



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE ARTES E LETRAS
CURSO DE ESPECIALIZAÇÃO EM MÚSICA: MÚSICAS DO SÉCULO XX E XXI –
PERFORMANCE E PEDAGOGIA

Matheus Borowski da Silva

EXPERIMENTALISMOS SONOROS NO ROCK: ROBERT FRIPP,
BRIAN ENO E O FRIPPERTRONICS

Santa Maria, RS

2022

Matheus Borowski da Silva

**EXPERIMENTALISMOS SONOROS NO ROCK: ROBERT FRIPP, BRIAN ENO E O
FRIPPERTRONICS**

Monografia apresentada no curso de Especialização em Música: Músicas dos Séculos XX e XXI – Performance e Pedagogia, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS) como requisito parcial para obtenção do título de **Especialista em Música.**

Orientador: Professor Dr. Gérson Werlang

Santa Maria, RS

2022

Matheus Borowski da Silva

EXPERIMENTALISMOS SONOROS NO ROCK: ROBERT FRIPP, BRIAN ENO E O FRIPPERTRONICS

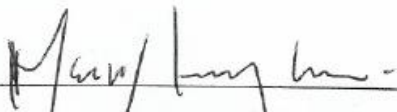
Monografia apresentada no curso de Especialização em Música: Músicas dos Séculos XX e XXI – Performance e Pedagogia, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS) como requisito parcial para obtenção do título de **Especialista em Música**.

Aprovado em 24 de fevereiro de 2022



Gérson Luis Werlang, Dr. (UFSM)

(Orientador)



Marcos Kronig Correa, Dr. (UFSM)



Alexandre Saggiorato, Dr. (UPF)

Santa Maria

2022

RESUMO

EXPERIMENTALISMOS SONOROS NO ROCK: ROBERT FRIPP, BRIAN ENO E O FRIPPERTRONICS

AUTOR: MATHEUS BOROWSKI DA SILVA
ORIENTADOR: PROF. DR. GÉRSON WERLANG

Este trabalho se propõe a relatar a trajetória musical de Robert Fripp e Brian Eno, a fim de descrever o seu processo composicional enquanto trabalhavam juntos, o uso de tecnologias musicais a serviço de suas composições utilizando uma técnica desenvolvida em 1972 chamada Frippertronics, que alia o uso de tecnologias de gravação musical da época com a guitarra elétrica, instrumento tradicional dentro do rock 'n' roll, um estilo que tanto Fripp quanto Eno já haviam trabalhado. No decorrer do trabalho será recontado a história de formação desse estilo musical, assim como a história de cada um dos músicos, suas experiências dentro de bandas de rock, o que os levou a trabalharem juntos, assim como alguns de seus trabalhos mais recentes. As fontes pesquisadas variam desde livros sobre história da música, encartes de discos, artigos jornalísticos, entrevistas e vídeos. Por fim, é feita uma breve relação entre o Frippertronics e trabalhos musicais mais recentes que utilizam técnicas já estabelecidas por Fripp e Eno.

Palavas Chave: Robert Fripp. Brian Eno. Frippertronics. Guitarra elétrica.

ABSTRACT

SOUND EXPERIMENTS IN ROCK: ROBERT FRIPP, BRIAN ENO AND THE FRIPPERTRONICS

AUTHOR: MATHEUS BOROWSKI DA SILVA

ADVISER: PROF. DR. GÉRSO WERLANG

This work aims to report the musical trajectory of Robert Fripp and Brian Eno, with the purpose of describing their compositional process when they were working together and also the use of music technology in service of their compositions using the technique developed in 1972 called Frippertronics, which fuses the music recording technology at the time with electric guitar, a traditional instrument used in rock 'n' roll, a musical style with which both Fripp and Eno previously worked with. The formation of such style is and also the musical history behind both musicians are told, specifically their experiences in rock bands and what led them to work together in the first place. The sources that were used range from music history books, booklets from albums, journalistic articles, interviews and videos. Lastly, a brief correlation is made between Frippertronics and more recent musical works that use some of the techniques established by Fripp and Eno.

Keywords: Robert Fripp, Brian Eno, Frippertronics, electric guitar.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – FRIPPERTRONICS.....	42
FIGURA 2 – <i>THE FRIPP PEDALBOARD</i>.....	43
FIGURA 3 – ROLAND GR 300.....	45
FIGURA 4 – <i>NO PUSSYFOOTING</i>.....	48
FIGURA 5 – <i>EVENING STAR</i>.....	50

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	1
2 O EXPERIMENTALISMO NO ROCK.....	7
2.1 UMA BREVE HISTÓRIA DO ROCK.....	7
2.1.1 Blues.....	8
2.1.2 Jazz.....	9
2.1.3 Rock 'n' Roll.....	9
2.1.4 Beatles.....	12
2.1.4.1 <i>Revolver</i>	12
2.1.4.2 <i>Sgt. Peppers Lonely Heart Club Band</i>	13
3 ROBERT FRIPP E KING CRIMSON.....	16
3.1 ROBERT FRIPP.....	16
3.2 KING CRIMSON.....	18
3.2.1 <i>In The Court of the Crimson King</i>	19
3.2.2 <i>In the Wake of Poseidon</i>	21
3.2.3 <i>Lizard</i>	22
3.2.4 <i>Islands</i>	26
4 BRIAN ENO.....	31
4.1 DAVID BOWIE.....	34
4.2 TALKING HEADS.....	35
4.3 U2.....	37
4.4 MÚSICA GERATIVA.....	38
5 FRIPPERTRONICS.....	40
5.1 TECNOLOGIA.....	41
5.2 A MÚSICA.....	45
5.3 EXEMPLOS MUSICAIS.....	47
5.3.1 The Heavenly Music Corporation I.....	48
5.3.2 Evening Star.....	50
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	53
BIBLIOGRAFIA.....	55

1 INTRODUÇÃO

Na história do rock já há, nas pelo menos sete décadas de existência do gênero, uma profusão de guitarristas que deixaram sua marca. Desde as origens, onde o nome que mais se destaca é Chuck Berry, aos desdobramentos dos anos sessenta com a revolução de Jimmy Hendrix, até os anos setenta e o advento do rock progressivo, muitos guitarristas, com diferentes abordagens, deixaram suas marcas. Entre estes, há um guitarrista cuja abordagem do instrumento deixou marcas profundas não apenas para a história do rock, mas para gerações posteriores de músicos e compositores. Seu nome: Robert Fripp.

O trabalho de Robert Fripp como guitarrista possui muitas facetas, ao mesmo tempo que compunha e tocava no King Crimson, atuava em outras áreas como guitarrista, explorando efeitos em estúdio, utilizando seu instrumento de maneira inovadora para a época, desenvolvendo novas técnicas, onde conseguiu tirar novos sons. Este trabalho foca em uma de suas parcerias, com o músico e produtor Brian Eno, que, durante a metade da década de 70, quando trabalhou com Fripp, estava desenvolvendo seus conceitos musicais, aos quais deu o nome de “música ambiente”, e mais tarde, “música gerativa”.

O trabalho dos dois consiste no uso criativo de equipamentos de estúdio, onde o sinal de áudio da guitarra é processado através deles e a combinação desses dois elementos produz um som que se assemelha a sintetizadores, tendo assim uma aplicação extremamente versátil. Essa técnica foi chamada de Frippertronics e está presente em discos lançados por Fripp tanto como elemento principal, tanto como um detalhe dentro da música.

A parte central deste trabalho consiste em um histórico das influências musicais que levaram ao Frippertronics, e culmina em uma análise de duas músicas que foram criadas utilizando essa técnica desenvolvida por Fripp e Eno. Serão abordado tópicos sobre o seus equipamentos e aspectos musicais para podermos melhor compreender as tendências composicionais dentro das obras e as possibilidades que o Frippertronics abre para a música tanto de Fripp quanto de Brian Eno, assim como a sua influência para futuros compositores.

Fripp une esse tipo de técnica com elementos de rock ‘n’ roll, como o uso de guitarras distorcidas e solos longos, acrescentando características do blues, além do rock para o estilo de música que ele produz. Pelas influências da música popular dentro do trabalho de Robert Fripp e pelo fato dele encabeçar uma banda seminal de rock progressivo chamada King Crimson, o primeiro capítulo desse trabalho será dedicado a recapitular a história do rock ‘n’

roll, para assim compreendermos como se deram os experimentalismos sonoros dentro do mesmo.

O livro *Rock 'n' Roll: Uma História Social*, de Paul Friedlander, foi utilizado para esse capítulo para remontar os primórdios do estilo, assim como uma parte da pesquisa veio do documentário de 1994, *The History of Rock 'n' Roll*, onde podemos ver muitas entrevistas com representantes do estilo comentando sobre a formação dos elementos do Rock. Este capítulo começa por comentar as raízes do rock 'n' roll, onde o blues, o jazz e a country music são fontes formativas importantes. Nessa revisão histórica são citados músicos proeminentes de cada estilo e a sua importância na formação do rock.

Assim, comentaremos sobre os primeiros roqueiros nos EUA, na década de 1950, nomes como Chuck Berry, Elvis Presley e Jerry Lee Lewis. Nosso foco se voltará para como a música dessa geração de artistas influenciou os jovens que escutavam rock na época, assim como os músicos que aparecem após essa primeira geração, que após o final da década de 1950, deu espaço para a invasão britânica, como foi chamada a extensa divulgação e consumo de bandas inglesas pelo público norte-americano, depois do surgimento da *beatlemania*.

Além dos Beatles, as bandas que surgiram nesse período foram: Rolling Stones, The Kinks, The Animals, The Who, The Hollies, entre muitos outros. Esses grupos, por sua vez, começaram a ser muito escutados nos Estados Unidos, com grande difusão nas rádios. Daí o posterior deslocamento deles para a América, onde passaram a fazer turnês extensas. Como reação, bandas americanas começaram a surgir e reproduzir o estilo novo de rock 'n' roll que estava sendo tocado pelos grupos britânicos, sendo um exemplo notável os Beach Boys, que pode ser considerado uma “resposta” americana às bandas britânicas.

A partir desse momento, muitas bandas de rock, de várias partes do mundo, começaram a surgir e tocar canções que se alinhavam ao estilo que os britânicos trouxeram para os EUA, o que estabelece essa linhagem como predominante em meados da década de 1960. Esses grupos logo seriam influenciados novamente pelos discos dos Beatles da segunda metade da década de 1960, momento em que a banda decidiu parar de fazer shows e se voltar para o trabalho intenso dentro de um estúdio.

Dessa decisão, entre outros discos, foi lançado um álbum muito importante para o rock 'n' roll, que se chama *Sgt. Peppers Lonely Heart Club Band*, que revolucionou o estilo de muitas maneiras, ampliou possibilidades de composição, de gravação, de utilização de instrumentos que poderiam estar em uma música de rock, entre outras inovações, que seriam notadas por outros músicos contemporâneos dos Beatles. A partir daí, muitas bandas

começaram a mudar o seu som, começaram a experimentar mais possibilidades em instrumentação e composição, o que deu início a uma nova era no rock, a psicodelia.

Muitos grupos novos dispostos a experimentar em sua música começaram a surgir, como The Jimi Hendrix Experience, The Mothers of Invention, Cream, entre outras, que expandiram a fórmula do rock 'n' roll no fim da década de 1960. Esse fato termina por abrir caminho para mais um subgênero dentro do rock, o rock progressivo, em que os músicos utilizam elementos de música erudita, seja ela contemporânea ou não, dentro de canções e arranjos musicais. As bandas começam a incorporar sintetizadores de forma mais intensa e as músicas tornam-se mais longas, também com influência do jazz. Assim, no final da década de 60, surgem bandas como The Moody Blues, Yes, Genesis, Pink Floyd, e o foco do capítulo dois, o King Crimson.

No capítulo 2, o escopo do trabalho muda para expor uma parte da trajetória da banda de rock progressivo King Crimson e de seu guitarrista, Robert Fripp, que começa em 1968, em Dorset, na Inglaterra. O grupo passou por diversas formações, mas sempre teve Fripp como principal compositor e membro. Esse capítulo tem como objetivo citar os álbuns da banda até 1974, quando ela entra em recesso e Fripp começa a trabalhar com Eno para desenvolver o Frippertronics. Esse capítulo tem como referência principalmente o livro *King Crimson*, de Carlos Romeo, de 2011, assim como o site DGM Live, onde há textos do próprio Robert Fripp e seus associados.

Após passar pela banda Giles, Giles and Fripp, Robert, junto com parte da formação de seu grupo anterior forma o King Crimson e, um ano depois, lançam o seu primeiro disco, *In the Court of the Crimson King*, que até hoje, é um dos discos mais reconhecidos de toda a banda. Nele se pode ouvir clássicos do grupo, como “21st Century Schizoid Man”, “In the Court of the Crimson King”, “Moonchild”, entre outras. As músicas têm amplo uso de um teclado sintetizador que é tocado por Robert Fripp, não apenas nesse disco, mas ao longo da carreira do King Crimson.

Um ano depois, em 1970, o King Crimson lança seu segundo álbum, *In The Wake of Poseidon*, que é gravado ainda pelo vocalista original da banda, Greg Lake. Porém a banda já estava passando por uma troca de integrantes antes mesmo do lançamento do disco, enquanto o grupo fazia sua primeira turnê nos Estados Unidos. Este seria, porém, o seu último trabalho com o King Crimson, assim como Mike e Peter Giles.

O disco fez muito sucesso e conquistou o quarto lugar nas paradas musicais britânicas, apesar de criticado por ser considerado parecido com o primeiro trabalho do grupo. O King Crimson, entretanto, se preparava para gravar um novo disco, que seria lançado ainda no

mesmo ano, em 1970, para assim sair em turnê no ano seguinte, porém isso não foi possível, pois a banda começava a se desmembrar logo após a gravação do mesmo. Título da nova obra: *Lizard*.

Esse disco não é bem visto por Robert Fripp, de acordo com seu diário disponível no seu site, DGM Live, pois, de acordo com ele, as ideias no disco não estão apresentadas de maneira clara o suficiente, assim como a gravação não ficou de acordo com os seus padrões.¹ Apesar disso, a banda continua a trabalhar, e após a saída do vocalista (e baixista) Gordon Haskell, Fripp decide contratar o baixista e vocalista Boz Burrell.

Com o novo vocalista, a banda passou meses sem participar de apresentações, ensaiando com a nova formação e após voltar para uma bateria de shows, começa também a gravar o seu próximo disco, *Islands*, que contava com John Wetton tocando baixo. Após *Islands*, a banda se desmembrou novamente, com apenas John Wetton e Fripp como integrantes, o *Crimson* continuaria até 1974, aonde a formação da banda foi complementada pelo baterista Bill Brufford para lançar três discos: *Larks' Tongues in Aspic* (1973), *Starless and Bible Black* (1974) e *Red*. (1975). O grupo então entraria em recesso até o início da década de 1980, com Fripp focando sua atenção nessa época em outros projetos, incluindo o *Frippertronics*, o foco desse texto. Mesmo assim, o *King Crimson*, após o seu retorno, continuou a fazer shows e gravar até o momento sob a liderança de Robert Fripp, que, além da sua banda, ainda continua focando em seus projetos musicais com outras parcerias simultaneamente (ROMEO, 1999, p. 108-112; NAHOUM, 2005, p.143-144).

O capítulo 3 tem como tópico central Brian Eno, o músico e produtor inglês que trabalhou junto com Fripp para conceber o *Frippertronics*. Nesse capítulo, toda a sua trajetória é recontada até os dias atuais. Eno, desde criança, em Suffolk, na Inglaterra, tinha interesse não apenas em música, mas em artes em geral. Assim sendo, foi estudar na Winchester School of Arts, onde aperfeiçoou o seu primeiro instrumento musical, um gravador de fita, inspirado nas ideias dos compositores minimalistas da época.

Após terminar o ensino médio, Eno começou a integrar, em 1971, a banda *Roxy Music*, onde tocava sintetizador e operava um gravador de fita a fim de criar efeitos sonoros em cada música da banda. Junto com o grupo, Eno gravou dois discos, *Roxy Music* e *For Your Pleasure*, o primeiro lançado em 1972 e o segundo em 1973; após esses álbuns Eno

¹ Apesar das considerações de Fripp, é preciso que se diga que *Lizard* é considerado uma das obras primas do rock progressivo, com admiradores nos mais variados meios, entre eles grandes músicos de jazz e compositores de música erudita.

deixou a banda, e já estava se tornando conhecido dentro do cenário musical devido ao seu trabalho.

Após esse acontecimento, Brian Eno começa a sua carreira solo com um estilo ao qual ele mesmo deu o nome de música ambiente (NAHOUM, 2005, p. 82). Esse estilo tem influência do minimalismo, porém aliado ao uso de sintetizadores, além de fazer uso de gravadores de fita. Depois de lançado o seu primeiro álbum solo, *Here Comes The Warm Jets*, Eno e Fripp trabalham juntos para criar o Frippertronics, e, por causa desse trabalho, David Bowie convida Brian para produzir três discos dele enquanto o mesmo morava na Alemanha.

Ao longo de sua carreira, Eno produziu diversas bandas e músicos, como U2 e Talking Heads. Em alguns de seus trabalhos mais reconhecidos, ele atua como arranjador, utilizando gravadores de fita para criar efeitos, assim como fez no *Roxy Music*.

Durante o final dos anos 1970 e os anos 1980, Eno lançou diversos álbuns de música ambiente, entre os quais podemos destacar o disco *Discreet Music* (1975) e *Ambient 1: Music for Airports* (1978), entre outros. Neles, cada vez mais se escuta a presença de sintetizadores diversos, até que anos mais tarde ele passa a incorporar uma tecnologia baseada em sistemas musicais, onde coloca dados em uma máquina e ela por sua vez cria música baseada nesses dados, o que ele chamou de música gerativa. Eno discorre sobre o tema no mini documentário de 2017: *Brian Eno: Behind The Reflection*, disponível no Youtube no canal BBC Click.

Eno continua experimentando com essa tecnologia até os dias de hoje quando cria aplicativos para celular que podem compor músicas por si, com o usuário apenas inserindo alguns dados para que o programa comece a trabalhar. Aplicativos como Bloom, de 2008, e Mixing Colours, de 2016 contém essas possibilidades.

O quarto capítulo deste trabalho tem como foco o trabalho que Brian Eno e Robert Fripp fizeram juntos durante a década de 1970, onde utilizaram uma técnica que chamaram de Frippertronics; nela, toca-se uma guitarra que está junto de gravadores de fita e assim se produzem efeitos que são aplicados em composições características da música ambiente, porém sua aplicação pode ser feita a outros estilos também. Logo após comentaremos a tecnologia empregada no Frippertronics, uma breve história dos gravadores de fita, alguns pedais de guitarra que Fripp usava, assim como o uso dos mesmos gravadores na música minimalista, que teve influência sobre a música ambiente de Eno, para então chegarmos aos equipamentos que de fato foram utilizados nos discos. Nesse capítulo, faremos um relato detalhado sobre cada um desses equipamentos, baseado no que foi escrito no encarte de cada álbum nos quais essas músicas aparece, assim como fotos de performances de Fripp e entrevistas com o mesmo.

Feito isso, chegaremos enfim a uma descrição de duas músicas que foram construídas com o uso dessa tecnologia, e isso será baseado nas informações pesquisadas tanto sobre o método de composição das músicas quanto sobre os equipamentos usados para o Frippertronics.

2 O EXPERIMENTALISMO NO ROCK

Neste capítulo abordaremos a reconstrução da trajetória histórica dos fundamentos do rock ‘n’ roll, assim como seu desenvolvimento inicial, como foi influenciado por bandas e músicos e também pela tecnologia da época, com o intuito de criar sonoridades para o gênero, transformando-o. Faremos a reconstrução histórica até o princípio do rock progressivo, suas influências seminais e bandas que iniciaram o estilo.

O desenvolvimento do rock a partir das suas raízes em estilos como o blues rural, jazz, entre outros estilos, assim como músicas de trabalho dos escravos norte-americanos, passando para o blues elétrico, a modernização dos estúdios de gravação, as primeiras bandas de rock, primeiros hits, passando então para as bandas britânicas que apareceram tocando o blues após uma recessão do estilo nos EUA.

Na segunda metade da década de 1960, com a presença significativa do experimentalismo através da utilização de efeitos dentro de estúdios, em especial o uso criativo da fita magnética e da gravação multipista, é o momento de abordarmos a importância das bandas de rock progressivo para o desenvolvimento dessa maneira de trabalhar durante o final dos anos 60 e o início dos anos 70.

2.1 UMA BREVE HISTÓRIA DO ROCK

A experimentação com a gravação de fita magnética, tanto ao vivo quanto dentro do estúdio foi uma das técnicas musicais mais importantes desenvolvidas na segunda metade do século XX, nascida das experimentações de Terry Riley² durante os anos 60, pois até então, era usada de uma forma mais limitada, com função apenas voltada para registros de músicas.

Os frutos desses experimentos foram incorporados por nomes importantes dentro do rock, como Brian Eno, Robert Fripp, Frank Zappa, Beatles, entre outros. Dito isso, é necessário conhecer a trajetória do rock ‘n’ roll, para que possamos compreender como que a “A técnica de acúmulo de delay” (termo cunhado por Terry Riley), foi incorporada ao rock. Segundo Ayrton Mugnaini Jr:

A chamada Era do Rock começou precisamente em 9 de julho de 1955, quando “Rock Around the Clock”, com Bill Haley, começou seu reinado de oito semanas no primeiro lugar da Billboard, ou seja, quando todos os EUA e, por tabela, o mundo

² Terry Riley (1935): Músico e compositor norte-americano pertencente ao movimento minimalista, aonde se fazia música com poucos elementos como por exemplo, sua obra *In C*. É também conhecido pelas suas experimentações com fita magnética, como veremos nos capítulos subsequentes (GROVE, 1994, p. 786).

ficaram sabendo da existência desse tal rock ‘n’ roll. Também é verdade que tal gênero musical ganhou o nome “rock ‘n’ roll” por cortesia do DJ norte-americano Alan Freed (1922/1965), que, empolgado com o ritmo, promovia programas de rádio e bailes chamados “Moondog Rock ‘n’ Roll Parties” desde 1952 (MUGNAINI JR, 2007, p 17).

2.1.1 Blues

O rock ‘n’ roll é um estilo com raízes profundas, fundamentado em tradições musicais africanas e europeias, começando pelo canto de trabalho dos negros americanos, que foram trazidos da África para os EUA, onde sua cultura mesclou-se com a Norte-Americana, e, à medida que surgiam descendentes de escravizados nascidos na América, que cantavam as chamadas *work songs* (canções de trabalho), músicas criadas para aguentar as longas horas nas plantações debaixo de sol e chuva. Eram canções onde dialetos africanos se misturavam com o inglês, inventando-se termos e expressões híbridas. Segundo Muggiati:

O negro era uma ferramenta de trabalho. Até nos raros momentos de lazer, quase tudo lhe era interdito. Não poderia tocar instrumentos de percussão ou de sopro. Os brancos recebiam que pudessem ser usados como um código, incitando à rebelião. Assim, a voz ficou sendo o principal – senão o único – instrumento musical do negro. Era usada nas *work songs*, canções em que o feitor cadenciava o trabalho dos escravos (MUGGIATI, 1995, p. 9).

Das *work songs* surgiu o blues, um estilo onde se estruturavam as canções de trabalho, a partir da sequência harmônica do coral protestante, e ordenação literária das baladas medievais, com letras que abordavam diversas temáticas, normalmente melancólicas (o *blues*) ou eróticas, como podemos ver na música “Dry Spell Blues³” (1930), de Son House⁴, ou em “Gallows Pole”, de Leadbelly (1940), ambos figuras seminais para o blues, com grande influência para a formação do rock ‘n’ roll.

O violão folk, com cordas de aço, é um dos instrumentos mais expressivos dentro do estilo, usado como acompanhante do canto, como se pode ouvir na música de Robert Johnson, que foi um guitarrista extremamente influente para o blues e o rock ‘n’ roll, conhecido por tocar violão muito bem, com composições clássicas dentro do blues, como “Crossroads”, por exemplo.

Muitos artistas vieram dessa vertente, de uma região chamada Delta, no sul dos Estados Unidos, no estado do Mississippi. Suas canções eram cantadas nas varandas de casas, nos campos, estradas. Esse estilo perdurou até os anos 1950, onde foi gradualmente sendo substituído pelo blues elétrico, cantado normalmente em grandes cidades.

³ Este trabalho acompanha um CD com músicas que exemplificam o que está escrito aqui. As músicas também estão disponíveis em uma playlist no Spotify: Caminhos para o Frippertronics.

⁴ Músico nascido em 1902 que é lembrado por sua maneira de cantar e tocar guitarra, aonde, aliado com composições emocionais, ajudou a expandir o blues.

O blues urbano ou elétrico foi o fenômeno da incorporação de instrumentos como a guitarra elétrica, amplificadores, e até uma melhor qualidade de gravação, que pode ser escutado na música de Howlin Wolf, Lightnin' Hopkins, T- Bone Walker, entre outros. O violão foi substituído pela guitarra elétrica, acompanhada normalmente por baixo e bateria, que viriam a ser instrumentos comuns dentro do rock 'n' roll, incorporado mais tarde pelos primeiros expoentes do rock, assim como artistas britânicos do estilo, como Eric Clapton, Jeff Beck, Jimmy Page, entre outros.

2.1.2 Jazz

O swing jazz, por sua vez, foi altamente influente para o rock 'n' roll. Ele é marcado pela fusão da música Africana com a Europeia, e tem uma forte ênfase no tempo 2/4, o *Backbeat*, como pode ser escutado nas músicas de Louis Jordan e até mesmo Duke Ellington, e comumente utiliza a estrutura musical do blues. A influência europeia vinha do uso das relações harmônicas entre os acordes. Era uma música com tempo rápido, que estimulava o movimento, a dança e utilizava instrumentos como o saxofone, o piano, com um acompanhamento de bateria muito presente (FRIEDLANDER, 1996, p. 34).

O acompanhamento enérgico de bateria dentro das big bands do swing jazz era muito efetivo em manter pessoas dançando, um elemento que é uma das peças de fundação do rock 'n' roll, uma vez que foi um estilo marginalizado também pela maneira de dançá-lo, entre outros elementos.

2.1.3 Rock 'n' Roll

A união do jazz, blues, entre outros estilos já mencionados durante a década de 1950, deu origem ao rock 'n' roll, um estilo enérgico, com ritmos rápidos, diretos e fortes, sendo seus principais artistas dessa época Little Richard, Chuck Berry, Jerry Lee Lewis, Elvis Presley, entre outros. Durante essa era, as músicas do estilo eram curtas, com forte presença de bateria, piano, contrabaixo, guitarra e instrumentos de sopro como o saxofone, o que fez com que o rock 'n' roll se tornasse uma música amplamente consumida pela juventude da época.

O estilo tem seu nome cunhado pelo radialista Alan Freed, sendo a primeira pessoa a chamá-lo de rock 'n' roll, no início da década de 1950, o que, em conjunto com músicas de muito sucesso da época, como "Rock Around the Clock", de Bill Haley, ajudou o estilo a ser

amplamente difundido, especialmente entre os mais jovens. Porém, nesse mesmo período, também houve eventos que forçaram uma recessão no estilo, como a prisão de Chuck Berry, o alistamento de Elvis Presley no exército e, finalmente, a morte de Buddy Holly junto a dois outros músicos em um acidente de avião, evento que ficou conhecido como “O dia em que o rock morreu”.

Durante esse período o rock ‘n’ roll continuava a ser digerido mundo afora, conseguindo espaço em diversos países, influenciando estilos que viriam a surgir no Reino Unido por exemplo. Estilos como o skiffle, que utilizavam da batida forte do rock, sendo influenciado até mesmo por blues e jazz. Muitos músicos que viriam a ser roqueiros influentes começaram sua carreira tocando skiffle: Jimmy Page, do Led Zeppelin, é um exemplo.

Enquanto isso, o blues e o rock dos anos 50 chegaram ao Reino Unido na forma de discos que estavam sendo esquecidos nos Estados Unidos. Assim, os novos músicos ingleses absorveram esse estilo, reinterpretando-o. Bandas como Rolling Stones, que estavam começando, lançavam álbuns dedicados inteiramente à covers⁵ de blues, assim como os Beatles que incluíam versões desse estilo de música. Por exemplo, os Beatles fizeram uma versão de “Roll Over Beethoven”, no seu disco *With The Beatles*, de 1963; enquanto os Rolling Stones fizeram uma versão de “I Just Want To Make Love to You”, de Muddy Waters.

Desse processo de redescobrimento musical, bandas britânicas que tocavam exclusivamente blues começaram a se formar e ganhar notoriedade durante a primeira metade da década de 1960, e a ocupar o espaço deixado pelos músicos de rock norte-americanos, além de serem tocadas em rádios dos EUA. Quando se trata dos Beatles, começaram a fazer turnês nos Estados Unidos também, onde já tinham grande notoriedade antes mesmo de ir para lá, assim abrindo espaço para muitas bandas da cena.

As bandas inglesas conseguiram revitalizar o rock ‘n’ roll norte-americano que surgiu na década passada, misturando o blues, o country, o gospel com suas próprias influências europeias. Quando isso aconteceu, muitos músicos norte-americanos, como Howlin Wolf e Muddy Waters, começaram a fazer turnês europeias e ser celebrados e reconhecidos graças às bandas britânicas que tocavam a sua música. Assim, o rock começava a mudar de forma, adquirir novas facetas, de músicos que eram influenciados por uma fonte em comum, mas traziam bagagem musical de muitos outros lugares além dos EUA. Segundo Cavalcanti:

⁵ Gravação de uma música que já havia sido composta e gravada por outro músico.

Virou moda ser inglês. Se antes os britânicos sonhavam em conhecer a Rota 66, agora os americanos queriam visitar Carnaby Street e Kings Road. O senso estético do jovem americano também mudou (CAVALCANTI, 2005, p. 15).

Essas influências, por meio da Invasão Britânica, foram adotadas por novas bandas nos Estados Unidos, como The Beach Boys e The Byrds. Assim começava a se desenvolver uma nova cena de músicos jovens que estavam tocando rock ‘n’ roll, dando espaço para uma nova versão da contracultura⁶ iniciada pelos artistas da década de 1950. Essa era musical do rock deu início a experimentações sonoras, assim como o uso de novos instrumentos em músicas que atingiriam um enorme grau de sucesso comercial, por exemplo o *theremin*⁷ gravado em “Good Vibrations”, dos Beach Boys. O som da banda amadureceu no disco *Pet Sounds*, de 1966, assim como suas letras, abrangendo diversas temáticas, influenciado pela escrita de Bob Dylan. Nesse disco se usou instrumentos como um órgão *hammond*, além do amplo uso de arranjos vocais em músicas como “God Only Knows”.

Um efeito para a guitarra elétrica que é muito importante para o desenvolvimento do rock ‘n’ roll e o trabalho em estúdio é a distorção. Aparecendo pela primeira vez no blues, por volta de 1951, quando guitarristas começaram a usar os amplificadores de guitarra num volume mais alto que o comum, o que fazia o sinal de áudio distorcer. Esse efeito seria popularizado em 1964, quando Dave Davies, da banda The Kinks usou um estilete e cortou os alto falantes do seu amplificador de guitarra. Esse efeito pode ser escutado na música “You Really Got Me”, da mesma banda.

Esse som seria reproduzido em muitas músicas de rock ‘n’ roll, e eventualmente seria desenvolvida uma caixa de metal, na qual se podia recriar o efeito apenas ao apertar um botão. Essa caixa é um dos primeiros pedais para guitarra, chamada de *Maestro Fuzz Box*, desenvolvida pela Gibson na primeira metade da década de 1960.

O uso da distorção chegou até mesmo na música folk estadunidense, recebida com muita controvérsia no princípio, quando Bob Dylan, em 1965, se apresentou no festival de Newport usando uma guitarra elétrica, fato que era extremamente incomum, mas subsequentemente o instrumento começou a ser adotado pelos seus contemporâneos, com

⁶A contracultura pode ser definida como “uma oposição à cultura tecnocrática dominante e rejeitava os discursos políticos tradicionais, fossem eles de direita, centro ou esquerda, por serem entendidos como inteiramente agregados a uma cultura dominante. O termo “contracultura” é, portanto, significativo para entender atos desviantes em épocas de revolta juvenil, como foram os anos finais da década de 1960. Trabalhos importantes nessa área são os de John Milton Yinger, intitulado *Counterculture and subculture* (1960), e *The making of a counter culture* (1969), de Theodore Roszak, publicado na efervescência dos eventos (SAGGIORATO, 2021, p. 16).

⁷ Um dos primeiros instrumentos eletrônicos que existiu, criado por Leon Theremin, é um instrumento que pode se controlar a altura e a intensidade sem manter contato físico com o mesmo

grupos originalmente mais próximos ao folk, como os Byrds, fizeram versões elétricas de músicas de Dylan ao longo de sua carreira, onde podemos destacar “Mr. Tambourine Man”.

Na medida em que mais estilos eram misturados pelos músicos, experimentando com novos instrumentos, novas sonoridades, mais portas eram abertas para o experimentalismo dentro da música popular da época. A incorporação de sintetizadores começa a ficar cada vez mais proeminente. Instrumentos como o *mellotron*, um teclado que possuía gravações em fita de instrumentos de orquestra que foi lançado no início da década de 60, teve um lugar de destaque no arranjo de “Strawberry Fields Forever”, dos Beatles, em 1966.

2.1.4 Beatles

Os Beatles influenciaram muitos músicos a experimentar dentro do estúdio, devido ao pelo uso inovador da gravação multipista⁸, trabalhando junto com o produtor George Martin, e ainda assim mantiveram suas raízes no rock e no blues. Ao mesmo tempo incorporaram outros estilos de música, além de técnicas de gravação incomuns, que contribuíram para ampliar a estrutura do que poderia ser uma canção popular.

Durante os primórdios da banda, havia uma preferência por versões de canções de blues e rock, como “Money (that’s what I want)”, de Barrett Strong e “Roll over Beethoven”, de Chuck Berry. Porém a partir de 1965, com o lançamento de *Rubber Soul*, o sexto álbum de estúdio dos Beatles, se podia perceber o começo de uma forma de experimentalismo, tanto nos arranjos quanto nas gravações em estúdio. Pode ser destacado o uso de sitar⁹ na música “Norwegian Wood” e George Martin tocando uma passagem de piano em estilo barroco em “In My Life”.

Porém, o seu próximo trabalho seria um marco na história da banda, que decidira ampliar suas experimentações e até mesmo parar de fazer turnês.

2.1.4.1 *Revolver*

Lançado em 1966, esse disco marcou uma mudança significativa na história dos Beatles, pois junto a ele a banda também decidiu parar de fazer turnês, podendo ampliar instrumentações em cada música, assim como passar mais tempo em estúdio, dando tempo para experimentar com os equipamentos disponíveis. Por exemplo, a música “Tomorrow

⁸ Método de gravação que recebe mais de uma fonte sonora ao mesmo tempo.

⁹ Instrumento musical de cordas de origem indiana.

Never Knows”, do álbum *Revolver*, foi construída como uma colagem de gravações em fita, na qual manipularam cada gravação criada, fazendo com que o estúdio funcionasse como um instrumento em si.

“Eleanor Rigby”, por sua vez, tem seu arranjo marcado por um quarteto de cordas, que delinea os acordes durante toda a música, que funciona junto com harmonias vocais, destacadas durante o refrão. Outra faixa que se destaca pela questão experimental presente no disco é “I’m Only Sleeping”, com gravações de fitas que foram deixadas ao contrário, além de várias outras músicas que continham técnicas incomuns para a época, assim como o uso de instrumentos não convencionais já citados, como o sitar, o que indicava uma tendência composicional para a banda.

2.1.4.2 Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band

Os experimentos de gravação e composição continuaram no disco *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band*, de 1967, onde foram utilizadas técnicas de colagem de fita em estúdio, e até mesmo influências de estilos de música orientais, trabalhando com músicos indianos na música “Within you, Without you”.

O uso de sintetizadores marcou a gravação do disco, equipamentos como o *mellotron*, o qual foi utilizado na gravação de “Lucy in The Sky with Diamonds”. O uso de uma orquestra marcou o arranjo da última canção do disco, “A Day in The Life”, que continha um uso sem precedentes de uma orquestra dentro de um disco de rock ‘n’ roll, devido ao arranjo do produtor George Martin.

Por fim, um elemento que diferencia *Sgt Peppers* de *Revolver* é que as canções do primeiro são ligadas entre si, estabelecendo um conceito para o disco inteiro, ao invés de cada canção em separado. O disco inteiro funciona melhor como uma peça apenas.

Por conta dessas novas maneiras de pensar a criação de um disco de rock e até mesmo uma nova maneira de pensar o trabalho em estúdio, *Sgt. Pepper’s Lonely Heart Club Band* tornou-se extremamente influente na formação de novas bandas e músicos, que agora começavam a incorporar músicas étnicas em suas composições, assim como improvisações que antes eram exclusivas do jazz. Segundo Russell:

Primeiro disco de rock a ser lançado com um tema a permeá-lo, Sgt. Pepper também é considerado o primeiro álbum conceitual. Em consequência, discos conceituais de diversos artistas, com diferentes graus de qualidade, logo começaram a aparecer (RUSSELL, 2009, p. 98).

Durante os anos 60, surgiram muitos artistas que experimentaram com sua música, derrubando barreiras entre estilos e estéticas. O disco de Jimi Hendrix de 1967, *Are You Experienced*, possui uma música chamada “Third Stone From The Sun”, onde claramente podemos escutar ritmos tradicionalmente encontrados no jazz, mas colocados em um contexto de uma música de rock, usado juntamente com efeitos de distorção, *delay* e outras manipulações de fita magnética. Essa música também tem uma estrutura não convencional, sem um refrão ou verso claramente definidos, com um foco maior na estética sonora.

Da mesma forma que o rock se aproximava do jazz, também estava adotando elementos da música erudita moderna. Por exemplo: Durante os anos 60, a banda Velvet Underground, juntamente com o violista John Cale, que estudou no Goldsmiths College, em Londres, com a participação da cantora Nico, produziu o disco *Velvet Underground and Nico*, onde, ao mesmo tempo que temos uma canção que é fundada no blues, como “Venus in Furs”, também há “Heroine”, uma música de 7 minutos que em uma de suas seções podemos escutar técnicas pouco usuais da viola, assim como sonoridades de música concreta¹⁰.

Podemos citar também a banda Mothers of Invention, onde o multi-instrumentista e compositor Frank Zappa iniciou a sua carreira. Seu primeiro disco, *Freak Out*, de 1966, foi uma grande influência para bandas e músicos que viriam a seguir. Nesse disco, ao mesmo tempo em que contém músicas influenciadas pelo blues, como “Trouble Every Day”, há músicas com estrutura e sonoridades consideradas experimentais para a sua época, como “Who Are the Brain Police”.

Durante seus shows, a Mothers of Invention costumava fazer uma versão de “Ionisation”, de Edgar Varèse, uma peça erudita concreta lançada em 1933, que fazia uso de sons que não eram tradicionalmente considerados musicais, como sirenes, pedaços de madeira, itens que não eram considerados instrumentos musicais. De acordo com o próprio Frank Zappa em um depoimento no documentário *Zappa*, de 2020: “Eu pensei que (“Ionisation”) era fantástica. Eu não entendia porque as pessoas não a amavam no minuto que escutavam [tradução livre]” (WINTER, A. 2020).

Então, durante o fim dos anos 1970, o rock começou a possuir muitos subgêneros e estilos diferentes, agora era um estilo de música que acumulava mais funções do que antes, no tempo de Elvis e Little Richard. Principalmente pela influência dos discos dos Beatles, os

¹⁰ Um estilo de música eletrônica que se aproveita de sons naturais para construção de uma obra que começou na década de 1940 na França.

roqueiros agora procuravam influências em lugares inesperados, como música indiana e música erudita moderna para enriquecer suas músicas.

Dessa mistura surgiram muitas bandas como Pink Floyd, The Jimi Hendrix Experience e King Crimson. O líder do Crimson, Robert Fripp, comentou em uma entrevista para a BBC, disponível em formato de vídeo na plataforma Youtube sob o nome de: “*Talking about The Beatles Sgt. Peppers Album*”, que quando escutou “A Day in the Life” dos Beatles no rádio, “algo se abriu pra ele”.

Nas próximas páginas, será contada a história de Robert Fripp e de sua banda King Crimson, a fim de discorrer sobre como essa influência musical se manifesta em seu trabalho e como ele viria a influenciar artistas que chegarão após o mesmo. Tanto por suas músicas como pela tecnologia que empregava durante seus trabalhos em estúdio, sua trajetória é fundamental para que se possa entender o que viria depois, o Frippertronics.

3 ROBERT FRIPP E KING CRIMSON

Durante os experimentos musicais surgidos no rock dos anos sessenta, muitas bandas se identificaram com o que os Beatles estavam fazendo em estúdio e começaram a aplicar aquelas ideias em suas próprias músicas. Esses experimentos composicionais aproveitavam o equipamento existente nos estúdios, inovava nas letras das músicas, entre outras liberdades e avanços em relação à abordagem mais tradicional anterior.

Um dos músicos que impulsionou essa maneira de fazer música, e central para este trabalho, foi o guitarrista Robert Fripp, que juntamente com sua banda, o King Crimson, dava força a um novo estilo musical, o rock progressivo, onde os experimentos iniciados por bandas anteriores se tornaram a norma a ser seguida. Era comum o uso de sintetizadores, arranjos orquestrais, músicas com tempos não usuais no rock e composições muitas vezes longas com muitas partes diferentes como suítes sinfônicas, influencia advinda da música erudita.

3.1 ROBERT FRIPP

Robert Fripp nasceu na Inglaterra, em 1946 e começou a tocar guitarra aos onze anos, em 1957. Inicialmente influenciado por guitarristas como Chuck Berry, tinha interesse no nascente rock 'n' roll feito nos EUA. Durante o início dos anos 60, integrou diversos grupos musicais, como The League of Gentleman, e, após essa experiência, integrou a Majestic Dance Orchestra, substituindo Andy Summers, o guitarrista que faria parte mais tarde do The Police, banda surgida em fins do anos setenta dentro da chamada *new wave*¹¹ e muito influente nos grupos que surgiram ou se reciclariam nos anos oitenta.

Durante essa era, tocava muita música dançante como o twist, e esse trabalho, assim como seus trabalhos como acompanhante para outros artistas em apresentações em pubs e cabarés, possibilitou a Fripp pagar seus estudos de engenharia na universidade enquanto morava na cidade de Bournemouth, Inglaterra. Porém, em 1967, decidiu se dedicar somente à música e largou seus estudos.

¹¹ New wave: a princípio uma versão mais pop e amigável do *punk rock* surgido em meados da década de 1970, a *new wave*, propunha uma volta aos princípios do rock 'n' roll, sem a violência do punk. Logo o estilo evoluiu para muitas correntes, desde o chamado Art Rock, estilo mais pop que congregava o rock progressivo, até o uso de eletrônica e o pós-punk da década seguinte (PAYTRESS, Mark, 2011 p. 190).

Nesse mesmo ano, Fripp entrou em contato com dois músicos que conhecia, Mike¹² e Peter Giles¹³, que procuravam um músico para montar uma banda após deixarem seu antigo grupo, onde já haviam gravado um *single*¹⁴. Após o contato com Fripp, os três músicos ensaiaram por um mês e gravaram demos¹⁵, e decidiram fixar residência em Londres para que tivessem mais oportunidades de trabalho. As peripécias de um grupo em formação não deixam de ser curiosas. Segundo Romeo:

Para poderem forjar um futuro profissional, o grupo se mudou em setembro daquele ano (1967) a Londres. Uma vez na capital, encontraram trabalho como banda de apoio a um cantor italiano cujo nome artístico era Hot Lips Moreno, trabalhando em um restaurante da Jermyn Street. Depois de uma semana, essa parceria impossível se dissolveu (ROMEO, 1999, p. 18).

Durante o tempo de atuação da banda, foi difícil conseguir trabalhos em shows, portanto era complexo encontrar uma forma de promover o que tinham gravado. Porém suas demos gravadas chamaram a atenção de um selo filiado à Decca, uma importante gravadora inglesa, na ativa desde 1929, que tem suas raízes em Londres e já tivera vários artistas de expressão sob seu selo, como The Rolling Stones e The Who. A banda foi contratada para gravar um *single* e depois um álbum, e essa gravação, por sua vez, aconteceu no ano de 1968 e levou quatro dias; foi quando Fripp tocou *mellotron* pela primeira vez, instrumento que iria aparecer nos discos do King Crimson no futuro.

Além disso, a produção contou com uma sessão de cordas, dois trombones e dois tecladistas, assim como um coro vocal feminino. O disco se chama *The Cheerful Insanity of Giles, Giles and Fripp*, e pode-se destacar a música final dele, “Erudite Eyes”, composta por Robert Fripp, que tem a sua composição marcada por um início convencional, uma canção, porém termina com um arranjo instrumental incomum, lembrando seus trabalhos que apareceriam mais tarde no King Crimson. Embora o álbum não tenha vendido muito na época em que foi lançado, sobreviveu bem ao tempo, tendo uma reedição em 1992, com material extra.

Após o lançamento do disco, a banda continuou compondo novas músicas e gravando demos, como “I Talk to the Wind”, canção que pode ser escutada mais tarde no primeiro

¹² Mike Giles: Baterista inglês, nascido em 1942, membro co-fundador do King Crimson, porém deixou a banda logo após o segundo disco, *In The Wake of Poseidon*, em 1969. Após sua passagem no Crimson, fez parte de McDonald and Giles, aonde gravou um disco, e, na década de 1970, trabalhou como músico de estúdio. (ROMEO, 1999).

¹³ Peter Giles: Nascido em 1944, integrou o King Crimson na sua fundação junto com seu irmão, Peter Giles, aonde deixou a banda em 1969 junto com o mesmo para tocar em outros projetos, como McDonald e Giles. (ROMEO, 1999).

¹⁴ Uma gravação musical que é utilizada para promover a banda, que pode ser vendida separadamente de um disco completo, mas que pode compor parte do disco também.

¹⁵ Uma gravação musical amadora, com o intuito de fazer uma proposta de gravação profissional com uma gravadora

disco do King Crimson. Ian McDonald¹⁶ logo se juntou à banda e mais tarde trouxe outro membro, o poeta e letrista Peter Sinfeld¹⁷. Com essa nova formação, o grupo começou o processo de gravação de um novo *single*, além de agendar apresentações no vibrante circuito de shows londrino de fins dos anos sessenta, porém com pouca repercussão.

3.2 KING CRIMSON

Durante o final do ano de 1968, Robert Fripp e Mike Giles decidem que precisam ter um novo projeto musical, então cortam relações com a sua gravadora e continuam a gravar e compor. Além disso, devido a uma divergência intelectual entre Fripp e Peter Giles, o segundo abandona a banda e é substituído por Greg Lake, e assim é montada a primeira formação do King Crimson, batizado por Peter Sinfeld. Começam a ensaiar no início do ano de 1969.

A formação da banda era: Robert Fripp (guitarra), Mike Giles (bateria), Ian McDonald (flauta, clarinete e saxofone), Greg Lake¹⁸ (contrabaixo e vocal) e Peter Sinfeld como poeta e letrista, além de ocupar-se da iluminação e da parte cenográfica dos shows. As influências musicais da banda, de acordo com Fripp, são Debussy, Ravel, Béla Bartók e Beatles (ROMEO 1999, p. 15).

Após o nascimento da banda e os ensaios iniciais, as primeiras apresentações tiveram uma resposta muito promissora do público. Logo ela foi contratada pelo selo Threshold e após esse fato, surge a necessidade de ter um *single* de sucesso e uma imagem para sair em uma turnê, porém conseguiram fazer diversos shows sem ter nem um nem outro.

Em março de 1969 a banda começa a ensaiar “In the Court of The Crimson King”, música cujo título viria a servir para o primeiro disco do grupo. Alguns dias depois, os produtores da banda a escutaram e ficaram muito impressionados, procurando logo marcar uma turnê para o King Crimson promover seu trabalho.

¹⁶ Ian McDonald: multi-instrumentista inglês, nascido em 1946, em Osterley, Middlesex. Membro fundador do King Crimson, em 1969, e do Foreigner, em 1976. Além de seu trabalho com essas duas bandas, McDonald possui importantes gravações com dezenas de artistas e grupos, como Steve Hackett, John Wetton e Ian Lloyd, entre outros. Ao deixar o King Crimson, fundou uma nova banda progressiva com Michael Giles, chamada McDonald and Giles. (ROMEO, 1999).

¹⁷ Peter Sinfeld: Nascido em 1943, trabalhou escrevendo as letras e contribuindo para designs para capas de disco do King Crimson. Conhecido pelas letras surreais e fantasmagóricas. Trabalhou mais tarde com Emerson, Lake and Palmer, Roxy Music, entre outros. (ROMEO, 1999).

¹⁸ Greg Lake: Nascido em 1947, foi um cantor e baixista que cantou no King Crimson nos dois primeiros discos, *In the Court of the Crimson King* e *In the Wake of Poseidon*, aonde, após sua participação no Crimson, integrou a banda Emerson, Lake and Palmer, um Trio de contrabaixo, bateria e teclado, uma banda altamente influente para a cena de rock progressivo. (ROMEO, 1999).

Durante a composição do primeiro álbum, Ian McDonald e Peter Sinfield eram os compositores principais, com a banda inteira participando nos arranjos. Podemos destacar a música “21st Century Schizoid Man”, que começara com uma frase de contrabaixo composta por Greg Lake, com arranjo e partes repensadas e compostas pelos outros membros da banda.

Robert Fripp comenta que esta fase inicial do King Crimson era vista por ele como uma última oportunidade de tocar música que ele acreditasse depois de anos de fracasso e tentativas frustradas com outros projetos. Foram impostos padrões musicais muito altos e uma tentativa franca para alcançá-los e foi uma surpresa muito favorável a boa resposta do público (ROMEO, 1999, p. 30).

Nesse momento, a banda estava fazendo muitos shows que despertavam o interesse do público e até mesmo de outros músicos. Entre essas apresentações, pode-se destacar a performance no dia 5 de julho de 1969, que aconteceu no Hyde Park, em Londres, que foi marcado pela volta dos Rolling Stones aos palcos, porém muitas outras bandas tocaram no mesmo dia, incluindo o King Crimson. Nesse dia, cerca de 650.000 pessoas escutaram o grupo, o que lhes deu visibilidade nacional.

3.2.1 *In the Court of Crimson King*

No dia 20 de agosto do mesmo ano, a banda termina de gravar o seu primeiro disco: *In the Court of The Crimson King*. No final de 1969 o disco teve uma ótima recepção, foi muito bem vendido, tanto no Reino Unido quanto nos EUA. Esse disco é um marco na carreira dos músicos envolvidos no King Crimson, pois foi uma plataforma para demonstrar a capacidade técnica da banda inteira, tanto nos seus instrumentos como nas composições, letras e arranjos.

A primeira música do álbum e normalmente dos seus shows na época se chama “21st Century Schizoid Man”, é uma música agressiva, começa com um *riff*¹⁹ de guitarra distorcida, seguida pela voz de Greg Lake sobre uma linha de baixo igualmente distorcido, com um timbre mecânico. Sua voz expressa a raiva e a indignação transmitidas na letra: “*Blood rack, barbed wire / Politician’s funeral pire / Innocents raped in napalm fire / 21’st century schizoid man.*” (KING CRIMSON, 1969, faixa 1)²⁰

As próximas duas músicas, “I Talk to the Wind” e “Epitaph” mostram um lado mais introspectivo da banda, com arranjos ricos de sopros na primeira e um uso extensivo do

¹⁹ Pequenos trechos repetidos em um instrumento durante uma obra musical que ajudam a caracterizar determinada obra

²⁰ Estantes de sangue, arame farpado / Pira funerária de políticos / Inocentes estuprados com fogo de Napalm / Homem esquizoide do século XXI (tradução minha).

mellotron na segunda, músicas mais sutis que a primeira faixa, onde se usa instrumentos acústicos além dos elétricos, como flauta, violão e os arranjos contém harmonias vocais, especialmente em “I Talk to the Wind”.

“Moonchild” é a obra mais comprida do disco. No início da música, podemos escutar influências da música folclórica britânica, pela forma que a letra é cantada e a escolha de acordes, que assim é temperada por uma melodia na guitarra elétrica que faz um contraponto com a melodia vocal de Greg Lake. Depois dessa parte inicial, a música se torna muito diferente, com uma ambiência sonora mais experimental, com a guitarra e o teclado tocados harmonicamente, e, aos poucos, mais instrumentos são adicionados para, no final, acabar sem retornar ao tema inicial.

A última música do álbum é a que dá nome ao disco: “In The Court of the Crimson King”. Nela se escuta o *mellotron* como uma parte essencial do arranjo, que é usado na melodia principal da música, logo no início, e também juntamente com o coral que aparece mais tarde, que utiliza a mesma sequência de acordes. A música muda dramaticamente para um solo de flauta acompanhada pela guitarra, que toca uma melodia antes de voltar ao refrão, antes de outro interlúdio instrumental solo e por fim terminar em outro tonalidade.

Após o lançamento do disco, a banda continua a fazer shows em clubes e em festivais, onde apresentavam as músicas do disco e outras mais, que ainda não haviam sido registradas, como a improvisação chamada “Mars”, que demonstrava um aspecto jazzístico do Crimson, uma banda de rock disposta a improvisar no palco (ROMEO, C. 1999, pg. 38 e 47).

No dia 29 de outubro, já considerando a gravação de um álbum e um *single* novo, o King Crimson tocou pela primeira vez nos EUA, porém, o show foi uma decepção para banda, que falhou em agradar ao público. Após esse acontecimento, os planos de gravação foram deixados de lado, entretanto, o Crimson continuou a sua turnê norte-americana entre altos e baixos.

Assim, em dezembro, Mike Giles e Ian McDonald comunicam a Fripp, enquanto passavam por Los Angeles que queriam deixar a banda. Este, por sua vez, ofereceu deixar o grupo para manter o King Crimson unido, porém Giles e McDonald disseram que a banda era mais de Fripp do que deles. No final de 1969, portanto, a primeira formação do grupo começa a se desfazer.

3.2.2 *In the Wake of Poseidon*

Após a volta para a Inglaterra, a banda se concentra em gravações de *singles* e também em encontrar novos membros. Para substituir McDonald, Fripp encontra Mel Collins²¹, enquanto ainda estavam buscando um substituto para Mike Giles. Entretanto, em março desse ano, Greg Lake deixa o King Crimson devido a uma divergência criativa com Robert Fripp, ainda sim aceitando colaborar com a banda no próximo disco, *In the Wake of Poseidon*. Segundo Nahoum:

In the Wake of Poseidon, segundo album do Crimson, contaria com os vocais de Lake e do vocalista-de-última-hora Gordon Haskell, antigo colega de Fripp. O disco também é o último dos irmãos Giles, que juntam-se a McDonald no McDonald & Giles (NAHOUM, 2005, p. 143).

Apesar da banda estar se desfazendo nesse momento, o disco foi concluído e lançado em maio de 1970, sendo criticado por ser parecido com o primeiro, porém o disco se tornou um sucesso de vendas inicialmente. Essa seria a última vez que Greg Lake e Mike Giles em um disco do Crimson, onde o primeiro passou a integrar a banda de rock progressivo Emerson, Lake and Palmer e Mike Giles primeiramente formou a McDonald and Giles, e depois se tornou um músico de estúdio, trabalhando com vários artistas.

In the Wake of Poseidon tem 8 faixas, das quais a primeira se chama “Peace - The Beginning,” que introduz o disco com Greg Lake cantando sem acompanhamento, o que dura menos de um minuto, tendo em vista que essa música serve como uma introdução para o disco, é similar a Peace – An End, que serve como um desfecho.

A segunda faixa, “Pictures of a City”, começa agressiva contendo em seu arranjo partes de guitarra distorcida e vocal enérgico, é uma versão da música “Man, a City” com a duração diminuída; possui saxofone no seu arranjo, assim como “21st Century Schizoid Man” e possui muitas partes, começando com um *riff* de guitarra acompanhado do saxofone, com uma sonoridade que tem influência de *blues*. Greg Lake, por sua vez, canta em uníssono com os instrumentos nessa parte inicial, acompanhando o *riff*.

A próxima música, “Cadence and Cascade”, começa com acordes de violão tocados por Fripp, junto com vocais, e logo após começa a soar a bateria. É uma música que é marcada pelo uso de instrumentos acústicos, como a flauta, tem o arranjo muito mais sereno que a primeira música, contendo piano que complementa os acordes do violão durante as partes cantadas ou nos solos de instrumento.

²¹Mel Collins: nascido em 1947, é um saxofonista e flautista britânico, que trabalhou no King Crimson e como músico de estúdio com muitos artistas, entre eles Roger Waters (ROMEO, 1999).

Por sua vez, “In the Wake of Poseidon” começa de forma solene, com acordes épicos de *mellotron* acompanhado por todo o instrumental da banda, aonde depois de uma pausa, Lake começa a cantar. Em um momento, a música fica menos intensa, a bateria para de soar, deixando um interlúdio que lentamente cresce para depois entrar no refrão com a banda inteira novamente. A música termina com o volume decrescendo lentamente em um fechamento instrumental.

Então entra “Peace – A Theme”, que é um interlúdio do disco, com um solo de violão que evoca a introdução e o fechamento da obra, porém com um arranjo voltado para a harmonia do violão soando solitária, para assim dar passagem a “Cat Food”, música que já havia sido lançada anteriormente como um *single*, começa com acordes erráticos de piano acompanhado por baixo e bateria. A música dá espaço para uma longa seção instrumental, começando com um solo de guitarra, terminando a música com um solo de piano.

“The Devil’s Triangle” começa com um *crescendo* para que então soe a primeira nota de “Pictures of a City”, mas que se transforma em algo completamente diferente depois: essa era música que costumavam a improvisar em seus shows: “Mars”. Durante o seu decorrer as dissonâncias seguem constantes, em um ponto da música até podemos escutar alguns segundos de “In the Court of the Crimson King”, para que nos seus instantes finais, termine com acordes no piano e violão, assim fazendo a transição para a última faixa, o fechamento: “Peace – an End”, com Greg Lake cantando sozinho inicialmente, mas com um violão e outras vozes entrando para acompanhá-lo na metade da música, um final que encerra o ciclo inicial, um desfecho perfeito para *In the Wake of Poseidon*.

O álbum, quando lançado, chegou ao número 4 nas paradas musicais do Reino Unido, o que provava que os membros remanescentes do Crimson conseguiram superar a perda de McDonald, e a banda ainda sim conseguia produzir material de qualidade e característico com o que tinham feito até então. (ROMEO, pg. 60 e 64).

3.2.3 *Lizard*

Em agosto de 1970, o King Crimson estava com uma nova formação, com Gordon Haskell²² ocupando o lugar de Greg Lake como baixista e vocalista, e Andy McCulloch como o novo baterista, que se juntaram a Peter Sinfeld, Robert Fripp e Mel Collins. Haskell,

²² Gordon Haskell: Nascido em 1946, foi um baixista e vocalista que integrou o King Crimson por dois discos: *In The Wake Of Poseidon* e *Lizard*, sendo que no primeiro, apareceu em uma música apenas, “Cadence and Cascade”. (ROMEO, 1999).

trabalhara em *In the Wake of Poseidon* gravando vocais em “Cadence and Cascade” e logo após se juntou à banda.

Durante essa época, Robert Fripp trabalhou como guitarrista no disco do cantor Colin Scott, junto de vários músicos notáveis de outras bandas de rock progressivo, como Phil Collins, Peter Gabriel, Jon Anderson, Rick Wakeman, entre outros. As guitarras que Robert Fripp gravou deixam em evidência seu estilo da época, mesmo sendo em uma obra em nada relacionada ao que ele fazia no King Crimson.

O King Crimson, por sua vez, estava ensaiando e aprendendo novas músicas para sair para uma turnê em 1971, porém não foi possível, pois logo após a gravação de *Lizard*, seu novo LP, Gordon Haskell deixa da banda. Fripp disse que Haskell acha que foi enganado em relação à distribuição de lucro do disco, o que Fripp nega que tenha acontecido (ROMEO, 1999. 69).

O segundo disco lançado pela banda em 1970, *Lizard*, atingiu as lojas em dezembro, porém devido ao novo desmembramento do grupo, não foi possível realizar uma turnê para promover o álbum. Apesar de *In the Wake of Poseidon* e *Lizard* terem sido lançados muito próximos um do outro, cada um deles é uma obra sólida por si só, com identidades próprias.

Lizard foi composto e produzido por Robert Fripp e Peter Sinfield e gravado pelos então membros do King Crimson (Haskell, Fripp, McCulloch²³, Collins), juntamente com a colaboração de Jon Anderson, o vocalista da banda de rock progressivo Yes, que gravou vocais; Mark Charig, que gravou corneta; Nick Evans, que gravou trombone; Robin Miller, que gravou oboé e corne inglês e Keith Tippeth, que gravou piano e teclados. Segundo Romeo:

Os planos originais de Fripp e Sinfield para o disco, que poderia haver-se chamado Prince Rupert's Escape, previa a edição de um álbum duplo aproveitando apenas três lados dos vinis (...) O conteúdo é de alto nível, com alguns momentos realmente felizes, e possui uma riqueza musical que não podemos encontrar no disco de seus antigos sócios, McDonald & Giles, lançado quase simultaneamente (ROMEO, 1999, p. 70-71).

O álbum inicia com “Cirkus”, que começa com Haskell cantando acompanhado por teclados, quando a música é cortada por uma frase de guitarra por Robert Fripp, que introduz o resto dos instrumentos na música. Após a guitarra elétrica, Haskell volta a cantar acompanhado de um violão, que também toma a liderança mais tarde com um solo. O *mellotron* também tem uma parte na música após algumas repetições da frase de guitarra de

²³ Andrew McCulloch: Nascido em 1945, integrou o King Crimson após a saída de Peter Giles e participou do disco *Lizard*. (ROMEO, 1999).

Fripp. A música termina com solos de sopros que são acompanhados por guitarra elétrica distorcida, até um acorde final que termina com uma longa reverberação.

A música seguinte, “Indoor Games”, começa com notas do teclado tocado por Keith Tippett, com *Lizard* sendo o primeiro álbum da banda que se pode ouvir teclados sintetizadores. Após essas notas, se pode ouvir saxofones tocando o tema principal da música, o vocal aparece junto com a guitarra elétrica, que por sua vez, tem momentos de protagonismo em solos sem distorção, que são acompanhados por baixo e bateria. Essa música tem solos de teclados e saxofone, e logo após deles, volta o tema principal, junto com o vocal de Haskell, terminando com acordes de violão, e uma risada do vocalista.

A terceira faixa, “Happy Family” é uma música com uma letra que faz referência aos Beatles, falando sobre quatro irmãos, Jude, Rufus, Silas e Jonah, com referências ao final da banda e a sua trajetória, contada de forma alegórica e abstrata. (ROMEO, 1999, p. 73) O arranjo tem uma forte presença do teclado, com Haskell cantando em meio às suas próprias risadas, com uma longa seção instrumental, com solos de teclado, flauta, saxofone, acompanhado pelo resto da banda, que tem seu fim com acordes de guitarra distorcida, dando espaço para Haskell cantar, fazendo o fechamento da música.

Após “Happy Family”, um solo de flauta faz a abertura de “Lady of the Dancing Water”, que começa com o vocal de Haskell sendo acompanhado pelo violão e a flauta, uma canção com arranjo primariamente acústico, com frases de trombone tocadas em certas partes da música, aonde a voz e a flauta se intercalam com frases melódicas até o final da canção, que termina com uma nota de trombone e um acorde de violão. Todas essas resoluções, finais, instrumentações, demonstram o caráter experimental do trabalho de Fripp. *Lizard* é um disco difícil de definir, mas se tentarmos, poderíamos descrevê-lo como uma obra de rock progressivo, com fortes elementos jazzísticos, tocada por uma banda de rock aumentada de sopros e metais, num grupo quase camerístico. Afora isso, as composições e seu conjunto formam um todo lírico que joga com longas partes instrumentais, canções altamente expressivas, que propõem uma jornada musical por terrenos raramente ou nunca explorados em termos musicais.

A última música do disco, a que dá nome ao disco, “Lizard” é também a mais comprida, com 23 minutos, que pode ser dividida em quatro seções, aonde a primeira é: “Prince Rupert Awakes”, uma música que começa com uma introdução de teclado, que dá espaço para a voz logo antes de toques de bateria, aumentando a intensidade da música, onde o arranjo fica marcado por baixo, bateria, vocal e teclado principalmente, com eventuais notas

de guitarra distorcida manipuladas em estúdio. A parte termina com um ápice no arranjo, com o *mellotron* e voz.

A segunda parte, “Bolero – The Peacock’s Tale”, começa com toques de caixa de bateria e um trompete, o que lentamente introduz outros instrumentos, como o baixo e o piano inicialmente. Segundo Romeo:

Sobre um ritmo abolerado marcado pela caixa de McCulloch, a corneta de Marc Charig introduz a melodia, junto com Tippett (...) sobre um fundo de *mellotron* aparece um oboé com umas linhas belíssimas que citam o tema da primeira parte da suíte (ROMEO, 1999, p. 74).

“The Battle of Glass Tears” é a terceira parte, que começa com frases de um corne inglês, o que dá espaço para o vocal de Haskell acompanhado pelo teclado e oboé, a entrada do *mellotron*, junto com a bateria e o baixo; o arranjo dessa parte vai subindo até que os múltiplos instrumentos solam sobre um acompanhamento caótico de uma frase de saxofone e *mellotron*. Ao final dessa parte, a guitarra tem protagonismo e Robert Fripp toca frases no instrumento que antecipa os seus trabalhos posteriores com Brian Eno.

A última parte, “Big Top”, começa com acordes de *mellotron* em conjunto com o resto da banda, com solos de sopros intercalados, que são manipulados em estúdio para que possamos escutar toda a música aparecendo primeiro do nosso lado direito, migrando lentamente para a esquerda e se desvanecendo, sendo essa a parte mais curta da última música.

Esse disco polarizou opiniões quando foi lançado, inclusive dentro da própria banda, Robert Fripp se referiu ao disco como “inescutável”, de acordo com seu diário do dia de 8 de setembro de 1999 que está disponível no site DGM Live, culpando, em parte as performances dos músicos durante a gravação e a dificuldade de tratar o áudio do *mellotron* em estúdio²⁴. Porém, Fripp acredita que “Bolero – The Peacock” é a melhor parte do disco, por conta da melodia tocada no oboé, que ele considera uma boa performance por parte do músico.

No geral, Robert Fripp considera que o disco tem muitas ideias apresentadas simultaneamente e muitas poucas funcionam, porque não é claro se elas estão querendo se ligar em um tema central ou ser algo independente. De acordo com o texto *Simon amp and Robert have returned*, escrito por Fripp em 1999, disponível no site DGM live, somente depois de um segundo tratamento em estúdio no ano de 1999, que o guitarrista começou ter uma opinião menos negativa em relação ao álbum.

²⁴ Dado tudo que já foi dito na análise do disco e sua inequívoca qualidade, seria de se estranhar a opinião de Fripp. Mas essas opiniões radicais contra sua própria obra não são raras. São, ao contrário, recorrentes na carreira do guitarrista. O oposto também acontece: muitas vezes obras suas não tão interessantes são incensadas por Fripp como obras-primas.

No final do ano de 1970, o King Crimson havia trocado de baterista mais uma vez, seu nome era Ian Wallace²⁵, porém continuava procurando um vocalista e baixista depois da saída de Gordon Haskell. Isso se provaria uma dificuldade, levando muitos meses dentro desse processo. Por conta disso, a banda ampliou a sua procura para um baixista e um vocalista separados.

Entretanto, em fevereiro de 1971, a banda decide contratar Boz Burrell²⁶ como vocalista e Robert Fripp lhe ensinaria a tocar contrabaixo para começar a ensaiar as músicas da banda. King Crimson tocou ao vivo novamente no mês de abril, depois de muitos meses sem se apresentar e logo entrou em uma turnê britânica em maio que durou até o final do ano, quando ao mesmo tempo a banda anunciou que seu novo disco estava pronto.

3.2.4 *Islands*

O quarto disco da banda foi gravado durante uma bateria de shows intensa para a banda, e, por esse fato, o trabalho foi exaustivo para os membros, compondo durante as madrugadas, indo para gravar no estúdio pela manhã, apenas saindo de lá à noite, enquanto saíam para se apresentar em diversos shows. Esse disco foi o último produzido e composto pela dupla Fripp e Sinfeld, e também marca um amadurecimento técnico pela parte de Robert na guitarra.

Islands foi gravado por Boz Burrell, vocais e baixo; Robert Fripp, guitarra e teclados; Mel Collins, saxofone, flauta e vocais; Ian Wallace, bateria, percussão e vocais. Como aconteceu em *Lizard*, diversos músicos participaram das sessões de gravação de *Islands*, como Keith Tippett que mais uma vez gravou piano, Robin Miller no oboé, e Mark Charig no trompete (ROMEO, 1999, p. 83). Além desses três, que também participaram de *Lizard*, mais dois músicos participaram, Harry Miller, tocando contrabaixo acústico, e a soprano Paulina Lucas.

Essas mudanças na formação se refletiram na obra. Segundo WERLANG:

Islands consegue, incrivelmente, manter o nível de *Lizard*, e ainda incorporar outras possibilidades experimentais. No geral, é um disco com uma atmosfera um pouco mais sombria que seu antecessor. Mas consegue um estranho equilíbrio entre uma visão ainda utópica, que é o caso de *Lizard*, com uma visão com maior desencanto

²⁵ Ian Wallace: Nascido em 1946, foi membro do King Crimson entre 1971 e 1972, aonde trabalhou em *Islands* e *Earthbound*, e após a saída da banda, trabalhou com diversos artistas, como Bobo Dylan e Brian Eno. (ROMEO, 1999).

²⁶ Boz Burrell: Baixista e Vocalista britânico nascido em 1946, trabalhou com o King Crimson durante seu disco de 1971, *Islands*, porém, em 1972, ele deixa a banda devido a tensões criativas entre membros. Um ano mais tarde, Burrell se torna um dos fundadores de Bad Company, um influente grupo de rock. (ROMEO, 1999).

pela realidade. E tudo isso se reflete formalmente na música presente no álbum (WERLANG, 2022, p. 3).

A primeira música do disco, “Formentera Lady”, começa com uma frase de contrabaixo tocada com arco e sem acompanhamento. Após um tempo tocando algumas variações, o piano e a flauta podem ser ouvidos, introduzindo acordes, elementos percussivos e após um solo de flauta, Boz Burrell começa a cantar. A música segue para uma segunda parte que se pode ouvir pela primeira vez o baixo e a bateria junto com o vocal, quando o arranjo alterna entre seções com bateria e baixo e outra com apenas o acompanhamento inicial.

A música então dá espaço para uma parte instrumental, onde se pode ouvir solos de flauta e saxofone, com um vocal, que finaliza a música e ao mesmo tempo introduz a próxima: “Sailor’s Tale”. A segunda faixa é introduzida por partes de baixo e bateria sendo tocadas repetidamente; logo o saxofone e a guitarra podem ser ouvidos tocando uma frase em conjunto, até o início de um solo simultâneo desses dois instrumentos.

Ao final do solo, a música muda de andamento e começa uma seção mais lenta, com um longo solo de guitarra, acompanhado apenas por baixo e bateria, com elementos do arranjo lentamente sendo adicionados à música, que atinge seu ápice quando o solo de guitarra começa a ser acompanhado pelo *mellotron* juntamente com a paulatina aceleração do tempo da música.

A próxima faixa se chama “The Letters”, que começa suave, com Burrell cantando sobre um acompanhamento de guitarra e violão, com suaves elementos percussivos, até que o saxofone entra muito alto, tocando um *riff*, junto com um solo de guitarra distorcida, tocado por Fripp. A música então tem sua intensidade quebrada e dá espaço para um solo de saxofone, e, ao final, Boz Burrell canta sem acompanhamento para finalizar a faixa.

“Ladies of the Road” é a próxima música do disco e começa com um acompanhamento de guitarra para o vocal de Burrell, até a bateria e o baixo entrarem no arranjo, o que dá espaço para um solo de saxofone, o que introduz o próximo verso cantado. A música então alterna entre seções com e sem bateria, até o início de uma parte instrumental que começa com um solo de guitarra tocado por Fripp, e depois um solo de saxofone para terminar então, desvanecendo após um coro entremeio aos solos. Segundo Werlang:

Uma das características recorrentes nessa primeira fase do King Crimson (1969-1974) é a presença de uma linha de bateria que alterna sutileza extrema e momentos mais intensos. É quase a alternância de abordagem entre uma bateria mais *rock* e outra mais *jazz*. É interessante notar que todos os bateristas que passaram pelo grupo nesse período de cinco, seis anos, antes da parada que a banda deu em meados da década de setenta têm essa capacidade. E esses momentos de percussão sutil usando a bateria (e muitas vezes só ela, sem nenhum outro instrumento presente) aparecem

desde seu primeiro trabalho. Assim, Michael Gilles, depois Andy McCulloch, Ian Wallace e finalmente Bill Brufford, que deixa o Yes justamente por essa possibilidade, possuíam uma abordagem quase orquestral do que poderia ser a bateria num grupo de rock. (WERLANG, 2022, p. 3).

A faixa seguinte é um arranjo para cordas e oboé, com uma sonoridade que a banda nunca antes experimentou em seus discos. Uma peça totalmente camerística, essa música é marcada pela ausência dos instrumentos tradicionais da banda, o que dá espaço para um protagonismo do oboé, que conduz a melodia, que é complementado por uma seção de cordas, que trabalham harmonicamente na música.

O disco termina com a autointitulada “Islands”, que começa com Boz Burrell cantando acompanhado pelo piano, com um arranjo de tom solene, com acordes pausados e trabalhados com uma melodia vinda do piano. Após os versos cantados, entra um solo de trompete, e ao mesmo tempo se introduz um teclado como acompanhamento. Após esse interlúdio, a voz de Burrell volta ao arranjo, e logo o oboé se junta, tocando a mesma melodia que é cantada.

Nesse momento, aos poucos, mais instrumentos juntam-se em uma parte instrumental, protagonizada pelo solo de trompete de Mark Charig, e aos poucos a música ganha intensidade. Logo podemos ouvir o *mellotron*, bateria e baixo, num *crescendo* gradativo, até que a música para de ganhar intensidade e a bateria lentamente vai perdendo volume. Charig termina o solo de trompete nesse momento, e os teclados são tudo que se pode escutar.

Antes de acabar o disco, depois de um longo silêncio, se pode escutar a gravação dos músicos que se preparam para uma sessão de gravação, aonde afinam seus instrumentos e, quando se escuta uma indicação do início do momento de gravação de uma música, o disco termina.

Ao final do trabalho nesse disco, Peter Sinfeld deixou o King Crimson, por que estava insatisfeito com a direção que a banda tomava naquele momento, e assim o grupo voltou aos EUA para uma turnê no início de 1972 sem ele. Além disso, o grupo sofria com discordâncias durante os ensaios, para a turnê norte-americana, que provinha principalmente de opiniões musicais contrastantes entre Robert Fripp e o resto da banda. Segundo Werlang:

O que acontecia era que Fripp tinha uma ideia visionária do que era o King Crimson, mas algo que apenas ele conseguia vislumbrar inteiramente. De fato, é quase surpreendente que ele tenha conseguido sempre remontar a banda, às vezes quase do zero, e prosseguir com a mesma visão revolucionária e continuidade (WERLANG, 2022, p. 3).

Então, após o final da turnê em abril, a banda se desfez novamente, com todos os membros, deixando o grupo para trabalhar em seus projetos. Fripp, por sua vez, refez o King

Crimson com novos músicos, o que marcou uma mudança radical nas composições e estrutura do grupo em si, que possuía uma sonoridade diferente das encarnações da banda até então.

Nas próximas páginas, o texto mudará o foco para o trabalho desenvolvido por Robert Fripp e Brian Eno, quando começaram a usar gravadores de fita magnética²⁷ e guitarra elétrica para criar uma nova técnica em estúdio, e assim lançar dois discos. Essa técnica foi chamada de Frippertronics, e mesmo depois que a dupla parou de trabalhar em parceria, Fripp continuou usando esse método para suas gravações e até mesmo performances.

O King Crimson, no entanto, continuou até 1974, lançando três discos em estúdio, *Larks' Tongues in Aspic*, *Starless and Bible Black* e *Red* e, essa era para a banda é marcada pela complexidade musical, ainda mais que os anos que a precederam, onde podemos destacar a música “Fracture”, lançada no *Starless*, música que Fripp se referiu no seu diário em 2016 como “impossível de tocar” quando se referia aos esforços do guitarrista Anthony Garone, que documentou seu processo de mais de 20 anos para aprender a tocar essa música, como pode ser visto no site DGM live, onde estão documentados os diários de Robert Fripp, no texto “Breakfasting Through, It Is Posh Hotel, Vienna, de 2016.

Após 1974, Fripp tomou a decisão de parar com o King Crimson, pois decidiu entrar para a Academia Internacional para a Educação Contínua e começar a explorar os limites do seu conhecimento assim como ampliá-lo. Nesse tempo, participa de muitos projetos musicais muito diferentes do King Crimson, como The League of Gentleman, álbuns solo e apresentações com o Frippertronics.

Em 1980, a banda voltou com uma nova formação, com Robert Fripp, Bill Bruford²⁸, Adrian Belew²⁹, guitarrista e vocalista, que é um músico autodidata que tinha passado recentemente pela banda de Frank Zappa, assim como Tony Levin³⁰, um baixista que trabalhava em sessões de estúdio com técnica extraordinária. O disco que essa nova formação construiu foi *Discipline*, e é um King Crimson muito diferente do que antes existia. Com letras escritas por Adrian Belew, podemos escutar em “Elephant Talk”, a primeira música do

²⁷ Uma mídia de armazenamento que pode comportar música pelo uso da magnetização, foi a principal maneira de se armazenar música por décadas, e é usada até hoje.

²⁸ Bill Brufford: Baterista Inglês nascido em 1949 que é conhecido principalmente por seu trabalho com a banda Yes e posteriormente com o King Crimson, em 1972 até 1974, aonde participou de discos como *Red* e *Starless and Bible Black*. Ele retornaria para o Crimson em 1981, aonde fica até 1984, quando trabalhou em discos como *Discipline*. (ROMEO, 1999).

²⁹ Adrian Belew: Guitarrista e vocalista norte-americano que começou a trabalhar com o King Crimson durante a década de 1980, aonde tocou guitarra e cantou em discos como *Discipline*. Belew também pe conhecido pelo seu trabalho com o Talking Heads, David Bowie, Frank Zappa, entre outros. (ROMEO, 1999).

³⁰ Tony Levin: Nascido em 1946, começou a integrar o King Crimson em 1981 e continua tocando na banda até os dias atuais. O músico também é conhecido pelo extensivo trabalho em estúdio, para músicos como Paul Simon e Roger Waters. (ROMEI, 1999).

disco, que é um vocalista muito diferente dos que trabalharam no Crimson antes, com letras com partes faladas e grande densidade lírica.

Até hoje o King Crimson segue lançando discos e fazendo turnês, sempre se renovando, trocando a formação, com a constante de Robert Fripp liderando os esforços do grupo assim como ainda trabalhando em seus projetos paralelos apartados da banda.

4 BRIAN ENO

Este capítulo trata de Brian Eno, a outra parte da dupla Fripp – Eno que durante os anos 70, desenvolveu técnicas inovadoras de manipulação de fita magnética e timbres³¹ para guitarra elétrica. Antes desse fato, Eno já possuía uma carreira musical notável, e este capítulo tem o objetivo de descrever sua carreira até o momento em que começa a trabalhar com Fripp, passando por suas produções, formação musical e bandas que participou.

As referências para este capítulo vem de diferentes fontes, já que, como costuma acontecer quando se fala de artistas vivos e atuantes, nem sempre há uma bibliografia formalizada a seu respeito. Muito é encontrado em entrevistas, documentários e outras fontes dispersas na internet, o que faz com que encontrar dados confiáveis se torne um desafio.

Uma das fontes, esta sim mais tradicional, é a excelente biografia de Brian Eno escrita por David Sheppard, *On some faraway beach – the life and times of Brian Eno*, publicada em 2008. Também fontes como notas de encartes de discos, entre outras, serão utilizadas neste capítulo.

Nascido em 15 de maio de 1948 em Woodbridge, Suffolk, Inglaterra, morava em uma zona rural, onde começou a desenvolver sua afinidade com música escutando rádio. Como ele morava próximo a uma base militar da aeronáutica dos Estados Unidos, a rádio local tinha uma programação que consistia em muita música americana, incluindo o rock ‘n’ roll da época (SHEPPARD, 2008, p. 14).

Durante seu tempo no colégio, Eno teve despertado o interesse por artes e foi estudar na Winchester School of Art, onde começou a usar seu primeiro instrumento musical, um gravador de fita inspirado pelas ideias de compositores minimalistas, como Terry Riley, La Monte Young e John Cage. Ainda na academia, atendeu a uma aula com o guitarrista do The Who³², uma importante banda de rock durante os anos 60 e 70, Peter Townshend, e, nesse momento, percebeu que poderia compor música sem possuir uma formação tradicional.

Em 1971, Eno começa a ficar conhecido no meio musical como membro do Roxy Music, banda da qual ele foi fundador, e onde tocava sintetizadores, fazia efeitos com fita magnética e era coprodutor musical. Junto com o Roxy Music, Eno lançou dois discos, *Roxy Music*, de 1972 e *For Your Pleasure*, de 1973; porém, após discussões com o vocalista Bryan Ferry, Eno deixou o grupo.

³¹ A qualidade sonora que diferencia um instrumento de outro, caracterizado pela composição de determinado instrumento.

³² Uma das bandas de rock mais influentes de todos os tempos, o grupo, que começou durante a década de 60, era conhecido por quebrar seus instrumentos nos finais de cada show.

O primeiro disco, do Roxy Music foi considerado um marco para o estilo conhecido como glam rock³³, principalmente pelo fato de que todos os membros da banda usavam figurinos característicos desse estilo e tinham a guitarra elétrica como peça principal do arranjo em muitas músicas.

Podemos destacar a primeira música do disco de 1972, “Re-Make/Re-Model”, que usa a sonoridade do rock ‘n’ roll, até mesmo tocando parte do *riff* de guitarra de “Day Tripper” dos Beatles, ao mesmo tempo que em certas partes da música Eno usa o seu gravador de fita magnética para criar efeitos distorcidos que se somam ao arranjo da faixa.

Na segunda música do disco, “Ladytron”, percebe-se que a banda possui uma variedade grande de sonoridades, pois podemos ouvir um oboé na introdução junto com um *mellotron*, que compõem um fragmento instrumental que leva até o primeiro verso. “Ladytron” também termina de uma maneira pouco comum, com um caleidoscópio de sons de guitarra que gradualmente ficam dissonantes, até que se desvanecem.

No tempo que integrou o Roxy Music, Eno ganhou notoriedade, o que pavimentou o caminho para sua carreira solo, num momento em que ele começava a desenvolver seu próprio estilo, o chamando de “música ambiente”, que era caracterizado principalmente pela música com a função de criar um clima, um ambiente, sem se preocupar com estruturas convencionais da música popular. Eno, quando escutou “In C”³⁴, de Terry Riley, peça seminal para a criação e a popularização do minimalismo, estilo do qual Riley é um dos principais músicos, ficou muito impressionado e começou a incorporar elementos dessa música em seu próprio trabalho, como sonoridades incidentais, que não foram pensadas na composição da música, mas que acontecem durante sua performance.

Então, quando Eno lançou *Here Comes The Warm Jets*, seu primeiro disco solo, se pode perceber uma tendência ao experimentalismo, ainda fundamentado no rock, com uma seção rítmica que remete ao estilo, porém com sonoridades pouco usuais, como se pode escutar na música que dá nome ao álbum, “Here Comes the Warm Jets”, com um sintetizador que dobra a guitarra, criando um som muito potente, que lembra partes de uma orquestra.

A sua tendência composicional ao minimalismo e sonoridades experimentais o levou a trabalhar com Robert Fripp em *No Pussyfooting*, o primeiro disco da dupla, o qual será

³³ Um subgênero do rock criado na Inglaterra no final dos anos 60. Marcado pelo uso de figurinos chamativos, com cílios postiços, glitter durante as performances.

³⁴ Uma peça precursora da música minimalista, lançada em 1964. Com frases musicais que não tem ordem definida ou narrativa estabelecida. Não tem instrumentos definidos para tocar cada frase da música, assim que pode ser interpretada de muitas formas. (CANTALOUPE MUSIC, 2001).

abordado com mais detalhes no capítulo seguinte, assim como o segundo disco que fizeram juntos, *Evening Star*. Após escutar esses álbuns, o cantor David Bowie convidou Eno para trabalhar com ele em três discos enquanto estava morando em Berlim, no final da década de 1970.

Após, seu trabalho com Fripp, Eno lançou *Another Green World* em 1975, que expande ainda mais o leque de sonoridades dos sintetizadores de Brian Eno, com composições que podem ser consideradas minimalistas, como na primeira música do disco, “Sky Saw”, que começa com timbres que se repetem, e ao longo da duração da música, essas repetições são incrementadas por novos timbres que se somam ao arranjo. Considere-se a enorme influência do minimalismo em Brian Eno. Segundo Alex Ross, em seu livro *O resto é ruído*:

Roqueiros mais refinados como David Bowie e Brian Eno apareciam em shows de (Steve) Reich e de (Phillip) Glass (...) Certa vez Eno resumiu o minimalismo como “um afastamento da narrativa em direção à paisagem, de um evento representado a um evento sônico”. (ROSS, 2009, p. 498).

Dáí Eno evoluiu rapidamente à *ambient music* e, em 1975, lançou seu disco *Discreet Music*, que é considerado seu primeiro trabalho no estilo de música ambiente. Nesse disco, ele utilizou a técnica de *Tape Delay*, que foi inventada pelo compositor minimalista Terry Riley e consiste em uma fita magnética dividida em dois gravadores, em que um deles fica em modo de gravação e outro em reprodução, e uma fita somente passa por entre os dois, fazendo com que um gravador reproduza imediatamente o que passa pelo outro, e que assim possa ser gravado novamente. Este processo então pode ser repetido por um número indefinido de vezes, fazendo com que se possa criar sonoridades que provém de muitas camadas musicais gravadas na mesma fita.

Podemos destacar o seu disco, *Ambient 1: Music for Airports*, de 1978, onde Eno, em cujo ele descreve que “uma ambiência (se referindo à música ambiente) é como uma atmosfera, uma influência, um tom, e o que a diferencia de música de fundo comum é que o estilo ainda retém a incerteza, o senso de mistério, e que música ambiente deve acomodar muitos níveis de escuta, deve ser tão ignorável quanto interessante” (ENO, 1978).

Ao longo dos anos 80, Eno continuou lançando discos de música ambiente, incluindo trabalhos junto do seu irmão, Roger Eno e o produtor musical Daniel Lanois. São eles: *On Land*, de 1982 e *Apollo: Atmospheres and Soundtracks*. No encarte de *On Land*, Eno conta que esse “é um disco criado para evocar um senso de espaço, a música feita para denotar um lugar” (ENO, 1982), e a ideia de fazer música dessa forma é algo que ele já tinha desde quando estava trabalhando em *Another Green World*, de 1975.

Eno considera *On Land* a culminação das suas ideias anteriores, quando usava reverberação em estúdio não apenas para recriar um lugar real, mas para poder exagerar as suas dimensões, assim desenvolvendo um senso de espaço único, onde a paisagem deixa de ser plano de fundo. Toda a música faz parte da paisagem e não se tem mais a distinção do que é plano de fundo e o que é a parte principal da música.

Ao longo da produção de *On Land*, Eno conta que suas escolhas para instrumentos mudaram, pois, na busca pela recriação de um espaço, ele percebeu que somente os sintetizadores não iriam atingir a sonoridade desejada, e então começa a usar gravações de materiais do cotidiano, para uma sonoridade orgânica, apesar disso, ele relata que não tem nenhuma obrigação com o realismo, pois mistura essas sonoridades com suas músicas lançadas anteriormente, onde transforma um material já estabelecido em algo completamente novo.

Seu álbum seguinte, *Apollo: Atmospheres and Soundtracks*, de 1983, no entanto, foi composto para evocar o espaço sideral, tendo em vista que foi criado inicialmente para ser trilha sonora do documentário *For All Mankind* que é uma coleção de filmagens com a temática da missão espacial na qual astronautas pousaram na lua que, depois de reedições, foi lançado em 1989.

Eno, conta, em uma entrevista para o programa Noisey em 2019, que ele descobriu enquanto estava criando o disco que cada astronauta na missão Apollo 11³⁵ podia levar uma fita K7 para escutar música enquanto estavam no espaço, e quase todos levaram música country para escutar, então, em alguns momentos do disco se pode ouvir uma guitarra no estilo country que foi alterada em estúdio para evocar a ambiência espacial do resto do disco.

Além dos seus álbuns solo de música ambiente, Eno também produzia discos com outros artistas. Dentre essas colaborações, podemos destacar U2, David Bowie e Talking Heads, sendo estes artistas que definiram suas próprias gerações pela importância de suas composições, e algumas dessas músicas foram em colaboração com Brian Eno.

4.1 DAVID BOWIE

Com David Bowie, Eno colaborou em três álbuns, *Low* (1977), *Heroes* (1977) e *Lodger* (1979), que são chamados da “Trilogia de Berlim”, pois enquanto gravava músicas para os discos, Bowie morava nessa cidade da Alemanha. Um dos produtores dessa trilogia

³⁵ Missão espacial de 1969 em que astronautas da NASA pousaram na lua.

de discos, Tony Visconti, conta em uma entrevista em 2018 para o site Prosound que ele recebeu um telefonema de David Bowie e Brian Eno, onde conta que a ligação era sobre uma ideia de fazer um disco de rock com elementos de música ambiente.

São discos que tem uso extensivo de sintetizadores nos arranjos das músicas, marcados pela experimentação sonora. Tony Visconti, durante a gravação dos discos, costumava tratar a bateria com um sintetizador, o que a deixava com um som único e que na época, esse som levantava dúvida entre seus colegas de trabalho, que ligavam para ele para perguntar qual foi o processo para deixar a bateria dessa forma.

Do primeiro disco da trilogia, *Low*, se pode destacar a música “What in the World”, a terceira faixa do álbum, que, em seu arranjo se pode ouvir elementos clássicos de uma música de rock ‘n’ roll, como a marcação forte de bateria, presença proeminente da guitarra, uma estética padrão de uma banda tocando em estúdio, porém essa estética é implementada por sintetizadores que por vezes, especialmente no final da música, se somam ao arranjo com acordes dissonantes.³⁶

Uma das músicas mais reconhecidas dessa trilogia de discos apareceu no segundo álbum, *Heroes*, a terceira faixa do álbum e que lhe dá o nome, “Heroes”, na qual, além de Brian Eno, também participa Robert Fripp nessa música, utilizando a técnica de *tape delay* aplicada na sua guitarra, onde gravou uma frase somente que se repete por toda a faixa e que, em conjunto com os sintetizadores de Eno, criam uma atmosfera que se soma à estética presente na música.

4.2 TALKING HEADS

O trabalho de Eno com a banda Talking Heads³⁷ começou em 1978 e durou vários anos. Trabalharam em três álbuns gravados em estúdio, que são: *More Songs About Building and Food* (1978), *Fear of Music* (1979) e *Remain in Light* (1980). Um ano antes do início da colaboração com a banda, Eno conheceu David Byrne, o vocalista dos Talking Heads e o levou para sua casa para escutar música, e então, o mostrou Fela Kuti, um músico pioneiro do estilo musical afrobeat³⁸, o que foi uma grande inspiração para os álbuns que estavam por vir.

³⁶ Combinação de sons pouco harmônicos, com falta de concordância

³⁷ Uma banda punk e New Wave que esteve em atividade durante os anos 1970 e 1990, altamente influente para a música popular.

³⁸ Estilo musical criado na África por Fela Kuti que misturava jazz, funk e ritmos africanos, com amplo uso de percussão.

Assim, o primeiro dos três álbuns já possuía uma tendência composicional que demarcava uma riqueza rítmica em cada faixa do disco, que se mistura com o som da banda, com guitarra bastante presente no arranjo e o uso de sintetizadores e a música ambiente de Eno, como podemos escutar na segunda faixa do disco, “With Your Love”, que possui um ritmo dançante e firme, que, em conjunto com outros instrumentos, denotam um ritmo sincopado³⁹, o que é uma característica de estilos dançantes, como o funk. Essa mistura realizada em estúdio estava se provando frutífera, pois a banda teve o seu primeiro sucesso maior de vendas com a décima faixa do disco, “Take me to the River”, um cover do cantor de Soul, Al Green.

O próximo disco, *Fear of Music* abre com a música “I Zimbra”, música que Eno foi um dos compositores, que aprofunda ainda mais a extensão da influência rítmica do *afrobeat* sobre a banda, com a primeira faixa que tem seu início apenas com instrumentos percussivos, e o arranjo alterna entre um coral, seções somente percussivas e partes com guitarras e sintetizadores que foram tratados em estúdio. Segundo McStarkey:

Fear of Music é uma obra brilhante e perversa que está entre os momentos mais sombrios da carreira do Talking Heads (...) O terceiro álbum da banda pós-punk novaiorquina preenche perfeitamente a lacuna existente entre *More Songs About Buildings and Food*, de 1978 e *Remain in Light*, de 1980. Juntos, os três álbuns estão marcados como o resultado da era Brian Eno, um período altamente bem sucedido e definidor de suas carreiras que culminou com a obra prima. Em *Fear of Music*, Talking Heads refinou sua fórmula e descobriu sua verdadeira essência – que procuravam desde seu LP de estreia, *Talking Heads: 77*, mas que nunca haviam conseguido realizar plenamente. ⁴⁰(McSTARKEY, 2021, p.1)

De acordo com Eno, o processo composicional para os três discos consistia basicamente em ele trabalhando em uma música sozinho e a banda trabalhando em outra, e, sem saber o que cada um deles trabalhou durante o dia, eles traziam o material novo para o estúdio e juntavam as duas partes e criavam uma música nova a partir das novas sonoridades (WILLIAMS, 2011 p. 238).

Assim, ainda inspirados pelo *afrobeat*, a banda compôs uma das músicas mais reconhecíveis dessa era chamada “Once in a Lifetime”, em que gravaram várias sessões de improvisações musicais, e, quando a baixista Tina Weymouth tocou um *riff* de contrabaixo, a banda começou a trabalhar o arranjo da música em volta desse mesmo *riff*. Semanas depois, David Byrne e Brian Eno, trataram a gravação em estúdio, adicionando instrumentos, a letra,

³⁹ Síncope: um prolongamento de uma nota musical, causando um deslocamento rítmico

⁴⁰ No original: *Fear of Music* is a brilliant, wicked offering that thematically ranks amongst the darkest moments of Talking Heads’ career (...) The New York post-punk’s third studio album perfectly bridges the gap between 1978’s *More Songs About Buildings and Food* and *Remain in Light*. Together, all three albums are marked out as the result of the band’s Brian Eno era, a highly successful and career-defining period that culminated in the magnum opus *Remain in Light*. On *Fear of Music*, Talking Heads refined their formula and discovered their true essence – one that they had been teasing since the debut LP *Talking Heads: 77* but had never fully realised.

para então completarem o arranjo de “Once in a Lifetime”, que se tornou um grande sucesso. Após *Remain in Light*, Eno parou de trabalhar com a banda, apenas produzindo mais tarde três discos solo de David Byrne.

4.3 U2

Logo após o seu trabalho com os Talking Heads, Eno foi produzir *Apollo, Atmospheres and Soundtracks* no início dos anos 80, e, depois de lançado esse álbum, Bono, vocalista da banda U2 liga para Brian Eno para produzir o próximo disco deles. O U2 havia lançado anteriormente o disco *War*, e agora procurava sonoridades diferentes para incorporar nas músicas de seu próximo álbum, *The Unforgettable Fire* (1984).

De acordo com uma entrevista dada para o site Pitchfork em 2019, Brian Eno inicialmente não queria aceitar esse trabalho, pois reconhecia que não tinha muita experiência com o estilo da banda, porém, após Bono explicar durante a ligação que estavam procurando sonoridades novas e se reinventar como banda, Eno aceitou e levou um de seus parceiros que trabalhou com ele em Apollo para co-produzir *The Unforgettable Fire*, Daniel Lanois. De acordo com Eno, se nada desse certo com a relação dele com a banda, a parceria com Lanois seguiria funcionando para poderem continuar produzindo.

Junto com Brian Eno, U2 até o momento, lançou *The Unforgettable Fire* (1984), *The Joshua Tree* (1987), *Achtung Baby* (1991) e *All You Can't Leave Behind* (2000), álbuns em que colaborou com diversos sucessos da banda, como “With or Without You” e “Bullet The Blue Sky”. Desde o início da parceria, se podia notar uma imediata diferença no som da banda, entre as músicas voltadas para uma estética tradicional em *War*, como “Sunday Bloody Sunday”, e músicas com a ambiência característica de Eno adicionada ao arranjo, como “A Sort of Homecoming”, de *Unforgettable Fire*.

Ambiência que foi amplificada pelo uso da técnica de *tape delay* em conjunto com a guitarra de The Edge, o guitarrista do U2, que adiciona um elemento rítmico que gera interesse ao arranjo, como se pode ouvir em “Pride”, também de *Unforgettable Fire*, em que The Edge toca um *riff* e este é repetido pelo *tape delay*, criando uma espécie de polirritmia⁴¹ usando apenas uma guitarra elétrica.

Ao longo das décadas de trabalho entre a banda e Eno, o último trouxe diversas contribuições para composições e arranjo das músicas do U2, sempre procurando

⁴¹ Pelo menos dois ritmos tocados simultaneamente que criam um terceiro ritmo.

experimentar novas sonoridades, como por exemplo, durante a produção da música “Beautiful Day”, de *All The Things You Can't Leave Behind*, ele trouxe uma bateria eletrônica e a somou no arranjo, junto com sintetizadores e o resto dos instrumentos da banda. Essa música se tornou um dos grandes sucessos da banda nos anos 2000.

4.4 MÚSICA GERATIVA

Durante os anos 1990, Eno desenvolveu uma maneira de criar música que chamou de “música gerativa”, que, em seu diário publicado chamado *Um ano com o apêndice inchado*, Eno conta que um dos seus interesses era desenvolver máquinas e sistemas que produzissem eles mesmos uma experiência musical. O que ele ainda descreve como uma música que muda para sempre, e que seus sistemas poderiam criar música eterna.

De acordo com um palestra em uma conferência em São Francisco em 1998, Eno conta que a ideia para criar sistemas de música gerativa veio durante os anos 1970, quando escutou pela primeira vez a música “It’s Gonna Rain”, de Steve Reich⁴², que consistia em dois aparelhos que reproduziam fita magnética os quais tocavam a mesma gravação de um pastor falando “it’s gonna rain”, enquanto o comprimento das fitas em cada uma das máquinas era levemente diferente, que ia gerando ritmos diferentes ao longo do tempo que reproduzia a sequência gravada em cada um dos dispositivos.

Ainda na mesma palestra, Eno descreve que uma das vantagens de criar sistemas que fazem música é o fato de que se pode ter resultados inesperados, uma música que você não faria se estivesse compondo de maneira tradicional, o que disponibiliza a possibilidade de criar música que está além do seu gosto, além das escolhas que ele tomaria em determinadas composições.

Os sistemas de música gerativa funcionam baseados em regras pré-determinadas, como: qual escala musical⁴³ a peça vai utilizar, ou quanto tempo cada nota tem que durar para interagir com outras notas que também tem sua própria duração, para que, como a peça de Steve Reich, crie variedade musical baseado nas diferentes durações de ideias musicais que interagem entre si. Esse método de composição pode ser escutado, por exemplo, nos discos

⁴² Compositor que, durante os anos 60, se tornou uma importante figura dentro do minimalismo, nascido em Nova Iorque, em 1936, estudou composição na prestigiada escola de música Julliard. Sua música, além de outros elementos, explora padrões rítmicos tocados simultaneamente, e, além disso, tais padrões são construídos de forma que a cada repetição dos mesmos, a relação rítmica entre eles muda. (ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA, 1998.)

⁴³ Uma organização de um determinado número de notas musicais que pode se repetir em um ciclo.

Lightness (1997) e *I Dormienti* (1999), que foram dois discos criados para instalações artísticas, para acompanhar obras de outros artistas.

Durante os anos 2000, Eno continuou construindo sistemas de música gerativa, aplicado para diversas áreas da arte, como pinturas e até mesmo desenvolvendo aplicativos de celular, como *Bloom*, de 2008, que podia transformar um smartphone em um instrumento musical. O nome do aplicativo, em português significa “florescer”, e vem dos experimentos de Eno com música gerativa, sons que devem evoluir por si mesmo. Dentro de *Bloom*, existem cerca de 12 botões, e cada um pode começar a gerar uma música diferente, dentro de uma determinada escala musical. Ademais, Eno nomeou cada um dos botões com um nome de fragrâncias, com o objetivo de evocar o perfume quando a música começar a ser gerada. (WILLIAMS, 2011, p. 225 e 226).

Até o momento, Eno continua trabalhando com o seu conceito de música gerativa, a aplicando para diversas funções, como a trilha sonora do jogo *Spore*, publicado pela Electronic Arts, além de trabalhar criando música para instalações artísticas, até março de 2020, quando lançou um álbum em conjunto com seu irmão, Roger Eno, chamado *Mixing Colours*, que fez parte de um projeto audiovisual, uma competição em que pessoas mandavam filmagens que servem de clipe para cada música do disco. Após escolhidos as melhores, ficaram disponíveis no site www.mixing-colours.com.

5 FRIPPERTRONICS

Em 1972, Robert Fripp e Brian Eno se encontraram para discutir uma parceria musical e criaram a primeira música que apresentava a técnica do Frippertronics, chamada de “The Heavenly Music Corporation”. A dupla se encontrou para tomar um café e mais tarde foram para a casa de Eno, que ligou a guitarra de Fripp em dois gravadores de fita da marca Revox A77s, e então o deixou tocar. Um tempo depois, Brian disse a Robert que o que tocou era algo que merecia sua atenção, Fripp, por sua vez, ficou muito interessado no som produzido, e quis editar a fita resultante da gravação para usar em músicas do King Crimson.

O processo pelo qual o som da guitarra de Fripp passou foi o seguinte: os dois gravadores de fita ligados simultaneamente, os quais trabalharam juntos, com o primeiro gravando o sinal da guitarra, assim deixando o segundo gravador reproduzir, onde o som resultante é um ciclo de repetição gerado pelos equipamentos, que seria alimentado pelos sons que Fripp tocava na sua guitarra. Esse ciclo de repetição duraria em torno de dez segundos, porém poderia ser mais curto ou mais longo.

Os ciclos eram então repetidos diversas vezes, até o som se dissipar, e esse som serviria como um acompanhamento para Fripp tocar as próximas ideias na guitarra para que assim, seriam repetidas novamente pelo equipamento e assim por diante, processo que confere uma variedade sonora para a música. O processo inicial de composição de cada peça usando Frippertronics, que é baseado em improvisação, pode ser comparado ao início de músicas baseadas em Ragas, que pode ser definido como escalas musicais usadas em certos estilos de música clássica Indiana, onde no início de cada música, é tocado um alap, uma frase musical que é usada de preâmbulo para a música, tocada sem acompanhamento (ROMEIO,1999. p. 105)

A música tocada no dia em que Fripp e Eno começaram a trabalhar juntos foi criada de forma espontânea, improvisada e isso seria uma característica mantida pelos músicos ao longo do seu trabalho em parceria. Cada frase improvisada seria reproduzida pelos gravadores imediatamente após ser tocada, dependendo do tamanho do ciclo da repetição, o que por sua vez, dependia do tamanho da fita que passa por entre os equipamentos. Essa frase improvisada, assim que repetida, serviria de acompanhamento para a próxima frase, e essa próxima frase também passaria pelo mesmo processo, assim por diante.

5.1 TECNOLOGIA

A tecnologia empregada por Fripp e Eno na criação do Frippertronics foi uma adaptação da técnica usada pelo compositor minimalista Terry Riley em sua música, a qual o mesmo chamou de técnica de acúmulo de *delay*, desenvolvida pelo mesmo em 1962, enquanto visitava a ORTF, a Companhia Francesa de Telecomunicações. Um técnico que trabalhava no lugar lhe mostrou um método que consistia em usar a mesma fita magnética passando por dois gravadores de fita, em que o primeiro iria gravar o som na fita utilizada e o segundo iria reproduzir esse som, e o som resultante foi um acúmulo de som que se repetia e gradualmente mudava a cada ciclo da fita entre os gravadores. (WILLIAMS, 2011. p.163)

Durante essa época, Riley compôs duas peças que usavam gravadores de fita, “Mescaline Mix”, que usava sons que já estavam gravados em gravadores de fita como risadas e explosões para então manipular a velocidade de cada som, combiná-los entre si, o que gera diversos efeitos. Outra peça que usava o gravador de fita magnética se chama “Two Pianos and a Tape Recorder”, que foi feita em parceria com La Monte Young, outro compositor minimalista.

Riley conta que trabalhar com fita na época significava que tinham que trabalhar em mono, ou seja, tinham apenas uma fonte sonora para somar todas as gravações que quisessem, o que ele chamou de som-sobre-som⁴⁴, e trabalhar dessa forma distorce rapidamente quaisquer gravações, o que gera ruídos e compromete a qualidade do som, porém, essa distorção se tornou uma característica do processo de composição com gravadores de fita. O som, no contexto dessas peças era tratado como uma textura a ser manipulada. (WILLIAMS, 2011. p. 162)

Durante a década de 1960, Brian Eno estava estudando no Winchester College, na Inglaterra, e, durante esse período começou a se interessar pelas peças dos compositores minimalistas como La Monte Young e Terry Riley, especialmente o último, que, após conhecer a sua técnica de acúmulo de *delay*, começou a aplicá-la no seu trabalho e desenvolveu o Frippertronics baseado nessa técnica. Fripp tocava a sua guitarra e o som era então processado entre dois gravadores de fita, e era gravado para então ser reproduzido ao mesmo tempo.

Os sons da guitarra nas peças de Fripp e Eno era deixada em *loop*⁴⁵, o que servia muitas vezes como um acompanhamento para as próximas frases musicais tocadas no

⁴⁴ Sound-on-sound

⁴⁵ Uma gravação sonora que é reproduzida muitas vezes em sequência, muitas vezes por toda uma música

instrumento. A guitarra era usada da mesma forma que Riley fazia suas gravações, som-sobre-som, o que produz a distorção característica dessa forma de gravação citada anteriormente, e essa distorção, nesse caso novamente foi vista como um atributo, uma virtude, da música a ser trabalhada. De acordo com o encarte do primeiro disco da dupla, *No Pussyfooting*(1973), uma certa quantidade de ruído é sempre esperada quando se é utilizado gravadores de fita, e se retirar muito desse ruído, se corre o risco de perder parte da música em si. Abaixo se pode ver como que a fita passava por entre os dois gravadores de fita para produzir o som característico do Frippertronics.

Figura 1: Frippertronics.



Fonte: <https://reverbmachine.com/blog/deconstructing-brian-eno-music-for-airports/>

Além disso, Robert Fripp usa outros efeitos na sua guitarra enquanto toca, esses efeitos são acessados na forma de pedais, que são uma forma de tecnologia a qual tem seu início em 1930, quando os fabricantes começaram a construir efeitos para guitarra integrados nas mesmas, com funcionalidades variadas. O formato mais conhecido hoje, aquele que não é integrado à guitarra e fica no chão apareceu em 1948, e se chama *Trem Trol 800 Tremolo*.

De acordo com o encarte de *No Pussyfooting*, o primeiro álbum lançado por Fripp e Eno em que usaram Frippertronics, o equipamento usado, além dos dois gravadores de fita Revox A77 e de um sintetizador, é mencionado a “*pedalboard*⁴⁶ de Fripp⁴⁷”.

⁴⁶ Uma plataforma para juntar os pedais de guitarra em um só lugar para poderem ser usados ao mesmo tempo.

Na próxima figura pode-se ver uma performance de Robert Fripp de 29 de maio de 1979, em Zurich, onde ele apresenta o Frippertronics solo; perto dos seus pés estão seus pedais, os três mais importantes deles estão na plataforma elevada. Na ordem, da direita para a esquerda, os efeitos são: *wah wah*, volume e *fuzz*. Depois do som da guitarra passar por ali, ele então vai para os gravadores de fita, para assim o som ser reproduzido.

Figura 2: *The Fripp Pedalboard*.



Fonte: <http://www.drjazz.ch/album/robertfripp.html>

O primeiro pedal, *wah wah*, foi inventado em 1967, foi popularizado por guitarristas como Jimi Hendrix e Frank Zappa, que faziam parte da cena de rock psicodélico que acontecia na época, principalmente nos Estados Unidos. Esse pedal basicamente tem o efeito de mudar as frequências⁴⁸ da guitarra que serão acentuadas, o que abre opções sonoras para o instrumento, podendo mudar drasticamente a maneira de escutar o instrumento, onde se pode

⁴⁷ The Fripp Pedalboard

⁴⁸ Uma maneira de medir sons que escutamos, se são agudos ou graves, onde, quanto mais alto o número da frequência, mais agudos será o som, que é medido em Hertz (Hz), aonde um Hertz é o tempo que determinado som leva para cumprir um ciclo no espaço, sons mais graves levam mais tempo para cumprir esse ciclo.

alterar o som para deixar mais grave ou agudo. Isso, por sua vez, pode modificar a função da guitarra em determinada composição. (SCOTT, J. 2021)

O segundo pedal serve para alterar a intensidade do som do instrumento, um pedal de volume, que pode servir uma função de acentuar ainda mais a função que determinada frase musical cumpre em cada momento da composição, onde se pode deixar a intensidade do sinal de áudio da guitarra menos intenso se está tocando algo para servir de plano de fundo, e então se aumenta o volume quando se toca frases para servir como elemento principal.

O terceiro pedal se chama *Big Muff*, é um pedal de *fuzz* desenvolvido pela empresa Electro Harmonix, que é um efeito amplamente usado no rock 'n' roll. A empresa Gibson desenvolveu o primeiro pedal dessa modalidade, chamado de *Maestro Fuzz*, que foi popularizado por Keith Richards, que usou o pedal pela primeira vez para gravar a música, "(I can't get no) Satisfaction" (1965). É um som que foi desenvolvido quando os guitarristas começaram a tocar com amplificadores estragados, e acabaram usando esse efeito em gravações comerciais, como "Don't Worry"(1961), de Marty Robbins. (SCOTT, J. 2019)

A função que esse pedal cumpre é de adicionar frequências agudas na guitarra, distorcendo o sinal, o que altera radicalmente a qualidade do som do instrumento. Além disso, esse efeito diminui a intensidade sonora das partes mais altas do som e aumenta as partes com intensidade mais baixa, um efeito que podemos chamar de compressão.

Mais tarde em sua carreira, Fripp incorporou outros pedais para sua performance do Frippertronics, notavelmente o pedal GR 300 da empresa Roland, de acordo com o encarte do seu álbum de 1994 chamado *1999: Soundscapes – Live in Argentina*. Esse pedal abre muitas possibilidades para transformar o som de uma guitarra elétrica, ele confere ao instrumento funções e sonoridades que antes eram apenas possíveis em um teclado sintetizador. À seguir uma imagem do equipamento.

Figura 3: Roland GR 300.



Fonte: <https://www.joness.com/gr300/GR-300.htm>

5.2 A MÚSICA

Uma composição com o Frippertronics pode ser criada de forma espontânea, aonde o intérprete vai usando o *tape delay* como um contexto musical para tocar a próxima frase principal da peça. Esse contexto musical é criado pelas próprias frases que foram tocadas anteriormente e que passam a ser repetidas uma certa quantidade de vezes, e assim interagem com as próximas frases musicais. As performances ao vivo de Frippertronics começam muitas vezes com uma frase musical improvisada, algo que pode se chamar de forma livre, ou seja, uma música que não segue regras rígidas de estrutura e roteiro.

De acordo com Eno em uma entrevista para a BBC em 2017, suas peças ambiente, e por consequência, suas peças gerativas, seguem regras modais de composição, “como um Raga”, no sentido de que cada peça segue uma escala fixa de notas, com as mesmas possibilidades sendo exploradas por toda a peça, normalmente sem utilizar modulações⁴⁹. As implicações dessa afirmação aproxima o Frippertronics de uma forma de composição oriental, baseada em modos musicais e improvisação, da mesma forma que parte da música clássica indiana.

⁴⁹ Termo musical que representa uma mudança de modos musicais, do maior para o menor, por exemplo.

A ideia do que é um modo musical foi adaptada durante a história da música ocidental também, durante a Idade Média, mencionados pela primeira vez no século IX, onde eram usados para categorizar cantos gregorianos. Eram um conjunto de escalas musicais que eram categorizadas pela nota que em que começavam, além de seu afeto, ou seja, a expressão emocional ou *ethos* de cada escala. As escalas modais foram nomeadas a partir da linguagem grega, dentro de uma mentalidade moderna, elas são: Jônio, Dórico, Frígio, Lídio, Mixolídio, Eólio e Lócrio (BENNET, p. 13. 1986).

A teoria musical dos modos foi mudando constantemente ao longo do tempo, foi adaptada para o estilo musical feito em cada período. Por exemplo, no século XX, durante o final da década de 1950, Miles Davis⁵⁰ cria um estilo novo de jazz, chamado de jazz modal, aonde ele compõe música baseada nas escalas antigas dos modos medievais. Por exemplo, “So What”, a primeira música do álbum *Kind of Blue*, de 1959.

Em 1953, o teórico musical George Russell lançou o livro, *The Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization*⁵¹, e, nesse livro, discorre sobre o uso de uma das escalas modais, o modo lídio. Na página 238, podemos ler sobre a relação dessa escala com algumas culturas orientais, como a cultura Hindu, e a maneira que produzem música relacionada à construção do modo lídio, e como isso contrasta com a música europeia produzida durante o período medieval. A maneira que difere é como tratamos o nosso centro tonal, ou seja, a primeira nota da escala.

Em 1958, Miles Davis trabalhou em uma trilha sonora para o filme *Ascensor para o Cadafalso* em Paris, e, na composição da trilha, Davis procurou, ao invés de criar ideias musicais com início, meio e finais claros, ele se preocupou em “capturar a atmosfera” musical, de acordo com o livro *Kind of Blue, Miles Davis e o álbum que reinventou a música moderna*, de Richard Williams, na página 80, conta como Miles estava desinteressado nas estruturas musicais formais ocidentais e removeu todo o senso de resolução da música, aonde deixou o final da composição ser definido pelos técnicos de estúdio, quando ele decidia que já tinham material suficiente.

A música se tornou um *loop*, um ato contínuo, uma atmosfera infinitamente sustentável na qual o ouvinte poderia se movimentar como quisesse (WILLIAMS, 2011. p. 80).

Eno, por sua vez, enquanto compõe música ambiente, o faz baseado em *loops*, onde ele edita gravações que se repetem, podendo as deixar mais lentas, mais graves, e atinge um

⁵⁰ Figura revolucionária dentro do jazz e da música popular, foi um trompetista e líder de diversas bandas ao longo de sua carreira.

⁵¹ O Conceito Lídio Cromático de Organização Tonal.

efeito similar a trilha sonora composta por Davis, se desenvolve uma atmosfera musical, sem qualquer indício de resoluções musicais, ou um final. Porém, agora Eno é o próprio técnico do estúdio e tem mais controle sobre o corte da música, o que dava a ele maior controle sobre timbres e a duração da ideia musical. Uma das expressões da gravação em *loop* de Brian Eno pode ser atestado no seu aplicativo desenvolvido para smartphones chamado *Bloom*, de 2008, aonde ele alia os modos musicais com gravações de outros ruídos, como o de chuva, que ficam se repetindo infinitamente até o usuário escolher parar a música que é gerada.

5.3 EXEMPLOS MUSICAIS

Nessa parte do texto será feita a discussão de duas músicas de Robert Fripp e Brian Eno que utilizam o Frippertronics e outras técnicas mencionadas acima, assim como mencionando a tecnologia empregada. Ela será feita da seguinte forma: destacaremos da música cada um dos *loops* utilizados por Fripp e Eno, assim como a duração do mesmo em segundos. E então discorreremos sobre a sua função na música no momento em que ele é tocado pela primeira vez, assim como as funções subsequentes que determinado *loop* pode passar a ter.

Também falaremos sobre as camadas sonoras de cada música, os *loops* que se somam com as sonoridades já existentes na música e o impacto que têm no arranjo de cada uma delas, sua função, seja ela de acompanhamento, ou um papel de voz principal naquele determinado momento da música. Ao longo de cada música comentaremos sobre a maneira que Fripp toca a guitarra, como está utilizando seus pedais e os gravadores de fita.

5.3.1 The Heavenly Music Corporation I

Figura 4: *No Pussyfooting*



Fonte: <https://popfantasma.com.br/no-pussyfooting-de-robert-fripp-e-brian-eno/>

Essa música é a primeira faixa do primeiro álbum de Eno e Fripp lançado em 1972, *No Pussyfooting*. Ela faz parte de um conjunto de cinco músicas com o mesmo nome e entre cada uma das faixas a transição é quase imperceptível. Aqui neste trabalho, analisaremos apenas a primeira parte para que haja espaço para evidenciar outros tipos de sonoridades alcançadas com o Frippertronics, presentes em outras músicas.

A peça começa abruptamente com um *loop* de guitarra, com um timbre distorcido, resultado dos pedais de Fripp, e tem duração de aproximadamente sete segundos que consiste em uma nota somente, que é sustentada por todo esse primeiro momento, e uma leve alteração de intensidade dessa nota é feito por Fripp, e é dessa forma que se pode ter a primeira noção de um pulso, ou seja, um ritmo na música. Então, no segundo 0:32 se pode perceber um novo elemento que é somado que reforça o pulso da nota anterior, aonde enriquece o conteúdo rítmico da peça ao adicionar mais notas graves ao primeiro *loop*.

O segundo *loop* tem notas mais curtas, porém pela sua repetição que também é mandada para o *delay* junto com o som do que Fripp está tocando no momento, temos a ilusão

de que são notas mais longas do que na verdade são. Esses *loops* continuam interagindo entre si sem mais mudanças até 1:19, quando Fripp insere mais um *loop*, dessa vez com uma nota um pouco mais aguda que as anteriores, a qual segue um ritmo que se relaciona com os que já estavam presentes até então. Nesse momento podemos começar a escutar uma sugestão de um acorde, com algumas notas com frequências diferentes umas das outras começam a ser distinguidas e se pode ouvir uma relação harmônica entre elas.

Por volta de 1:49, Fripp insere um pequeno loop de duas notas que vão se intercalando e se somando a harmonia existente, dando movimento a peça, são notas ainda mais agudas, enriquecendo o acorde que está sendo montado no decorrer dessa música. Ao longo dela, podemos perceber que mesmo sendo construída de *loops* estáticos, o que dá movimento e interesse para o arranjo são as defasagens do tempo musical, ou seja, cada loop tem uma duração diferente, portanto cada um deles acaba e começa em tempos diferentes dos outros, o que vai gerando novas maneiras de escutar o mesmo conteúdo musical, ao longo do desenvolvimento da música.

Em 2:16, entra um quarto *loop*, porém esse não é conteúdo harmônico e sim uma espécie de ruído feito com a guitarra, que se assemelha ao ritmo do último *loop*, servindo para gerar um efeito no acorde formado pelos últimos *loops*. Ruído, usando essa forma de *loops*, pode ser causado de muitas formas, seja proposital, com a manipulação de pedais usados na guitarra, ou algo incidental, pelo desgaste da fita que fica passando várias vezes por entre os gravadores.

Em 2:28, um loop de notas ainda mais agudas é inserido na música, que ocupa um espaço considerável no arranjo e chama a atenção, mudando a maneira com a qual se está ouvindo a peça até então. Esse *loop* é consideravelmente mais lento que os outros, sendo composto de duas notas intercaladas que se somam ao acorde formado pela música. Logo após esse *loop*, em 2:56, outro é colocado no arranjo, com uma nota apenas, mais rápido, e assim como todos os outros até então, se soma à massa sonora que forma o fundo da música.

Nesse momento, no minuto 3:05, acontece uma mudança substancial no arranjo: Fripp para de adicionar *loops* na peça e começa a tocar a melodia principal que vai soar por cima de todos esses *loops* citados acima. Desde o minuto em que começa até por volta de 3:11, a melodia entra em um crescimento de volume para que possa ser escutada por cima de tudo que veio antes. Fripp, em uma situação em que está se apresentando, pode atingir isso por mudar a maneira que o seu sinal de áudio da guitarra é processado, por exemplo, agora o som da guitarra não passa mais pelos gravadores para se fazer *loops* e sim, passa pelos seus efeitos

e vai para os alto falantes diretamente, o que diferencia esse som do fundo sonoro que foi construído anteriormente.

Porém, no minuto 4:36, um novo loop é inserido na música enquanto Fripp toca a melodia principal, o que pode indicar que foram feitas gravações posteriores em cima da ideia original registrada, o que pode ser esse novo loop e o próximo, que aparece em 5:01, ou essa melodia principal que é tocada por todo o resto da música, até 6:20. A partir do último loop, 5:01, acontecem algumas alterações que não haviam sido apresentadas até então, como um loop ser retirado depois de estar soando por um tempo, como é o caso dos dois últimos, de 4:36 e 5:01, os dois começam a soar, depois são retirados e então reaparecem brevemente.

“The Heavenly Music Corporation I” continua sem um final demarcado para as próximas partes da música, aonde ela é a primeira de cinco partes de uma mesma música, em que os acordes compostos pelas notas que ficam em loop continuam a se desenvolver. No geral, essa música é uma introdução ao método Frippertronics, considerando que ela foi a primeira a ser gravada pela dupla Fripp e Eno, quando desenvolveram essa forma de fazer música.

5.3.2 Evening Star

Figura 5: *Evening Star*



Fonte: <https://www.discogs.com/fr/master/9799-Fripp-Eno-Evening-Star>

“Evening Star” é a segunda faixa do segundo disco com o mesmo nome de Fripp e Eno, lançado em 1975, onde se pode atestar o uso de Frippertronics durante toda a duração do álbum, porém, se compararmos essa música com a anterior, pode-se perceber uma variedade maior de sonoridades e timbres de guitarra e um ritmo mais concreto, aonde se pode notar a separação maior de cada instrumento e loop, além da inserção de outros instrumentos, como um piano e um sintetizador.

A música tem 7 minutos e 49 segundos e começa abruptamente, pois utiliza a sonoridade da música anterior do disco como plano de fundo para as frases musicais principais da faixa que começam a aparecer logo no início, e também ligeiramente no final da faixa anterior do disco, “Wind on Water”. Logo, o final da música anterior se dissipa, enquanto permanece um loop de guitarra, onde soa um dedilhado que dura 10 segundos, e nessa ideia musical podemos perceber uma diferença muito proeminente em relação a “Heavenly Music Corporation”. Esse loop tem uma sonoridade de guitarra mais tradicional, acústica, sem o uso de distorção ou muitos efeitos.

Esse primeiro *loop* dura por toda a música, e é quase imediatamente implementado por outro que dura também 10 segundos e começa em 0:08 e segue por toda a música. Tem uma sonoridade similar ao outro *loop*, sem distorção ou outros efeitos muito intensos. É uma ideia musical que se mantém a mesma até o final da música, aonde é apenas implementada por outros *loops* ou melodias tocadas por Fripp.

Em 0:32 começa a soar uma guitarra com distorção, que gradualmente tem seu volume aumentado até 0:46, onde a melodia principal começa e os dedilhados que soam assumem o papel de plano de fundo para essa melodia. Até então a música se mantém com poucos elementos, as duas guitarras com poucos efeitos de fundo, e uma melodia que dura até 2:03. Nesse momento, uma outra frase musical começa a soar, com distorção e outros efeitos de ambiência, é uma ideia que dura até 3:40, que termina com uma nota grave na guitarra, sustentada até 4:20. Por conta dos efeitos na guitarra nessa ideia musical, Fripp usa menos notas quando está tocando, pois o *delay* aplicado na guitarra faz com que cada nota soe por mais tempo, o que preenche espaço na música.

Uma frase musical de piano começa a soar em 3:55 e imediatamente se torna um elemento do plano de fundo do arranjo dessa música, com frases que implementam as guitarras que estão ao fundo. Chama a atenção a diferença sonora em relação às outras

guitarras que estão soando desde o começo da música, mesmo com um ritmo que se assemelha a elas.

Um sintetizador começa a soar em 4:40, com uma nota grave, porém, apenas em 4:55 outras notas do instrumento começam a soar e ajudam a compor o arranjo. O sintetizador e o piano vão soando juntos até 5:27, quando a melodia principal da música na guitarra com distorção volta a soar, e, nesse momento, apenas os *loops* de guitarras iniciais soam com a melodia, até por volta de 6:15, quando o sintetizador e o piano voltam a compor parte da música, porém com volume muito reduzido, deixando espaço para a melodia principal.

Até 6:28, quando Fripp começa a tocar uma melodia na guitarra inspirado na melodia principal, porém com uma guitarra que possui mais efeitos além de distorção. Para a conclusão de “Evening Star”, Fripp coloca em camadas três guitarras que cumprem essa função, fazendo a união dos seus sons formarem um acorde final, onde cada uma das guitarras soa com uma nota sustentada apenas e começam a ter seu volume abaixado, junto com os *loops* de guitarra inicial, até não soarem mais, o que marca o fim da música.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os avanços tecnológicos dentro de gravações de estúdio, desde o uso de gravações mais rudimentares até o uso de fita magnética para o registro de músicas, foi o que possibilitou uma qualidade maior para a gravação e reprodução, o que abriu novas possibilidades sonoras e expressivas, como o uso criativo de fita magnética e do espaço do estúdio em si. Músicos como Terry Riley, que nem fizeram parte da cena de rock ‘n’ roll da época, pelas suas experimentações com fita, inspiraram muitos roqueiros, como Brian Eno a utilizar técnicas parecidas aplicadas ao seu estilo.

Para além dos Beatles, que fez amplo uso dessas novas possibilidades como recursos de composição e aplicar efeitos em sua música, que lançaram músicas com o uso de *loops* de fitas, ou seja, trechos musicais que ficam se repetindo durante a música, como em “Tomorrow Never Knows”, do álbum *Revolver*, de 1966, e viriam a expandir o uso criativo dos recursos do estúdio de gravação no seu próximo disco, *Sgt. Peppers Lonely Heart Club Band*, outras bandas ampliaram essas possibilidades, e experimentaram com suas composições também, uma delas sendo o King Crimson, do guitarrista Robert Fripp.

Este trabalho propôs uma pequena análise dos avanços nessa área feitos por Fripp e Eno, e constitui-se numa singela contribuição aos estudos da tecnologia aplicada à música, campo ainda com enormes lacunas de pesquisa.

O King Crimson, em seu retorno aos palcos na década de 1980, principalmente na trilogia de discos intitulados *Discipline*, *Beat* e *Three of a Perfect Pair* incorporará muitos desses elementos e conceitos com a adição de novas tecnologias. Esse é um ponto em aberto para estudos futuros: como Fripp reelaborou o Frippertronics a partir de novos avanços em equipamentos e tecnologias.

Esse método de gravação, aliando pedais de guitarra e outros efeitos, abriu novas paisagens sonoras que chamaram a atenção de outros músicos e tornaram-se uma possibilidade, como a utilização de loops em um contexto dançante, o que demonstra a flexibilidade da sua técnica, e é justamente essa aplicabilidade maleável que se tornou o legado do Frippertronics.

Hoje, músicos podem usar o Frippertronics sem precisar de fita magnética, podem fazer diretamente em um meio digital, processando os efeitos e as gravações diretamente no computador, os aplicando os loops em seu estilo musical de atuação. Pode-se citar músicos como Bill Vencil, que tem um canal no youtube dedicado à sonoridades de guitarra ambiente, incluindo o Frippertronics, também um projeto musical chamado *Chords of Orion*.

A composição baseada em loops que são gravados durante a *performance*, como Fripp o faz pode ser encontrados no trabalho de diversos artistas e bandas contemporâneas, como Sungazer, FKJ, Masego, que aliam loops em estilos como jazz, R&B, hip hop, entre outros. A combinação de melodias espontâneas com loops que são gravados para servir de plano de fundo para o arranjo de músicas é um estilo de performance e composição extremamente versátil, que pode ser adaptado para diversos estilos, seja ele guitarra ambiente, jazz ou rock 'n' roll.

BIBLIOGRAFIA

- ARMOUR, G. **Brian Eno on Apollo**. 2019. (14 min 36 s). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=WTxkLGBkcO0>>. Acesso em 09 de fevereiro, 2022.
- ARNOLD, L. **The Mellotron. A Breif History of Analog Beginnings to the Digital Realm**. 2015. Disponível em: <<https://ask.audio/articles/the-mellotron-a-brief-history-from-analog-beginnings-to-the-digital-realm>>. Acesso em: 03 de setembro, 2021.
- BAINTER, A. **Introduction to Generative Music**. 2019. Disponível em: <<https://medium.com/@alexbainter/introduction-to-generative-music-91e00e4dba11>>. Acesso em 10 de fevereiro, 2022.
- BARBOSA, M. **Riffs de Guitarra: O que é?**. 2020. Disponível em: <<https://marcelobarbosa.com.br/website/riffs-de-guitarra/>>. Acesso em 03 de setembro. 2021.
- BARBOSA, M. **Sonoridades dos Modos Gregos e suas aplicações**. 2021. Disponível em: <<https://marcelobarbosa.com.br/website/sonoridades-dos-modos-gregos-e-suas-aplicacoes/>>. Acesso em: 15 de outubro, 2021.
- BBC CLICK. **Brian Eno: Behind the Reflection – BBC Click**. 2017. (30 min 50s). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=cv7epY75Wa0>>. Acesso em 05 de outubro, 2021.
- BENNET, R. [Tradução Maria Resende Costa]. **Uma Breve História da Música**. Rio de Janeiro. Zahar. 1986.
- BIENSTOCK, R. **A Guitarist Spent 22 Years Learning to Play King Crimson's Fracture, and Wrote a Book About It**. 2021. Disponível em: <<https://www.guitarworld.com/news/a-guitarist-spent-22-years-learning-to-play-king-crimsons-fracture-and-wrote-a-book-about-it>>. Acesso em: 03 de setembro, 2021.
- BLUM, J. [tradução Louis Corteau]. **A Conversation With Jean-Giles Blum**. 1979. Disponível em: <http://www.elephant-talk.com/wiki/Interview_with_Robert_Fripp_in_Best>. Acesso em: 03 de setembro. 2021.
- BRITANNICA, OS EDITORES DA ENCICLOPÉDIA. **"Steve Reich". *Encyclopedia Britannica***. 1998, revisão 2021. Disponível em: <<https://www.britannica.com/biography/Steve-Reich>>. Acesso em 11 de fevereiro, 2022.
- BRUNELLI, E. **CD, Demo, EP e Álbum. Explicamos a Diferença** 2018. Disponível em: <<http://www.rfpixels.com/tipos-de-cds-musicais/>>. Acesso em 03 de setembro, 2021.
- CANTALOUPE MUSIC. **Terry Riley: In C**. 2001. CD. Disponível em: <<https://cantaloupemusic.com/albums/in-c>>. Acesso em 11 de fevereiro, 2022.

CARR, D. **Deconstructing Brian Eno's "Music For Airports"**. 2019. Disponível em: <<https://reverbmachine.com/blog/deconstructing-brian-eno-music-for-airports/>>. Acesso em: 06 de outubro, 2021.

CAVALCANTI, P. A conquista do oeste. In: **A História do Rock, Vol. 2 – 1964/1971**. São Paulo: Abril, 2005.

COHEN, S **Fripp and Eno: No Pussyfooting Around**. 1974. Disponível em: <http://music.hyperreal.org/artists/brian_eno/interviews/hitpa74b.html>. Acesso em 22 de junho, 2020.

CORRÊA, J. **Música Concreta e Eletrônica: Uma Exposição sobre as Origens da Música Eletrônica**. Artigo Acadêmico. 2012. Encontro Internacional de Música e Arte Sonora. Juiz de Fora.

DERISO, N. **40 Years Ago: Brian Eno Meets David Byrne, Changing the Talking Heads' Carrer Path**. 2017. Disponível em: <<https://diffuser.fm/brian-eno-david-byrne/>>. Acesso em 10 de fevereiro, 2022.

DIANA, D. **Contracultura**. 2018. Disponível em: <<https://www.todamateria.com.br/contracultura/>>. Acesso em 03 de setembro. 2021.

ENO, B. **Liner notes to Music for Airports/Ambient 1**. Encarte de álbum. 1978.

ENO, B. **Liner notes to On Land**. Encarte de álbum. 1982.

ENO, B. **Generative Music. "Evolving Metaphors, in my Opinion, is What I do."** Palestra. 1996. Transcrição disponível em: <<https://inmotionmagazine.com/eno1.html>>. Acesso em 10 de fevereiro, 2022.

FLUKE. **What is Frequency?**. 2012. Disponível em: <<https://www.fluke.com/en-us/learn/blog/electrical/what-is-frequency>>. Acesso em 06 de outubro, 2021.

FOROOTAN, A. **King Crimson – In the Court of the Crimson King**. 2020. Disponível em: <<https://inreviewonline.com/2020/11/30/in-the-court-of-the-crimson-king/>>. Acesso em 03 de setembro, 2021.

FRIEDLANDER, P. [tradução A. Costa]. **Rock 'n' Roll: Uma História Social**. Rio de Janeiro, Record. 1996.

FRIPP, R & ENO, B. **No pussyfooting**. 1973. Disponível em: <discogs.com/Fripp-Eno-No-Pussyfooting/master/9824>. Acesso em 22 de junho, 2020.

FRIPP, R. **Robert Fripp's Diary – Simon and Robert Have Returned**. 1999. Disponível em: <<https://www.dgmlive.com/diaries/Robert%20Fripp/simon-amp-robert-have-returned-210916>>. Acesso em: 03 de setembro de 2021.

FRIPP, R. **1999. Soundscapes – Live in Argentina. A Personal Note from Robert**. 1994.

FRIPP, R. **Frippertronics on Midnight Special 1979**. 1979. (3 min 56 seg). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=dAECAnlnriU>>. Acesso em: 22 de junho, 2020.

FRIPP, R. **Talking About The Beatles Sgt. Peppers Album**. Vídeo. 2018. (1 min e 13s) Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=cF7zk9gQVak>>. Acesso em 21 de Abril de 2021.

GORDON, R. **Sábado de Blues – Son House: O Pregador do Blues**. 2016. Disponível em: <https://medium.com/@robgordon_sp/s%C3%A1bado-de-blues-son-house-o-pregador-do-blues-393f5200deb7>. Acesso em 05 de outubro de 2021.

GRIMES, G. **How Guitar Pedals Work**. 2011. Disponível em: <<https://electronics.howstuffworks.com/gadgets/audio-music/guitar-pedal2.htm>>. Acesso em: 06 de outubro, 2021.

GROVE. **Dicionário Grove de Música: edição concisa**. Editado por Stanley Sadie. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

HUGHES, R. **Was The Beatles' Sgt. Peppers a Signpost to Prog?**. 2014. Disponível em: <<https://www.loudersound.com/features/was-the-beatles-sgt-pepper-a-signpost-to-prog>>. Acesso em: 03 de setembro, 2021.

IZECKSOHN, S. **Os Gravadores Multipista**. 1997. Disponível em: <<https://sites.google.com/site/cursoaudiocuiaba/gravao-multipista>>. Acesso em: 28 de janeiro, 2022.

KULA, N. **No Pussyfooting: Sound like guitar legend Robert Fripp**. 2015. Disponível em: <<https://reverb.com/news/no-pussyfooting-sounding-like-guitar-legend-robert-fripp>>. Acesso em: 22 de junho, 2020.

LAFOSSE, A. **Frippertronics**. 1996. Disponível em: <<http://www.loopers-delight.com/tools/frippertronics/frippertronics.html>>. Acesso em 22 de junho, 2020.

LANDR. **O que é Looping e como Usá-lo em sua Produção Musical**. 2019. Disponível em: <<https://blog.landr.com/pt-br/looping/>>. Acesso em 05 de outubro de 2021.

MARCONDES, J. **O que é Modulação em Música**>2020. Disponível em: <<https://souzalima.com.br/blog/o-que-e-modulacao-em-musica/>>. Acesso em: 13 de outubro, 2021.

MARSHALL, C. **How Talking Heads and Brian Eno Wrote “Once in a Lifetime”: Cutting Edge, Strange and Uttrlylly Brilliant**. 2019. Disponível em: <<https://www.openculture.com/2019/02/how-talking-heads-and-brian-eno-wrote-once-in-a-lifetime.html>>. Acesso em 10 de fevereiro, 2022.

McSTARKEY, M. **Revisiting the unhinged, understated Talking Heads classic 'Fear Of Music'**. 2021. Disponível em: <<https://faroutmagazine.co.uk/talking-heads-classic-fear-of-music/>>. Acesso em 11 de fevereiro, 2022.

MERRIAM – WEBSTER. “Alap.” **Dicionário Merriam-Webster**. Disponível em: <<https://www.merriam-webster.com/dictionary/alap>>. Acesso em 22 de setembro, 2021.

MUGGIATI, Roberto. **Blues, da lama à fama**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

MUGNAINI JR., A. **História do Rock – Os primeiros 200 anos**. São Paulo, Nova Sampa Diretiz.1994.

MUGNAINI JR., A. **Uma Breve História do Rock**. São Paulo, Claridade.2007.

NUNES OLIVEIRA, P. **Cover: Performance e Identidade na Música Popular de Brasília**. Trabalho de Conclusão de Curso de Mestrado pela Universidade de Brasília. 2011. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/9813/1/2011_PaulaAgrelloNunesOliveira.pdf>. Acesso em 05 de outubro de 2021.

OSBORNE, L. **Frippertronics: How Robert Fripp and Brian Eno Introduced Live Looping to the World**. 2019. Disponível em: <<https://happymag.tv/frippertronics-how-robert-fripp-and-brian-eno-introduced-looping-to-the-world/>>. Acesso em 22 de junho, 2020.

PAYTRESS, M. **History of rock**. New York: Parragon, 2011.

PEISCH, J & NORMAN, V. **The History of Rock ‘n’ Roll**. 1994 Time & Life Video Television.

PETERS, M. **The Birth of Loop**. 1996. Disponível em: <<http://www.loopers-delight.com/history/Loophist.html#hist7>>. Acesso em 22 de junho, 2020.

PITCHFORK. **Brian Eno and Daniel Lanois Remember the Making of U2’s Unforgettable Fire**. 2009. Entrevista. Disponível em: <<https://pitchfork.com/news/36883-brian-eno-and-daniel-lanois-remember-the-making-of-u2s-unforgettable-fire/>>. Acesso em 10 de fevereiro, 2022

PRIBERAM. **Raga**. Dicionário Priberam da Língua Portuguesa. 2008-2021. Disponível em: <<https://dicionario.priberam.org/raga>>. Acesso em 05 de outubro, 2021.

PORTO EDITORA – **single no Dicionário infopédia da Língua Portuguesa**. Disponível em: <<https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/single>>. Acesso em 03 de setembro, 2021.

PORTO EDITORA – **sitar no Dicionário infopédia da Língua Portuguesa**. Disponível em: <<https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/sitar>>. Acesso em 05 de outubro de 2021.

QUIMELLI, C. **Theremin: Música e Eletrônica no Ensino da Arte-Ciência**. Dissertação de Mestrado em Ensino de Ciência e Tecnologia. Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Ponta Grossa, 2018.

ROMEO, C. **King Crimson**. Espanha, Ediciones Cátedra. 2011.

ROTEM, E. **Modes in the 16th and 17th Centuries**. 2017. (17 min e 49 s). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=lyq48eybjZw>>. Acesso em 13 de outubro, 2021.

RUSSELL, G. **Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization**. Brookline, Massachusetts. Concept Publishing Company. 2001.

RUSSELL, J. **The Beatles**. São Paulo: Larousse do Brasil, 2009.

SAGGIORATO, A. **Barra Rock: sons da contracultura brasileira das décadas de 1960 e 1970**. Passo Fundo: Méritos, 2021.

SANTOS, C. **O que é Fita Magnética? Sistemas Analógicos e Digitais – Universidade do Áudio**. 2018. (6 min e 54 s). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=saSpoAE3yGg>>. Acesso em 03 de setembro, 2021.

SCOTT, J. **The First Wah Pedal Demo Ever Made (1967)**. 2021. (22 min 56 s). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=DioNXWIUZQk>>. Acesso em: 06 de outubro, 2021.

SCOTT, J **The History of Guitar Distortion**. 2019. (23 min 10 s). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=XTGmfsKHcXo>>. Acesso em 01 de março, 2022.

SHEPPARD, D. **On Some Faraway Beach: The Lives and Time of Brian Eno**. Hacchette, UK. 2008.

SMITH, S. **Roxy Music: The Story Behind their Debut Album**. 2020. Disponível em: <<https://www.loudersound.com/features/roxy-music-the-story-behind-their-debut-album>>. Acesso em 10 de fevereiro, 2022.

SMITH, S. **Lizard Released 46 Years Ago Today**. 2016. Disponível em: <<https://www.dgmlive.com/news/Lizard%20Released%2046%20Years%20Ago%20Today>>. Acesso em 03 de setembro, 2021.

SMITH, S. **Happy Birthday Islands**. 2020. Disponível em: <<https://www.dgmlive.com/news/Happy%20birthday%20Islands>>. Acesso em 03 de setembro, 2021.

VENCIL, B. **"Reel" Frippertronics with Reel to Reel Tape Decks! (Ambient Guitar Techniques)**. 2017. (8 min 16 seg). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=d5OMrB9Opjg> >. Acesso em 22 de junho, 2020.

VENCIL, B. **How to play Ambient Guitar #7 – Frippertronics Basics/Using long delays tutorial**. 2015. (10 min 41 seg). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=LhkXNCmctHw> >. Acesso em 22 de junho, 2020.

WERLANG, G. **Comentários sobre os cinco primeiros álbuns do King Crimson**. Transcrição de entrevista produzida no dia 08 de fevereiro, 2022. Gravação em poder do entrevistado.

WILLIAMS, R [tradução Fal Azevedo]. **Kind Of Blue: O Álbum que Reinventou a Música Moderna**. Rio de Janeiro, Casa da Palavra. 2011.

WINTER, A. **Zappa**. Troupier Productions; Zipper Bros Films. Mídia digital. 2020.

WÜNSCH, S. **Miles Davis, o Homem que Revolucionou o Jazz – Várias Vezes**. 2016. Disponível em: <<https://p.dw.com/p/2Qi2W>>. Acesso em 15 de outubro, 2021.

YOUNG, C. **Producing David Bowie's Berlin Trilogy**. 2018. Disponível em: <<https://www.mixonline.com/recording/producing-david-bowies-landmark-berlin-trilogy>>. Acesso em 10 de fevereiro, 2022

ZAPPA, F & OCCHIOGROSSO, P. **The Real Frank Zappa Book**. New York, Touchstone. 1989.