico é um modo de organizar a percepção e de desvendar significados”⁴. O termo é usado pelo autor dentro de uma reflexão

⁴ “An artistic medium is a mode of organizing perception and of unpacking meanings”. (GRACYK, 1996, p.69)

sobre o papel da gravação na estética do Rock. Gracyk chama a atenção para a gravação como suporte primordial com o qual os músicos trabalham e os ouvintes se relacionam, como na seguinte passagem:

Na grande maioria das vezes, o público do rock ouve alto-falantes que transmitem gravações. Explorando as limitações e possibilidades do processo de gravação, elaborando música nesses termos, os materiais primários do rock são frequentemente os equipamentos de gravação e reprodução disponíveis. Guitarras, pianos, vozes e assim por diante tornaram-se materiais secundários (Idem, p.75)⁵.

A descrição do processo composicional de algumas faixas do álbum confirma a teoria de Gracyk.

A primeira faixa gravada para o disco foi “De conversa”, diretamente inspirada na experiência de *São Bernardo*. A faixa consiste em “gemidos e grunhidos superpostos, sons de vozes brasileiras em conversa” (VELOSO, 2017, p. 423). A faixa “De palavra em palavra” segue um esquema semelhante de exploração e sobreposições vocais. Esta partiu de um comentário de Augusto de Campos a respeito do bairro em que Veloso morava na Bahia: Amaralina (VELOSO, 2017, p. 456)⁶. Campos notou a palavra “anil” espelhada nas sílabas finais. Veloso então inventou a palavra palíndroma “amaranilanilinalinarama”, gravou-a e, à certa altura, justapõe a gravação normal com a sua cópia com a fita de gravação rodando ao contrário, evidenciando o espelhamento perfeito.

Das duas faixas citadas, somadas a “Sugar Cane Fields Forever”, pode-se afirmar que são criações em que o estúdio exerce um papel como agente estruturante. Este fato lhes atribui uma qualidade específica enquanto criação sonora, que não permite classificá-las como canções, tendo em mente parâmetros como versificação, estrutura harmônico-melódica, acompanhamento instrumental, relação música e fala etc. Também seria extremamente difícil executá-las ao vivo ou transcrevê-las através do sistema tradicional de notação musical.

⁵ “The vast majority of the time, the audience for rock music listens to speakers delivering recordings. Exploring the limitations and possibilities of the recording process, crafting music in those terms, rock’s primary materials are often the available recording and playback equipment. Guitars, pianos, voices, and so on became secondary materials.” (Gracyk, 1996, p.75)

⁶ A faixa consta como inspirada e dedicada a Campos na ficha técnica do LP

O estúdio também tem um papel altamente relevante em “Épico” e “Gil Misterioso”. Estas são mais próximas da canção, todavia, o recurso da montagem tem papel decisivo em sua construção. “Épico”, por exemplo, é formada por duas partes. Em uma, Veloso gravou-se cantando *à capela* com um gravador portátil em meio ao ambiente ruidoso do centro da cidade de São Paulo. A outra consiste de um arranjo para instrumentos de sopro e percussão, escrito por Rogério Duprat e gravado no estúdio. Em meio a gravação de Veloso, Duprat também inseriu fragmentos instrumentais, que se misturam às buzinas, vozes e outros ruídos urbanos. Considerando também a letra, a relação entre todos os elementos confere uma identidade extremamente peculiar à peça, que não seria obtida sem os recursos do estúdio.

Voltando à *Verdade Tropical*, é claro o tom pessimista do compositor em relação ao projeto de disco concretista-paulista que não foi realizado tal como ele planejava no auge da Tropicália (VELOSO, 2017, p.427). Todavia, à sua própria desaprovação, ele contrapõe o entusiasmo de Rogério Duprat e Augusto de Campos com a obra. Este é mencionado doze vezes no capítulo, o que dá pista da forte influência concretista no álbum.

Posteriormente, esta influência também foi reconhecida pela crítica. Comentando a afinidade entre concretistas e tropicalistas, Celso Favaretto (1996, p. 45) destaca *Araçá Azul* como o disco em que as experimentações musicais e o “modo de formar concreto” foram levados às “últimas consequências”.

De forma mais específica, Frederick Moehn (2010) ressalta a utilização dos recursos de manipulação sonora em *Araçá Azul*. Tal como Favaretto, o autor sugere que os procedimentos introduzidos no período tropicalistas foram radicalizados no álbum de 1973, a ponto de tornar muitas faixas do álbum “virtualmente impossíveis” de serem executadas ao vivo. Seguindo a reflexão de Moehn, é possível afirmar que, entre o álbum-manifesto *Tropicália ou panis et Circenses* (1968) e *Araçá Azul* (1973), a tecnologia musical adquiriu maior protagonismo nos processos composicionais, isto é, assumiu de forma ainda mais plena o papel de induzir, ao invés de reproduzir. Como escreveu Moehn, remetendo a Marshall McLuhan; “o meio se tornou a mensagem”. Isto é, o meio (tecnologia de gravação) perdeu a sua transparência e passou a ser um agente ativo.

Conclusão

A influência do arcabouço estético-teórico concretista no disco *Araçá Azul*, pensada a partir do potencial transformador da tecnologia na qualidade das obras, destaca um aspecto pouco explorado da simbiose entre Veloso e os poetas paulistas. Os pontos levantados acima

realçam a incidência do ideário concretista através da radicalização do uso do estúdio de gravação como elemento integrado ao processo composicional. Tal gesto foi decisivo na formulação de peças estruturalmente distintas do formato tradicional da canção, fortalecendo o laço com a inventividade formal dos concretistas. Todavia, em uma análise mais detalhada do álbum, outros elementos mereceriam destaque, como o uso de procedimentos poéticos fonosemânticos e a disposição para negar as linhas dominantes da tradição através do conceito de paideuma.

Em um escopo mais amplo, é válido destacar que o papel da tecnologia nos processos composicionais desvenda um aspecto pouco comentado da influência do Rock na música popular brasileira. Além de chamar a atenção para a afinidade entre este campo e as vanguardas do pós-guerra, complexificando o debate em torno da oposição entre modernismo e cultura de massa.

Bibliografia

AGUILAR, Gonzalo. *Poesia concreta brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista*. São Paulo: EDUSP, 2005.

CAMPOS, Augusto. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos*. Cotia: Ateliê, 2006.

CLARK, Paul. "A Magic Science": Rock Music as a Recording Art. *Popular Music*, Vol. 3, Producers and Markets, pp. 195-213, 1983

DANTAS, Vinícius de Ávila; SIMON, Iumna Maria. *Poesia Concreta: Seleção de textos, notas, estudos biográficos, histórico e crítico e exercícios*. São Paulo: Abril Educação, 1982

FAVARETTO, Celso. *Tropicália Alegoria Alegria*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996.

FENERICK, José Adriano; MARQUIONI, Carlos Eduardo. Sgt. Pepper's Lonely Heart Club Band: uma colagem de sons e imagens. *Fênix – Revista de História e Estudos Culturais* Janeiro/ Fevereiro/ Março de 2008 Vol. 5 Ano V no 1

GRACYK, THEODORE. *Rhythm and Noise: an Aesthetics of Rock*. Durham: Duke University Press, 1996

GAÚNA, Regiane. *Rogério Duprat: sonoridades múltiplas*. São Paulo: Editora UNESP, 2002

KATZ, Mark. *Capturing Sound: How Technology Has Changed Music*. Los Angeles: University of California Press, 2010.

LANA, Jonas Soares. 2018. “Sobre o programa de escuta musical tropicalista: fonografia, agência e alteridade”. *El oído pensante* 6 (1): 7-31. 2018
<http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante> [Consulta: 13 de Maio, 2024.].

MARCOLINO, Francisco Fábio Vieira. Augusto de campos e a poesia em contexto digital. In: V Seminário Nacional Literatura e Cultura, São Cristóvão-SE. *Anais eletrônicos SENALIC*. São Cristóvão: Universidade Federal de Sergipe, v. 1. p. 01-09, 2014

MARTONI, Alex. Modernização dos sentidos: Tropicalismo, tecnologias de áudio, técnicas de escuta. *Verbo de Minas*, v.19, 2018.

MATOS, C. N. O Balanço da Bossa e outras coisas nossas. In: NAVES, Santuza Cambraia; DUARTE, Paulo Sergio. (Org.). *Do samba-canção à Tropicália*. 1ed. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, v. , p. 80-91, 2003

MOEHN, Fredrick. 2000. In the Tropical Studio: MPB Production in Transition. *Studies in Latin American Popular Culture*. Tucson (Arizona), p 57-66, 2000. Disponível em: <http://tropicalia.com.br/producaoacademica/in-the-tropical-studio-mpb-production-in-transition-2>. Acesso em: 15 de junho. 2024.

MOLINA, Sérgio. A composição de música popular cantada: a construção de sonoridades e a montagem dos álbuns no pós-década de 1960. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Comunicações e Artes/Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

MOYLAN, W. *Recording Analysis*. 1st edn. Focal Press. 2020 Disponível em: <https://www.perlego.com/livro/1571062> (Acessado em: 17 de maio de 2024)

NAVES, Santuza. Augusto de Campos e a crítica da música popular. In: SÜSSEKIND, Flora; GUIMARÃES, Julio(Orgs.). *Sobre Augusto de Campos*. Rio de Janeiro: 7 letra, 2004

PERRONE, Charles A. O imperativo da invenção: poesia concreta brasileira e criação intersemiótica [1992]. Tradução Rafael Silva Lemos. *Garrafa–Revista discente do Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura*. v. 15, n. 43, jul/dez. p.108-115. Universidade Federal do Rio de Janeiro. 2017.

SORENSEN, Paige C. The Concept Album Continuum (2019). Honors Senior Capstone Projects. 43. Disponível em: https://scholarworks.merrimack.edu/honors_capstones/43 .

THÉBERGE, Paul. The 'Sound' of Music: technological rationalization and the production of popular music. *New Formations* 8, 99-111. 1989

VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

VELOSO, Caetano. Campos e Espaços. *Revista Rosa* v. 3 n 3 - Junho 2021. Link para acesso: <https://revistarosa.com/3/campos-e-espacos>

ZAK, Albin. 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. 2012



ANPPOM
Associação Nacional de Pesquisa e
Pós-Graduação em Música

ZAK, Albin. *The poetics of rock : cutting tracks, making records*. Berkeley: University of California Press, 2001.

Discos

ARAÇÁ AZUL. LP. Caetano Veloso. LP. 1973. Philips.

SARGENT PEPPER`S LONELY HEART CLUB BAND. The Beatles. LP. 1967. Parlophone Capitol.

TROPICÁLIA OU PANIS ET CIRCENSIS. Caetano Veloso et al. LP. 1968. Philips.

Filmes

SÃO BERNARDO. Direção de Leon Hirszman. Filme Longa Metragem. Rio de Janeiro: Saga Filmes Ltda./Mapa Filmes/L. C. Barreto, Embrafilme, 1972. (110 min.), 35 mm, color.