



MODERNIZAÇÃO DOS SENTIDOS: TROPICALISMO, TECNOLOGIAS DE ÁUDIO, TÉCNICAS DE ESCUTA[√]

Alex MARTONI*

RESUMO¹

Este ensaio tem por objetivo aproveitar a efeméride dos cinquenta anos do disco **Tropicália ou panis et circencis** (1968) para refletir sobre como a incorporação de novas tecnologias de áudio nos processos de captação, registro e pós-produção do álbum implicaram novas experiências de escuta. Como é sabido, ao longo da história da recepção do álbum, duas chaves de leitura se consolidaram no intuito de inscrever o lugar de **Tropicália** no espectro da música popular brasileira: a estética, que salienta a dicção vanguardista do álbum; e a culturalista, que o concebe como alegoria do processo de construção da identidade brasileira. Não obstante essas leituras, uma escuta atenta aos sentidos que emergem das ambiências das canções, dos seus espaços acústicos, permite-nos compreender em que medida o álbum é perpassado por uma rede de discursos fundados, política e esteticamente, no imperativo da **modernização dos sentidos**.

Palavras-chave: Tropicália. Técnicas de escuta. Tecnologias de áudio.

[√] Artigo recebido em 30 de agosto e aprovado em 25 de novembro de 2018.

* Doutor em Estudos de Literatura pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Professor do Programa de Mestrado em Letras do Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora (CES/JF). E-mail: <alexmartoni@cesjf.br>

¹ Este artigo é um produto ligado às pesquisas desenvolvidas junto ao **Grupo de Pesquisas em Práticas Intermediárias na Literatura e Cultura Brasileiras: Técnica, Estética, Política**/ CNPq. Agradeço a Henrique Mazetti, Pedro Bustamente, Rafael Saldanha, Leonardo da Silva e Luís Alberto Moura, cujas provocações e sugestões muito contribuíram para a versão final do texto que aqui se apresenta.

1 INTRODUÇÃO

Há exatos cinquenta anos, em julho de 1968, era lançado um dos álbuns-chave do processo de modernização da música popular brasileira²: o disco **Tropicália ou panis et circencis**³. Embora efemérides sejam construções socioculturais de temporalidade e, portanto, apresentem caráter meramente contingente, elas cumprem um papel fundamental no que diz respeito à possibilidade de historicização dos processos de recepção de uma obra ao longo do tempo e, conseqüentemente, no caso de **Tropicália**, da compreensão de como se dá a construção de uma determinada forma de cultura auditiva. É, justamente, dentro dessa perspectiva, que nos perguntamos: como as ambiências sonoras construídas sob o influxo da experimentação estética e tecnológica próprias à cultura musical de 1968 soam e ressoam aos ouvintes em 2018?

O emprego, aqui, dos verbos **soar** e **ressoar** não é ocasional. O modo como as texturas sonoras de **Tropicália** soa aos nossos ouvidos hoje é também fruto das leituras e interpretações do álbum, que, produzidas por crítica, músicos e pesquisadores nesse arco histórico de cinquenta anos, também ressoam em nossos ouvidos, influenciando profundamente na forma como o escutamos. Um bom exemplo de como esse fenômeno opera pode ser evidenciado por meio de uma série de reportagens veiculadas em 2018 pelo jornal **Folha de São Paulo** voltadas a construir ficcionalmente, hoje, críticas como se houvessem sido feitas em 1968. Sobre o álbum **Tropicália**, a jornalista Naief Haddad cravou: “Tropicália ou panis et circenses’ traz tantas inovações nos arranjos, melodias e letras que não será uma surpresa se for lembrado como um disco histórico daqui a 50 anos” (HADDAD, 1968, p. 5). Trata-se aqui, claro, de uma apreciação crítica edificada sobre a soma de juízos de valor que, historicamente, alçaram o álbum ao patamar de marco da música popular brasileira. Mas por que exatamente **Tropicália** é um marco? Se ele

² Esse juízo de valor vem sendo construído desde o lançamento do álbum. Em crítica publicada ainda em 1968, o poeta e ensaísta Augusto de Campos via na proposta estética tropicalista, a possibilidade de “superação do impasse entre Música Popular Brasileira e Jovem Guarda; e uma possível atenuação dos conflitos entre a Música Popular Moderna em geral e a Música Impopular Moderna (i.e, a música erudita de vanguarda)” (CAMPOS, 2008, p.172). Mais recentemente, o crítico Jairo Severiano, no livro **Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade** (SEVERIANO, 2008), colocou o Tropicalismo ao lado da Bossa Nova, da Jovem Guarda, do BRock, dentre outros, em um capítulo intitulado **A modernização**.

³ O álbum foi gravado durante o mês de maio nos estúdios da RGE em São Paulo.

o é, de fato, o que ele divide? O que ele deixa para trás e o que ele aponta como tendência porvir?

Como é sabido, há, pelo menos, duas chaves interpretativas que, historicamente, se consolidaram como forma responder às perguntas acima: aquela que sustenta a importância do caráter vanguardista do álbum, destacado por Augusto de Campos ainda em 1967⁴ na ocasião do lançamento das canções **Alegria, Alegria e Domingo no Parque**; e a que lê o sincretismo cultural do discurso tropicalista como forma de construção alegórica da identidade nacional, conforme a célebre tese de Celso Favaretto (1995). Não obstante a relevância das leituras acima para a compreensão do lugar do disco **Tropicália** na história da música popular brasileira, para um ouvinte não habituado a essas molduras estéticas e culturalistas, o que salta aos tímpanos é uma experiência de escuta bastante singular, tendo em vista que, ao formato canção são sobrepostas diversas operações técnicas de captação, registro e pós-produção que mobilizam constantemente a atenção do ouvinte para diferentes regiões do espectro sonoro, como, por exemplo, rupturas abruptas no andamento, colagens de outros segmentos sonoros e inserção de ruídos incidentais. É dentro dessa perspectiva que, neste ensaio, gostaríamos de nos concentrar nesses elementos aparentemente marginais, nesses signos um tanto quanto desprezados, a fim de nos perguntarmos: como uma escuta atenta aos sentidos que emergem das ambiências das canções, dos seus espaços acústicos, permite-nos compreender em que medida o álbum é perpassado por uma rede de discursos fundados, política e esteticamente, no imperativo da **modernização dos sentidos**?

A fim de refletirmos sobre a questão acima, vamos dividir nossa exposição em três momentos: no primeiro, buscaremos mostrar por que a escuta é fruto de uma construção histórica, isto é, como determinações técnicas historicamente localizadas influem no que escutamos, que sentidos produzimos sobre o que escutamos e nas disposições físicas que adotamos no próprio gesto de escutar; no segundo, examinaremos como as práticas culturais e estéticas dos tropicalistas são atravessadas por uma rede de discursos que emerge, política e esteticamente, sob o

⁴ No artigo **O passo à frente de Caetano Veloso e Gilberto Gil**, Augusto de Campos destacava que os tropicalistas “retomam a ‘linha evolutiva’ da música popular brasileira, no sentido da abertura experimental em busca de novos sons e novas letras” (CAMPOS, 2008, p. 144).

amálgama **modernização e experiência sensorial**; por fim, no terceiro momento, examinaremos a experiência de escuta de algumas canções do álbum **Tropicália** a fim de buscarmos compreender, a partir do exame de suas ambiências, dos espaços acústicos que as constituem, em que medida as operações técnicas ali empregadas são perpassadas por um conjunto de discursos fundados naquilo estamos chamando de **modernização dos sentidos**.

2 TECNOLOGIAS DE SOM, TÉCNICAS DE ESCUTA

A escuta é, irremediavelmente, produto de uma construção histórica. Isso não significa dizer que, em algum momento do passado, o homem fosse desprovido de percepção auditiva, mas implica afirmar que os modos como ouvimos, os sentidos que construímos a partir do que ouvimos e a natureza sonora daquilo que é ouvido foram se modificando no curso da história. O desenvolvimento das tecnologias de audição, como a ausculta médica, a operação de um telégrafo ou a remasterização de um disco demandaram o desenvolvimento de novas técnicas de escuta; de saber reconhecer, dentro do espectro sonoro ouvido, os diferentes regimes dos sopros cardíacos, as mensagens codificadas de acordo com a extensão dos sinais recebidos, ou as diferenças de altura entre os sons graves, médios e agudos. Esse processo de racionalização e tecnicização dos modos como nos relacionamos com os sons implicou, também, o desenvolvimento de novas práticas sociais e culturais, como, por exemplo, a nossa obsessiva busca por tecnologias que reproduzam fielmente as características sonoras daquilo que foi gravado.

Uma breve compilação das tecnologias de som desenvolvidas ao longo da história da música no século XX não nos deixa dúvidas de que a **noção de fidelidade** ocupa um de seus capítulos mais relevantes: os fonógrafos *Diamond Disc*, os discos de vinil de 33 rotações por minutos, o *stereo sound*, o *high fidelity system*, o *quadrophonic sound*, a fita K7 e o *compact disc* são alguns dos tantos formatos de registro, armazenamento e reprodução sonora que, em tempos de comoditização do som, buscaram a melhor performance a menor custo. O músico e pesquisador David Byrne (2014) nos conta sobre uma das tantas passagens folclóricas a esse respeito, a realização dos *Tone Tests*, demonstrações públicas realizadas por Thomas Edison, ao longo dos anos 1910, que visavam a mostrar o

alto nível de fidelidade obtido pelos então novos fonógrafos em *Diamond Disc*. Nessas demonstrações, o público ouvia a voz de um famoso cantor interpretando uma determinada canção ao vivo e, alternadamente, um aparelho emitindo uma gravação da mesma voz interpretando a mesma canção. Como ambos os sons eram emitidos a partir de um palco com as luzes apagadas, o público era desafiado a identificar qual, dentre as duas, era a voz emitida pelo cantor. Nesse sentido, a eficiência do aparelho pode ser medida pelo número elevado de perdedores registrados em cada evento.

Espectáculos como os *Tone Tests* integravam um conjunto de estratégias da indústria fonográfica voltadas a associar consumo e prazer sensorial. Nesse sentido, a lógica era diretamente proporcional: quanto maior a fidelidade de uma tecnologia de som ao “real”, maior seria o nível de satisfação do ouvinte. Essa era, por exemplo, a promessa vendida pelo anúncio de um aparelho estereofônico veiculado pela revista **High-Fidelity**⁵, em 1954: “Now, you can enjoy the same sense of musical realism, of ‘presence’, as if you are *actually there*. You not only hear the music, but you feel it with a sense of true personal participation”⁶. O *high fidelity*, também conhecido pela forma abreviada *hi-fi*, é um sistema de reprodução e amplificação elétrica do som que o distribui por dois canais, isto é, o divide em duas caixas com alto-falantes dispostos de forma equidistante. Desse modo, simula-se, tecnicamente, a nossa experiência de escuta habitual, na qual construímos uma **imagem sonora** a partir da percepção de diferentes intensidades acústicas que se distribuem por um ambiente. A eficácia desse processo técnico é, justamente, a responsável pelo “sense of true personal participation”. Esse ganho, em termos de **materialidade sonora**, possibilitou a elevação das experiências sensoriais forjadas pela música a outro patamar. Recorrendo às suas memórias, o neurocientista canadense e especialista em comunicação eletrônica Daniel Levitin se recorda, por exemplo, que

Os artistas da nova geração que eu ouvia estavam todos explorando pela primeira vez as possibilidades de mixagem em estéreo [...] eu nunca tinha ouvido música com a profundidade dos fones de ouvido: a localização dos

⁵ Revista americana especializada em equipamentos de áudio que circulou entre abril de 1951 a julho de 1989.

⁶ “Agora, você pode desfrutar do mesmo realismo musical, da ‘presença’, como se estivesse realmente lá. Você não apenas ouve a música, mas a percebe com uma sensação de participação real”. [tradução minha]. (1954, p. 30).

instrumentos à esquerda e à direita, mas também no espaço frontal e traseiro (reverberante). Para mim, ouvir discos já não era uma questão de estar ligado apenas nas canções, mas também no som. Os fones de ouvido descortinaram um mundo de cores sonoras, uma paleta de nuances e detalhes que iam muito além dos acordes e da melodia, das letras e da voz de determinado cantor. (LEVITIN, 2010, p.8)

Ao afirmar que nunca ouvira música com “a profundidade dos fones de ouvido” ou que os mesmos “descortinaram um mundo de cores sonoras”, o depoimento de Levitin circunscreve **um antes e um depois**, deixando entrever a própria dimensão histórica da experiência de escuta. Por um lado, fones de ouvido, mixagens em estéreo, dentre outras modernidades tecnológicas, descortinaram novas formas de percepção acústica, novas “cores sonoras”, por outro, a eficácia desses aparelhos demandava o desenvolvimento de novas técnicas de escuta. Como o filósofo tcheco Vilém Flusser nos lembra, “listening to music is essentially a gesture in which the body adapts itself to the message” (FLUSSER, 2014, p.115). É nesse sentido que afirmar o caráter histórico da escuta significa compreender, a partir da analítica dos gestos, como os efeitos das tecnologias de áudio se inscrevem sobre o corpo.

3 TROPICALIA: MODERNIZAÇÃO E EXPERIÊNCIA SENSORIAL

Se, como acabamos de ver, a escuta é, irremediavelmente, produto de uma construção histórica, quais são as condições de possibilidade para a emergência de um disco como **Tropicália ou panis et circencis** no ano de 1968? Para além de noções como **influência e genialidade**⁷, de que forma um conjunto de enunciados técnicos, culturais, sociais e estéticos, embora dispersos, influi decisivamente nas experiências sonoras realizadas no álbum? Se tentarmos puxar, delicadamente, os fios que compõem a teia de discursos que envolvem o álbum, com uma atenção especialmente voltada àqueles que são perpassados pela dimensão técnica,

⁷ Muito embora o disco **Tropicália ou panis et circencis** seja francamente inspirado na estética musical do álbum **Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band**, lançado pelos Beatles um ano antes, entendemos que essa justificativa consiste em uma forma de simplificação da complexidade do álbum dos tropicalistas. No que diz respeito à noção de **genialidade**, em vez de nos concentrarmos na proeminência de Caetano Veloso e Gilberto Gil como artífices do movimento, como nos mostra Carlos Calado, em **Tropicália: a história de uma revolução musical** (1997), e o próprio Caetano, em **Verdade Tropical** (1997), resolvemos, metodologicamente, nos deslocarmos para a própria história do objeto, o disco, e não a de seus autores.

encontraremos, de um modo geral, enunciados que: a) expõem um desejo apropriação e de estabelecimento de diálogo com os *mass media*; b) exprimem um fascínio pela modernização tecnológica; c) revelam uma atitude epistemológica de racionalização dos processos técnico-sonoros; d) apresentam atitudes de fetichização de dispositivos técnicos e instrumentos musicais. Mas qual seria a ideia central que perpassa todos esses enunciados, influenciando sobre a emergência do álbum **Tropicália ou panis et circencis**?

É inequívoco que o fascínio dos tropicalistas com os *mass media* se dá em virtude da potencialidade que eles oferecem para o desenvolvimento de uma forma de intercomunicabilidade universal, como *locus* de amplo e irrestrito trânsito de práticas culturais, estéticas e sociais. Como afirmou Caetano Veloso, em entrevista a Augusto de Campos,

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-nos novos meios técnicos de produção de música, nascidos por e para um processo novo de comunicação, que exigiram/possibilitaram novas expressões” (CAMPOS, 2008, p.199).

Ao conjunto de discursos que perpassam o tropicalismo, acrescenta-se, também, um fascínio pela modernização tecnológica e suas potencialidades que orienta a própria produção poética dos tropicalistas, seja no nível temático, em canções como **Cérebro eletrônico e Cibernética**, de Gilberto Gil; seja no domínio formal, como a exploração da tipografia, da disposição gráfica e da dimensão visual do poema **Batmacumba**; seja no âmbito da autorreferencialidade do discurso, presente em canções como **Tropicália**, a qual, em sua introdução, apresenta a voz do baterista aludindo ao próprio processo de gravação em curso: “E o Graus gravou”, diz, apontando para um dos técnicos ali presentes.

Uma terceira condição de possibilidade para as experimentações sonoras do álbum **Tropicália** consiste na intensificação, ao longo dos anos 1960, de processos técnicos de racionalização do som, isto é, de sofisticação dos modos de descrição dos fenômenos sonoros articulado a um treinamento intensivo da sensibilidade auditiva. Um dos sintomas desse processo consiste no aumento significativo da oferta de revistas especializadas em tecnologias de áudio, que

apresentavam projetos de montagem de dispositivos sonoros e instrumentos musicais, como a revista **Antena**:

Imagens 1 e 2: páginas da revista **Antena**



Fonte: **Antena**, jul./ago. 1968



Fonte: < <https://eletronicaantiga.blogspot.com/p/revistas-antigas> >

As imagens acima reproduzem pesquisa feita nas edições da revista **Antena** dos anos de 1967 e 1968. O exame de suas páginas coloca em evidência a circulação de termos técnicos (“captadores”, “amplificadores” e “alto-falantes”, na **imagem 1**) voltados a descrever e classificar, tanto quantitativa (os modelos de 12 e 8 polegadas mencionados na **imagem 2**), quanto qualitativamente (“suavizar a reprodução dos graves”, afirma o item 4 da **imagem 2**) os dispositivos envolvidos nos processos de produção sonora. Esse fenômeno exige, de forma correlata, uma disciplina dos ouvidos, um treinamento que permita ao ouvinte realizar, justamente, o exame qualitativo daquilo que é ouvido. É sintomático, nessa perspectiva, que Claudio Batista, irmão de Arnaldo e Sérgio, integrantes dos Mutantes, estivesse obsedado pela tentativa de desenvolver dispositivos como o “circuito memória” em guitarras, que, segundo Carlos Calado, permitiam ao guitarrista, durante o solo, “alterar radicalmente o som do instrumento, passando de uma sonoridade limpa,

sem distorções ou agudos mais pronunciados, a um som bastante distorcido e carregado de harmônicos” (CALADO, 1995, p. 178).

Esse processo de expansão da oferta de instrumentos musicais e dispositivos tecnológicos gera, em grande medida, atitudes de fetichização dos próprios aparatos. Tornaram-se folclóricas, nesse sentido, as insistências de Arnaldo Batista, dos Mutantes, em fazer longas descrições comparativas entre a qualidade de diferentes marcas de guitarras, amplificadores e teclados nas entrevistas que concede. Em entrevista ao site de notícias UOL, em 2014, época em que circulou com o show independente **Sarau o Bendito?**, o músico, uma vez mais, voltou ao tema:

É muito mais fiel porque apresenta a definição dos graves. No digital fica confuso, não tem a precisão do tom que se está fazendo. E, além disso, a distorção do valvulado fica uma distorção bonita. Os transistors que distorcem o digital são muito quebrados, parece vidro. Já na válvula é gostoso. Não fica mudando na mão do cara que comanda o mixer e controla o som do show.... (RODRIGUES, 2014).

Afirmações como a de que o som “na válvula é mais gostoso” revelam a irrupção de uma determinada forma de discurso estético cujo juízo se funda no corpo, na dimensão sensível. Longe de ser um fenômeno isolado, essa forma de enunciação integral, segundo nos mostra David Le Breton, uma atitude emergente, a de que “Desde o fim dos anos 1960, e com amplitude crescente, um novo imaginário do corpo desenvolveu-se e conquistou domínios de práticas e discursos até então inéditos” (BRETON, 2016, p.185). Dentre os vários aspectos que envolvem essa nova configuração do corpo, o antropólogo francês destaca a predileção pela percepção do mesmo como “território a explorar, indefinidamente à espreita das sensações que ele contém” (BRETON, 2016, p.185). Do *jogging* à patinação; do fisiculturismo à dietética; da libertação sexual à experiência com as drogas, o corpo, nos anos 1960, se torna, definitivamente, o lugar de em que se inscrevem os efeitos dos discursos. Essa concepção está presente na proposta neoconcreta de participação do espectador na obra de arte, na crítica de Susan Sontag à “hipertrofia do intelecto em detrimento da energia e da capacidade sensorial” (SONTAG, 1987); e no vaticínio que abre o famoso ensaio de Marshall McLuhan, **The medium is the message**: “Os efeitos da tecnologia não ocorrem aos níveis das opiniões e dos conceitos: eles se manifestam nas relações entre os sentidos e nas estruturas da percepção, num passo firme e sem qualquer resistência” (MCLUHAN, 2007, p. 34).

Ao fim e ao cabo, o que esse conjunto de enunciados nos permite deduzir é que o corpo, ao longo dos anos 1960, se consolida enquanto zona de confluência entre as práticas culturais, os efeitos dos dispositivos sociotécnicos e a experiência sensorial. Ele está presente nos processos de racionalização dos fenômenos técnico-sonoros, nas atitudes de fetichização dos instrumentos musicais, nos diálogos com os *mass media* e nas formas de criação poética realizadas pelos tropicalistas. E, se o corpo se torna tão central na produção dos juízos estéticos, é fundamental perguntarmo-nos sobre como a ele opera na própria experiência de escuta do disco **Tropicália ou panis et circencis**.

4 TROPICÁLIA OU PANIS ET CIRCENCIS: UMA EXPERIÊNCIA DE ESCUTA

Ao longo da história da recepção do disco **Tropicália ou panis et circencis**, aos discursos enunciados pelos tropicalistas acerca de suas relações com as tecnologias de som, como se mostrou na seção anterior, se acumularam juízos de valor que dão a elas papel fundamental na construção do discurso estético do movimento. Celso Favaretto, ainda em 1979, chamava a atenção para a integração de efeitos eletrônicos nas canções tropicalistas, como “microfone, alta fidelidade, diversidade de canais de gravação, sonoridades estranhas [...] que ampliavam as possibilidades do arranjo, vocalização e apresentação” (FAVARETTO, 1995, p. 34). Mais recentemente, Pedro Duarte destacou a importância de um novo suporte à época, os discos de vinil de longa duração, para a própria construção da obra como **álbum**, isto é, como um conjunto de faixas organizadas em uma determinada sequência: “No Brasil, o Tropicalismo iria explorar todas as possibilidades abertas pelo disco [...] nada ficaria de fora, desde os encartes dos vinis até o visual dos cantores” (DUARTE, 2018, p. 22). Presente nos processos de captação, registro e pós-produção, as tecnologias de áudio cumprem, portanto, um papel de centralidade na construção do espaço acústico das canções tropicalistas. Ao refletir, por exemplo, sobre o desenvolvimento do sistema *hi-fi* e do gravador de quatro canais (usado, a propósito, pelos estúdios RGE na gravação de **Tropicália**), o crítico Alex Ross destaca como tais equipamentos, dentre outros, foram fundamentais no processo de construção de determinadas configurações do espaço sonoro:

O processo magnético também possibilitou que os intérpretes inventassem sua própria realidade no estúdio. Erros podiam ser corrigidos com a montagem de pedaços de diferentes *takes*. Na década de 1960, os Beatles e os Beach Boys, na esteira das composições eletrônicas de Cage e Stockhausen, montaram complexas paisagens sonoras em estúdio que jamais poderiam ser repetidas no palco. (ROSS, 2011, p. 80).

Da produção para a recepção, interessa-nos, nesta seção, particularmente, compreender os efeitos de espaços sonoros como o descrito por Alex Ross no domínio da experiência de escuta. Isso implica recorrer a uma metodologia que nos permita organizar, classificar e descrever as diferentes dimensões daquilo que é ouvido. É dentro dessa perspectiva que gostaríamos de recorrer ao sistema dos três modos de escuta proposto por Michel Chion. O compositor, músico e pesquisador francês postula que, em meio ao fluxo torrencial de sons que ouvimos cotidianamente, nosso regime de atenção realiza um conjunto de operações voltadas à circunscrição de um fenômeno e consequente produção de sentido sobre o mesmo. Esses modos de escuta podem, fundamentalmente se configurem de três maneiras distintas. À primeira, o teórico denomina **escuta causal**, isto é, aquela que é motivada pelo desejo de se obter informações sobre a fonte produtora de um determinado som, como, por exemplo, “the sound produced by a container when you tap it indicates how full it is”⁸ (CHION, 1994, p. 26). Uma segunda forma de escuta é denominada por Chion como **escuta semântica**, compreendendo todo tipo de concentração da atenção do ouvinte no processo de decodificação de uma mensagem. Podemos, aqui, a título de exemplificação, apontar para o que ocorre em um diálogo, no qual realizamos um esforço em decodificar os signos verbais emitidos por meio de ondas acústicas a fim de compreender aquilo que o nosso interlocutor deseja comunicar. À última forma, Chion emprega o termo **escuta reduzida**, proposta por outro compositor e pesquisador francês, Pierre Schaeffer, para indicar um modo de escuta no qual nossa atenção se dirige à dimensão qualitativa do som em si mesmo, como seu timbre, sua altura, seu volume. É evidente que esses modos de escuta não são compartimentados. Podemos, por exemplo, escutar uma mensagem atentos às características materiais da voz do

⁸ “O som produzido por um container quando você bate nele para saber o quão cheio está” [tradução minha].

emissor ou tentando inferir o motivo de sua rouquidão. Não obstante isso, a tríade proposta por Chion nos oferece modos mais complexos de descrição sistemática dos fenômenos da escuta, permitindo-nos uma forma mais apurada de compreensão e classificação do que ouvimos e por que ouvimos: a simples experiência de ouvir o refrão da canção **Sweet child o'mine**, da banda americana Guns N' Roses, tocando como *ringtone* de um aparelho celular, por exemplo, pode conduzir minha atenção para o significado do refrão, para o modo com os timbres de guitarra são alterados pelos alto-falantes do dispositivo ou simplesmente me alertar que eu estou recebendo uma mensagem.

Voltemos, agora, ao álbum **Tropicália** trazendo na bagagem as categorias fornecidas por Chion. O que uma atenção voltada às diferentes dimensões da escuta nos revela sobre o modo como experimentamos a audição do álbum? Em que medida essa experiência é tributária dos espaços sonoros construídos por meio de técnicas de captação, registro e pós-produção? Em que medida essa escuta atenta à experiência sonora proposta pelo álbum nos permite compreender exatamente o que caracteriza o marco divisório que ele representa?

Para avaliarmos em que medida **Tropicália** representa, de fato, um marco na história da música popular brasileira, comparemos as ambiências⁹ do álbum com as de outros dois discos em circulação no mercado fonográfico brasileiro no mesmo ano de 1968: **O inimitável**, no qual Roberto Carlos incorporava a influência do funk norte-americano à jovem guarda, e **Volume 3**, disco em que Chico Buarque dava sequência ao seu resgate lírico e político de tradições da música popular brasileira. Independentemente de suas singularidades nos âmbitos do gênero musical, das composições e letras, o exercício da audição desses álbuns revela que o processo de construção dos seus respectivos espaços sonoros apresenta alguns traços em comum, a saber: a) uma certa homogeneidade em seus parâmetros tímbricos e de equalização; isto é, as faixas dos álbuns como um todo apresentam uma regularidade sonora; b) uma fluidez na ligação entre as partes, ou seja, introdução,

⁹ Entendo por **ambiência** como a construção técnica de um espaço-tempo à percepção. Em **Lendo ambiências: o reencantamento do mundo pela técnica** relaciono o termo com a semântica da palavra alemã *Stimmung* com o objetivo de mostrar como se dá, no mundo contemporâneo, a emergência de um discurso crítico fundado na dimensão sensível, isto é, na integração/interação sujeito/objeto, atitude que representa uma ruptura com o paradigma cartesiano. Cf. MARTONI, Alex Sandro. **Lendo ambiências: o reencantamento do mundo pela técnica**. 2014. 270 f. Tese (Doutorado em Estudos de Literatura)-Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2014.

estrofes, refrãos, solos e resoluções se encadeiam sem nenhum tipo de ruptura abrupta na estrutura linear da canção; c) forte coesão entre os signos verbais e as formas de expressão musicais. Esses traços, em conjunto, se solidarizam no processo de construção de um tipo de ambiência que separa o espaço da escuta do espaço que é escutado. Em **Funeral de um lavrador**, canção do álbum **Volume 3**, de Chico Buarque, por exemplo, as vozes do coro que irrompem em contraponto à principal estão carregadas de *reverb*, efeito que transforma o espaço vazio do cemitério em uma espécie de câmara de eco, característica acústica que não necessariamente está em conformidade com o lugar em que se encontra o ouvinte. É nesse sentido que a canção cria uma ambiência, um espaço acústico próprio que impõe uma espécie de vertigem ao ouvinte, tornando a consciência dos ruídos que o cercam no mundo exterior cada vez mais tênue e a imagem mental do espaço sonoro construído pela canção, por sua vez, cada vez mais intensa. Mas e no caso das canções do álbum **Tropicália?** Que tipo de ambiência elas constroem e como esse espaço acústico marca uma ruptura com as experiências de escuta oferecidas pelos demais álbuns brasileiros de 1968?

Concentremo-nos, em primeiro lugar – e literalmente – na superfície do álbum, naquilo que é tangível ao deslizar da agulha pelos sulcos do disco de vinil. Esqueçamo-nos, por alguns instantes, que **Tropicália ou panis et circencis** pode ser pensado como uma alegoria do processo de construção da identidade nacional ou como uma obra que emprega vários procedimentos vanguardistas, como paródias, pastiches e colagens. O que escutamos? Escutamos um conjunto de canções atravessadas por sonoridades diversas, não necessariamente musicais, produzem uma experiência de escuta diametralmente oposta à de **O inimitável** e **Volume 3**: escutamos interrupções bruscas no fluxo das canções, sobreposições de espaços sonoros distintos, ruídos incidentais, enfim, um conjunto de fenômenos sonoros que expõem o próprio caráter de artifício que os constitui. Examinemos, mais particularmente, como esse aspecto é visível na forma de produção do discurso crítico em **Panis et Circencis** e **Parque Industrial**.

Panis et circencis é uma canção que encena um conflito geracional, entre as “pessoas na sala de jantar” que levam uma vida enfadonha e o desejo de libertação da mesma. Ao longo dela, há, pelo menos, dois procedimentos técnicos que expõem o caráter de artifício da canção. Em seu final, repete-se o verso “Essas pessoas na

sala de jantar” em meio a uma aceleração do seu andamento até o momento em que ocorre uma interrupção abrupta e escutamos diálogos e sons de talheres sob a trilha de uma valsa vienense. Não obstante o trecho, à luz do sentido geral da canção, funcionar como uma caricatura do *status quo*, sob o ponto de vista de uma escuta com a atenção voltada ao que se passa no âmbito da materialidade sonora, parece-nos legítimo inferir que a imagem “sala de jantar” não se constitui somente por meio da linguagem simbólica, um signo verbal que representa por convenção um referente, ocupando a dimensão da **escuta semântica**, mas também pela presença de signos sonoros que ratificam a presença de uma outra dimensão da escuta, a **causal**, tendo em vista que nos concentramos na tentativa de compreender o que as pessoas na sala de jantar fazem e conversam. Para além, portanto, do caráter dêitico que aponta para a presença de um grupo de pessoas em uma sala de jantar (“estas”), a sobreposição de outros espaços sonoros (no caso, da valsa e das próprias pessoas) fazem com que essas pessoas estejam presentes materialmente por meio de suas vozes. Cria-se, semanticamente, uma espécie de redundância, pois as pessoas referidas comparecem com os seus próprios discursos.

Parque Industrial, por sua vez, é uma canção que simula, em tom de deboche, as reações efusivas de pessoas na ocasião da inauguração de um polo industrial. Este “tom de deboche” se consolida, em primeiro lugar, no contraste entre as dimensões **semântica** e **causal** da escuta: ouvimos um locutor anunciar a inauguração de um parque industrial, mas ouvimos, no início e no final da canção, vozes que, de fato, parecem se situar em um parque de diversões. Como afirma Celso Favaretto, essa manipulação técnica do espaço sonoro adquire o sentido de uma crítica à “ideologia ufanista-desenvolvimentista e os estereótipos da indústria cultural” (FAVARETTO, 1995, p.106).

Esses procedimentos de construção de ambiências a partir da colagem de espaços sonoros qualitativamente distintos integravam um conjunto de operações que passam a ser recorrentes com o desenvolvimento da tecnologia do *hi-fi*, mais particularmente, a inclusão de características do próprio espaço sonoro ao qual a letra se refere, como se a fidelidade ao real provocasse a irrupção do próprio real no território da ambiência da canção, proporcionando à escuta doméstica experiências perceptivas próximas à realidade das fontes às quais elas remetem.

A relação entre experiência de escuta, construção de ambiências e desenvolvimento das tecnologias de som também abarca um outro tipo de operação técnica, os efeitos fonográficos, isto é, manipulações de pós-produção que simulam elementos sonoros relativos às materialidades constitutivas de determinadas mídias. Voltando a **Panis et circencis**, é interessante notar como a referida técnica está presente nos momentos em que se escuta uma desaceleração do andamento da música que é claramente identificada à própria desaceleração da rotação de um disco de vinil. Como tal processo ocorre no exato momento em que se enuncia o verbo “morrer”, podemos pensar no próprio caráter metafórico que esse efeito fonográfico assume, tendo em vista que com a desaceleração da rotação, o tom se torna cada vez mais grave, rotundo e arrastado, sugerindo a morte da própria canção. Não obstante isso, outros sentidos também são produzidos. Uma vez mais, das dimensões **semântica** e **reduzida**, deslocamos nossa atenção para a **escuta causal**, que nos expulsa do espaço sonoro supostamente construído pela canção, da vertigem à qual somos costumeiramente submetidos, para que nos questionemos sobre os aspectos constitutivos da própria mídia por meio da qual ouvimos a canção: o vinil. O disco de vinil, é importante assinalar, não está presente no espaço representado por meio da letra da canção – a sala de jantar –, mas se apresenta como realidade material, acústica, no espaço sonoro construído pela canção.

Nesse sentido, a audição do movimento de desaceleração do disco pode provocar, em um ouvinte de primeira escuta, inferências distintas. A primeira seria a de que o movimento de desaceleração do disco consiste em uma forma de metaforização, por meio da técnica, da própria morte a que estão condenadas as pessoas na sala de jantar. Uma segunda possibilidade residiria no modo como se busca, via construção técnica da canção, provocar uma espécie de **inquietação momentânea**, uma suspeita de que o próprio toca-discos do ouvinte estaria com defeito. Em uma terceira perspectiva, o movimento de desaceleração do aparelho funcionaria como uma forma debochada de satirizar a crença na infalibilidade da técnica. Como vimos anteriormente, as revistas especializadas do período apresentavam anúncios cujo discurso estava fundado na alta performance dos seus dispositivos, na sua eficácia. A cada dia, anúncios

publicitários se sucediam com a promessa cada vez maior de ganhos de eficiência que os novos aparelhos apresentavam em relação aos anteriores, conforme as imagens da revista **Antenna**, abaixo, mostram:

Imagens 3, 4, 5: páginas da revista **Antenna**



Fonte: **Antenna**, jul./ago. 1968

Na medida em que esses anúncios defendiam, de um modo geral, a alta performance dos objetos técnicos, a sobreposição de um segmento sonoro apresentando a técnica falhando na canção **Panis et circenses** soa como um comentário irônico à alta performance e suposta infalibilidade da técnica, hipótese que se coaduna perfeitamente com a própria relação ambígua que os tropicalistas mantinham com a ideia de modernização (vide **Parque Industrial**), divididos entre o arcaico e o erudito, entre os apocalípticos e os integrados, entre a tradição cultural e a modernização dos sentidos.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este ensaio começou se perguntando sobre as razões que fazem de **Tropicália ou panis et circencis**, hoje, cinquenta anos após o seu lançamento, um marco na história da música popular brasileira. Buscando nos esquivarmos

das chaves interpretativas já consolidadas, como a que o alça à condição de alegoria do processo de construção da identidade nacional ou a que coloca em relevo suas práticas vanguardistas, investimos em uma prática analítica fundada na escuta atenta de suas materialidades sonoras e nos sentidos que emergem das ambiências das canções.

Ao partirmos da noção de que a escuta é produto de uma construção histórica e investigarmos um conjunto aparentemente disperso de fenômenos que envolvem as relações entre os dispositivos sociotécnicos e a dimensão sensível do ouvinte, tais como os *Tone Tests*, o sistema *high fidelity*, a racionalização dos processos técnico-sonoros e a fetichização dos dispositivos de áudio e dos instrumentos musicais, buscamos indicar parte de uma rede de discursos que se impõe como condição de possibilidade para a emergência de um álbum como **Tropicália ou panis et circencis**. Esses aspectos, na ordem do discurso, encontram reverberação nas práticas estéticas, em que os processos de captação, registro e pós-produção se tornam fundamentais na construção de espaços acústicos repletos de efeitos na ordem da materialidade sonora, como rupturas abruptas no andamento, colagens de outros segmentos sonoros e inserção de ruídos incidentais.

Em função da amplitude do escopo deste ensaio, muito ainda poderia ser dito: sobre a importância de compositores da vanguarda musical brasileira, como Júlio Medaglia e Rogério Duprat, sobre o emprego de ruídos de máquina de costura, dentre outros sutilmente inseridos no álbum, sobre as lendas que cercam os bastidores das gravações do disco (as conversas em **Panis et Circencis** foram realmente captadas a partir de um jantar realizado dentro do estúdio?), e, ainda, sobre outros procedimentos técnicos empregados no disco, como a inserção da vinheta do **Repórter Esso** na abertura de **Panis et Circencis**. Não obstante essas lacunas, espera-se que a leitura aqui proposta, de realizar uma escuta atenta aos sentidos que emergem das ambiências das canções, dos seus espaços acústicos, tenha permitido compreender em que medida o álbum é perpassado por uma rede de discursos fundados, política e esteticamente, no imperativo da **modernização dos sentidos**.

MODERNIZATION OF SENSES: TROPICALISMO, AUDIO TECHNOLOGIES, LISTENING TECHNIQUES

ABSTRACT

This essay aims at taking advantage of the **Tropicália or panis et circencis** (1968) to reflect on how the incorporation of new audio technologies into the recording and post-production processes of the album implied new experiences of listening. As it is known, throughout the history of the album reception, two keys of reading were consolidated in order to inscribe the place of **Tropicália** in the spectrum of Brazilian popular music: aesthetics, that emphasizes the avant-garde diction of the album; and the culturalist, who conceives it as allegory of the process of construction of the Brazilian identity. Notwithstanding these readings, a listening attentive to the senses that emerge from the ambiences of the songs, of their acoustic spaces, allows us to understand to what extent the album is permeated by a network of speeches founded, politically and aesthetically, on the imperative of the modernization of the senses.

Keywords: Tropicália. Listening techniques. Audio technologies.

REFERÊNCIAS

- BRETON, David Le. **Antropologia do corpo**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2016.
- BYRNE, David. **Como funciona a música**. Barueri, SP: Amarilys, 2014.
- CALADO, Carlos. **A divina comédia dos mutantes**. São Paulo: Editora 34, 1995.
- _____. **Tropicália: a história de uma revolução musical**. São Paulo: Editora 34, 1997.
- CAMPOS, Augusto de. **Balanço da bossa e outras bossas**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- CHION, Michel. **Audio-vision: sound on screen**. New York: Columbia University Press, 1994.
- DUARTE, Pedro. **Tropicália ou panis et circencis**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2018.
- FAVARETTO, Celso. **Tropicália, alegoria, alegria**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1995.
- FLUSSER, Vilém. **Gestures**. Minneapolis: University of Minesota Press, 2014.

HADDAD, Naief. O que é, afinal, essa geleia geral dos jovens tropicalistas? **Folha de São Paulo**, São Paulo, p. 5, 24 jul. 2018.

LEVITIN, Daniel. **A música no seu cérebro**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. São Paulo: Cultrix, 2007.

RODRIGUES, Leonardo. Arnaldo Batista e os 40 anos de “Loki?”. **UOL**. Disponível em: <<https://musica.uol.com.br/noticias/redacao/2014/08/04/arnaldo-baptista-diz-que-tem-tudo-o-que-sonhava-e-nunca-voltara-ao-mutantes.htm>>.

ROSS, Alex. Máquinas infernais: como as gravações mudam a música. In:_____. **Escuta só: do clássico ao pop**. São Paulo: Companhia das Letras.

SEVERIANO, Jairo. **Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade**. São Paulo: Ed. 34, 2008.

SONTAG, Susan. **Contra a interpretação**. Porto Alegre: L&PM, 1987.

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

Antenna, São Paulo, jul./ago., 1968.

Hi-Fi Magazine, New York, mar., 1954.