

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

JULIANA WENDPAP BATISTA

**O UNIVERSO DE *CLARA CROCODILO*: HISTÓRIA &
MÚSICA NO LP DE ARRIGO BARNABÉ**

Porto Alegre
2013

JULIANA WENDPAP BATISTA

**O UNIVERSO DE *CLARA CROCODILO*: HISTÓRIA &
MÚSICA NO LP DE ARRIGO BARNABÉ**

Dissertação apresentada como requisito para a obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Lúcia Bastos Kern

Porto Alegre
2013

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

B333u Batista, Juliana Wendpap

O universo de Clara Crocodilo: história & música no LP de Arrigo Barnabé / Juliana Wendpap Batista. – Porto Alegre, 2013.

204f. il.

Dissertação (Mestrado em História) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Lúcia Bastos Kern

1. Música – Brasil - História e Crítica. 2. Poesia - Brasil - História e Crítica. 3. Vanguarda – Arte Brasileira. 4. Barnabé, Arrigo – Crítica e Interpretação. I. Kern, Maria Lúcia Bastos. II. Título.

CDD 780.92

Bibliotecária Responsável: Elisete Sales de Souza - CRB 10/1441

JULIANA WENDPAP BATISTA

**O UNIVERSO DE *CLARA CROCODILO*: HISTÓRIA & MÚSICA NO LP
DE ARRIGO BARNABÉ**

Dissertação apresentada como requisito
para a obtenção do grau de Mestre pelo
Programa de Pós-Graduação em História
da Faculdade de Filosofia e Ciências
Humanas da Pontifícia Universidade
Católica do Rio Grande do Sul.

Aprovada em: ____ de _____ de _____.

BANCA EXAMINADORA:

Profª. Dra. Maria Lúcia Bastos Kern – PUCRS

Prof. Dr. Charles Monteiro – PUCRS

Profª. Dra. Maria Izilda Santos de Matos – PUC-SP

Porto Alegre
2013

Para Alexandre

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em História da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul pela acolhida a meu projeto de pesquisa e todo o respaldo oferecido pela instituição ao meu aperfeiçoamento profissional e acadêmico. Ao CNPq pela bolsa de estudos que financiou esta pesquisa.

Aos Professores do PPG em História da PUCRS, pelo incentivo intelectual, troca de saberes e oportunidades de aprendizado. À Professora Maria Lúcia Bastos Kern, pela orientação e compreensão perante minhas dúvidas e inseguranças.

À secretária Carla Carvalho por sua atenção, simpatia e eficiência. Ao Sr. Luís, encarregado técnico do Laboratório de Pesquisa em História da Imagem e do Som da PUCRS, pelo auxílio em uma das entrevistas realizada com Arrigo Barnabé.

Ao músico e compositor Arrigo Barnabé por sua colaboração e declarações realizadas nas duas entrevistas concedidas. À equipe do *Studio Clio* de Porto Alegre por ter viabilizado e cedido espaço para estes encontros.

A todos os colegas do mestrado pela amizade e companheirismo. Em especial a Alba Cristina dos Santos, principalmente pela parceria nas viagens para eventos, e a Luísa Kuhl Brasil por sua ajuda com as entrevistas e transcrições para este trabalho. Foram muitas risadas e angústias partilhadas. Sou muito grata por estas grandes amizades que surgiram em meio às dificuldades e alegrias deste processo.

À professora Luciana Del-Ben, do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, pela oportunidade de participar das aulas do Seminário de Pesquisa em música daquela universidade, cujos conhecimentos contribuíram sobremaneira a esta investigação. Agradecimento que deve ser estendido a todos os colegas, músicos e compositores, que tive oportunidade de conhecer e trocar informações durante estas aulas.

Ao professor Alessandro Kerber, do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Rio Grande do Sul, pela acolhida em sua disciplina ministrada no ano de 2011 naquele PPG.

Aos professores que fizeram parte do início desta caminhada de pesquisas, na graduação em História na Universidade Estadual do Oeste do Paraná: especialmente ao Professor Márcio Both, pela orientação em meu trabalho de conclusão de curso, e para as professoras Méri Frotscher Kramer e Geni Rosa Duarte, que avaliaram aquele TCC, tecendo apontamentos de grande valia para a sequência de minha pesquisa. Sou também grata ao professor Antonio Paulo Benatte pelas primeiras conversas sobre Arrigo Barnabé e a História.

Ao finalizar, agradeço à minha família. À minha mãe, pela vida, pelo caráter e exemplos de coragem. À minha irmã Rosemari, pelo incansável incentivo, suporte e colaboração em meus estudos; à minha irmã Roseli pela torcida, alegria e amizade. Ao meu filho João Arthur, por sua existência, sabedoria e amor. À Dona Irma, por todo apoio e pelos momentos que supriu a distância de minha mãe.

Ao Alexandre, pelo amor e dedicação, os quais tornaram este sonho possível.

Ao meu pai e ao meu irmão mais velho *in memoriam*.

TRADUZIR-SE

Uma parte de mim
é todo mundo:
outra parte é ninguém:
fundo sem fundo.

uma parte de mim
é multidão:
outra parte estranheza
e solidão.

Uma parte de mim
pesa, pondera:
outra parte
delira.

Uma parte de mim
é permanente:
outra parte
se sabe de repente.

Uma parte de mim
é só vertigem:
outra parte,
linguagem.

Traduzir-se uma parte
na outra parte
- que é uma questão
de vida ou morte -
será arte?

RESUMO

O trabalho busca analisar o LP *Clara Crocodilo*, de Arrigo Barnabé (1980). O LP, que marcou a chamada *Vanguarda Paulista*, traz contos musicados com técnicas seriais, narrando o cotidiano de personagens urbanos solitários e inseguros. A obra é avaliada em seu processo de criação, considerando a trajetória de Arrigo Barnabé e o contexto histórico de elaboração das oito composições que fazem parte deste álbum. O estudo é um diálogo entre história e música. A análise contempla textos poético e musical em busca de conexões com o contingente de mudanças sociais no Brasil entre 1970 e 1980.

PALAVRAS-CHAVE: História e Música. Clara Crocodilo. Arrigo Barnabé. Música Serial.

ABSTRACT

This work aims to analyze the LP *Clara Crocodilo*, Arrigo Barnabé (1980). The LP, which marked the called *Vanguard Paulista*, brings tales to music with serial techniques, chronicling the daily lives of lonely and insecure urban characters. The work is evaluated on his creative process, considering the trajectory of Arrigo Barnabé and the historical context of development of the eight compositions that make up this album. This study is a dialogue between history and music. The analysis includes poetic and musical texts in search of connections to the contingent of social change in Brazil between 1970 and 1980 decades.

KEYWORDS: History and Music. Clara Crocodilo. Arrigo Barnabé. Serial Music.

Lista de Siglas:

ANPPOM – Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música

ECA – Escola de Comunicação e Artes da USP

FAU – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP

FFLCH-USP – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP

ITA – Instituto Tecnológico de Aeronáutica

MASP – Museu de Arte de São Paulo

MPB – Música Popular Brasileira

PUC-SP – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

UFMG – Universidade Federal de Minas Gerais

UFRGS – Universidade Federal do Rio Grande do Sul

UNICAMP – Universidade Estadual de Campinas

USP – Universidade de São Paulo

SUMÁRIO

PRELÚDIO	10
PARTE I	18
CAPÍTULO I: CONSIDERAÇÕES TEÓRICO-METODOLÓGICAS.....	20
<i>Pensando a música no tempo</i>	20
MUSICOLOGIA E HISTÓRIA: ENCONTROS E DESENCONTROS PARA IR ALÉM DA HISTÓRIA DA MÚSICA	22
MÚSICA, HISTÓRIA CULTURAL E NOVAS TENDÊNCIAS PARA O SÉCULO XXI	28
<i>Pensando a Música de Arrigo Barnabé</i>	34
<i>Perspectivas para interpretação das significações musicais</i>	37
CAPÍTULO II: INTEIRAÇÕES E INTERAÇÕES.....	47
<i>O inventor musical da pós-tropicália</i>	47
<i>São Paulo: cidade, música independente e universidade</i>	54
<i>Modernismo musical: entre o erudito e o popular</i>	68
PARTE II	78
CAPÍTULO III – A ESTÉTICA DO PÓS-MODERNISMO EM CLARA CROCODILO	79
<i>Acapulco Drive-in: Pós-modernidade Kitsh num cenário urbano</i>	80
<i>Orgasmo Total: Sprechgesang e locuções radiofônicas, contracultura e engajamento artístico</i>	94
<i>Considerações sobre a Análise Musical</i>	107
CAPÍTULO IV – PARODIANDO E RESSIGNIFICANDO O PASSADO.....	109
<i>Clara Crocodilo: incorporação do legado da Vanguarda Europeia em meio a uma realidade social em transição</i>	109
<i>A Vanguarda Europeia</i>	111
<i>Instante e o “Romantismo Tardio”</i>	112
<i>Sabor de Veneno e o Ar de Outro Planeta</i>	115
<i>Wozzeck e Clara Crocodilo: Fragmentação do Ser na Experiência Urbana</i>	118
<i>O Infortúnio de um Office-boy</i>	122
<i>Diversões Eletrônicas e Clara Crocodilo sob um ponto de vista da Performance</i>	127
<i>A ilustração do LP Clara Crocodilo: “Imagem evento” e “dilaceração”</i>	140
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	145
REFERÊNCIAS.....	153
<i>Obras completas, artigos e trabalhos acadêmicos</i>	153
<i>Documentários e filmes</i>	165
<i>Sites Consultados</i>	166
<i>Fontes</i>	167
TESTEMUNHOS ORAIS, ENTREVISTAS E TEXTOS DE ARRIGO BARNABÉ	167
MATÉRIAS E COLUNAS EM JORNAIS E REVISTAS	168
<i>Fontes sonoras</i>	171
ANEXO I	172
<i>Depoimento de Arrigo Barnabé (2011)</i>	172
ANEXO 2	186
<i>Depoimento de Arrigo Barnabé (2012)</i>	186
ANEXO 3	193
<i>Partitura de Acapulco Drive-in</i>	193
ANEXO 4	200
<i>Partitura de Orgasmo Total</i>	200

PRELÚDIO

Em 15 de novembro de 1980, às 17h00, no auditório da Faculdade de Arquitetura da USP, aconteceu o show de lançamento do álbum *Clara Crocodilo*, de Arrigo Barnabé e *Banda Sabor de Veneno*. Com ingressos esgotados, o show foi um sucesso e obteve repercussão bastante positiva na imprensa. Arrigo Barnabé era um jovem músico que há menos de uma década havia chegado a São Paulo. Natural de Londrina, no Paraná, mudou-se para a grande São Paulo com o intuito de estudar na universidade. Na metrópole, encontrou motivações que o fizeram optar, definitivamente, pela carreira de músico profissional. O sucesso alcançado no início da década de 1980 foi fruto do trabalho iniciado oito anos antes, a partir de 1972, na cidade de Londrina, quando em companhia do amigo, Mário Lúcio Cortes, compôs a primeira das oito canções que integram esse LP. Essa canção tornou-se a faixa-título, já trazendo o personagem que o fez conhecido no Brasil e, também, internacionalmente. Sua notoriedade, em âmbito nacional, foi um processo iniciado ao ganhar o prêmio de melhor música no Primeiro Festival Universitário da TV Cultura de São Paulo, ocorrido em maio de 1979. A música vencedora foi *Diversões Eletrônicas*, escrita em parceria com Lourdes Regina Porto. A música também está entre as faixas do disco *Clara Crocodilo*.

Tendo suas músicas sido compostas em pleno vigor da ditadura civil-militar no país, o lançamento do LP na fase inicial do processo de redemocratização foi marcante. O princípio do regime, na década de 1960, foi a era dos grandes festivais de música, que acabaram por instituir o que era, e quem fazia parte da MPB, em sigla com letras maiúsculas, tal como conhecemos hoje. Entre “Chico Buarques” e “Elis Reginas”, surgiu o forte desejo de inovação estética dos tropicalistas, a movimentação musical liderada principalmente por Caetano Veloso, Gilberto Gil e Tom Zé. Herdeiro dessas tendências, Arrigo Barnabé almejou ir além do tropicalismo. Foi assim que a imprensa da época divulgou o seu trabalho: como “a grande novidade pós-tropicália”.

O emblema de inovação se deve ao caráter da obra em proposição para análise, um LP considerado “importante e chocante” pelas críticas realizadas nos dias que seguiram seu lançamento¹. Uma das grandes novidades de *Clara Crocodilo* está no enredo criado pelas composições, as quais funcionam como contos musicados, numa linguagem dinâmica que se aproxima do cinema e das histórias em quadrinhos. A transgressão da obra está na temática

¹ Citamos como exemplo da repercussão do lançamento do LP *Clara Crocodilo* as seguintes matérias veiculadas pela imprensa na época: “Arrigo, o som novo com sabor de veneno” (SOARES, 1980a), “A juventude de Rita e Arrigo, entre os melhores do disco” (SOARES, 1981b) e “Arrigo, o desbravador” (FIORRILO, 1981).

desse roteiro, a qual descreve a marginália urbana, um tema tão incomum para o texto poético das letras quanto a mistura de trechos atonais² ou dodecafônicos³, utilizados pelo compositor na escrita das músicas. Elementos populares e eruditos se mesclam, produzindo sons e imagens, representando uma cidade povoada por personagens que parecem ter saído de um filme de ficção científica. Monstros mutantes, prostitutas, bêbados, viúvas desesperadas e uma garota que, parodiando a famosa *Garota de Ipanema* de Tom, nos traz não “um doce balanço”, mas sim “um doce amargo do futuro”.

A estória do monstro mutante, *Clara Crocodilo*, trouxe à tona a dissonância, a sensação de *Infortúnio*, na qual viviam os habitantes das grandes cidades. Seres solitários, presos às engrenagens de um sistema capitalista opressor e massificador, transparecem ao mesmo tempo de forma angustiante e corajosa. Apesar da expressiva sensação de pessimismo diante da capacidade humana, as canções deste LP trazem uma mensagem de resistência, de ruptura com essa situação. O personagem principal da obra, tal como a própria essência de sua música, é apresentado como um ser “incapturável”. *Clara Crocodilo*, um *office-boy* que foi transformado em um monstro mutante, após uma experiência mal sucedida em um laboratório farmacêutico, é descrito como um transgressor da ordem social, o “inimigo público número um”. As inspirações para a criação dessa figura dramática, segundo o próprio Arrigo Barnabé, se originaram, principalmente, na antiarte de Hélio Oiticica, cujos ideais estéticos contribuíram, também, na consolidação do movimento tropicalista, alguns anos antes. Foi propagando o ideário de “ser um marginal, mas também um herói”⁴, que Arrigo Barnabé

² “Termo que designa toda a música que não respeita as leis do sistema tonal ocidental. A atonalidade utiliza a totalidade dos recursos da escala cromática [...] A noção aplica-se simultaneamente à música ainda não tonal (modal), à que inclui passagens cuja tonalidade não é exatamente determinável [...] à que suspende de forma não sistemática, mas deliberada, qualquer função tonal (a iniciativa partiu de Schönberg com seu Quarteto n° 2 op.10). A música organizada de forma não tonal é atonal” (LELONG; SOLEIL, 1991, p.244).

³ “Estilo composicional que na década de 20 revoluciona a história da música. O nome vem do grego *dódeka*, que significa 12. Baseia-se no emprego de uma seqüência de 12 sons que formam a estrutura com base na qual a obra é construída. Não utiliza as tradicionais seqüências de melodia, harmonia e padrões rítmicos. É uma linguagem atonal, ou seja, não se estrutura sobre um eixo harmônico central” (FERNANDES, 2007, p. 1).

⁴ A citação faz referência ao slogan “seja marginal, seja herói”, escrito num poema-caixa em maio de 1966 (Bólido-caixa n°18 – B33), pelo artista neo concretista Hélio Oiticica (OITICICA, 1968). “Seja marginal, seja herói”. “Com essa frase, Hélio Oiticica sintetizou uma série de trabalhos que ficaram conhecidos como marginália. A marginália ou cultura marginal passou a fazer parte do debate cultural brasileiro a partir do final de 1968, durando até meados da década de setenta. É nesse período que surgem o cinema marginal, nos filmes pioneiros de Rogério Sganzerla e Ozualdo Candeias, e a imprensa marginal, em jornais e revistas como *O Pasquim*, *Flor do Mal*, *Presença* ou *Bondinho*. Na literatura e na poesia, o tema da marginália é associado aos trabalhos de autores como José Agripino de Paula, Waly Salomão, Francisco Alvim, Gramiro de Matos, Torquato Neto, Charles ou Chacal. No campo musical, a idéia do artista marginal é substituída pelo rótulo do músico maldito, cujos principais nomes desse período são Jards Macalé, Sérgio Sampaio, Jorge Mautner, Luiz Melodia, Carlos Pinto e Lanny Gordin.” Citação retirada de: <http://tropicalia.com.br/ruidos-pulsativos/marginalia>, acesso em 25/12/2012.

tornou-se um artista reconhecido. Além disso, passou a ser considerado o principal representante de um novo movimento musical da época, a chamada *Vanguarda Paulista*.

Nesta movimentação artística, junto a Arrigo Barnabé, encontravam-se Itamar Assumpção e o *Grupo Rumo*. Também devem ser citadas as cantoras Suzana Salles, Tetê Espíndola, Eliete Negreiros, Vânia Bastos e Ná Ozzetti, assim como os grupos *Premeditando o Breque* e *Língua de Trapo*. É difícil afirmar que existam, entre esses artistas e suas obras, elementos semelhantes suficientes capazes de projetar uma ideia unificadora e coesa para os seus projetos. Os estudos mais recentes sobre a *Vanguarda Paulista*, também chamada *Vanguarda Paulistana*, são consensuais em afirmar que o termo foi uma cunhagem elaborada pela imprensa e crítica especializada da época⁵.

Contudo, os ideais de renovação estética, além do descompromisso em agradar o público e as gravadoras, podem sim ser apontados como algo em comum entre eles. Esse aspecto preponderante na obra destes artistas foi um fator que alavancou a produção de discos independentes naquele contexto. O trabalho de Arrigo Barnabé foi um dos precursores dessa motivação. Após alguns insucessos buscando uma gravadora que lançasse seu álbum, o compositor resolveu fazê-lo de forma independente (SOARES, 1980b). O material foi produzido por Robinson Borba⁶, o qual financiou com recursos próprios todas as etapas de elaboração e divulgação do *Clara Crocodilo*. O sucesso alcançado pelo LP, que em sua noite de lançamento vendeu mais de 200 cópias, um número considerado elevado para os parâmetros da época, incentivou outros artistas a investirem na produção independente de seus trabalhos.

Apesar de certa projeção midiática conquistada por alguns artistas desta vanguarda, fato que foi possível constatar durante a pesquisa realizada no conteúdo dos periódicos impressos e programas televisionados daquele contexto, tal sucesso não atingiu as grandes massas populares. Como exemplo de importantes inserções midiáticas alcançadas por integrantes deste grupo de artistas, pode-se citar o caso de Arrigo Barnabé, o qual concedeu interessante entrevista impressa nas “páginas amarelas” da revista *Veja*, na edição de 15 de dezembro de 1982 (SOUZA, 1982). Havia também o sucesso controverso de *Escrito nas estrelas*, de Tetê Espíndola, ao ganhar o *Festival dos Festivais*, da *Rede Globo de Televisão*, em 1985. É relevante frisar os casos de Itamar Assumpção e Luiz Tatit, os quais tiveram várias de suas composições regravadas por cantoras como Cássia Eller e Zélia Duncan, as

⁵ Ver (GIORGIO, 2005), (MACHADO, 2007) e (MARRACH, 2011).

⁶ Compositor, músico e produtor musical: <http://www.dicionariompb.com.br/robinson-borba>

quais conquistaram sucesso nas emissoras de rádio e TV. Contudo, a maior parte dos integrantes da *Vanguarda Paulista* continuou desenvolvendo e divulgando seus trabalhos por meios alternativos. Esta tendência foi uma característica de produções elaboradas e dirigidas para um nicho cultural específico, com um público segmentado e particular.

Sobre a circulação da obra em questão, vale lembrar que a música de Arrigo Barnabé aguçou a imaginação da jovem bailarina e coreógrafa Lalá Denheinzelin, no instante em que ela assistiu o show *Clara Crocodilo*, no auditório da Augusta, em São Paulo. Em um de seus depoimentos⁷, a artista afirma que “enlouqueceu” com a narrativa daquele personagem e que, no mesmo momento, teve a concepção de um espetáculo inteiro. Isso ocorreu no início de 1981. Alguns meses depois, Lalá fez sua estreia como diretora artística no espetáculo homônimo, *Clara Crocodilo*. Em conjunto com Arrigo Barnabé, o qual compôs novas músicas para o projeto, Lalá criou e dirigiu o que se convencionou chamar de uma “ópera rock”, que conta a saga do *office-boy* transformado no monstro mutante. A montagem contou com uma equipe composta por importantes profissionais do mundo da dança, como o renomado bailarino Klauss Vianna, o qual foi o responsável pela preparação corporal do elenco. Essa adaptação das canções do álbum para um espetáculo cênico musical também foi sucesso, obtendo ótimas críticas da imprensa.

O fato de *Clara Crocodilo* ter sido transformada em uma “ópera rock” nos remete à conotação de “obra de arte total”, que parece acompanhar o trabalho de Arrigo Barnabé. Ao longo de sua carreira, ele compôs *pockets óperas*, entre elas *O homem dos crocodilos*; *22 antes e depois*; e *Santos Dumont – enquanto estiverem acesos os avisos luminosos*. Escreveu também duas missas *in memoriam*, uma delas para Itamar Assumpção, e teve significativa atividade no cinema, compondo trilhas para filmes como *Cidade Oculta*. Inclusive participou como ator, como em *Nem tudo é verdade*, um filme de Rogério Sganzerla, no qual foi o protagonista no papel de Orson Wells (NEGREIROS, 2012). Atualmente, apresenta um programa na *Rádio Cultura*, chamado *Supertônica*, e seu mais recente trabalho é o Show *Caixa de Ódio*, lançado em DVD, gravado ao vivo em 2012⁸. Este último trabalho do músico

⁷ Esta e outras importantes informações e materiais sobre a produção da “Ópera Rock” *Clara Crocodilo*, podem ser consultados em: <http://www.klaussvianna.art.br/default.asp>

⁸ O dvd, gravado em full HD, conta com áudio dolby digital 2.0 e 5.1 e duração aproximada de 72 minutos. Além da Casa de Francisca, uma casa de shows em São Paulo e que foi o palco principal do dvd, há registros de imagens em estúdio de gravação, na virada Cultural em São Paulo e na região da Cidade Baixa em Porto Alegre, bairro da boêmia de Lupicínio Rodrigues. Para apresentar sumariamente este projeto musical, trazemos uma crítica encontrada em blog especializado de música, e cujas informações foram conferidas por meio de presença da pesquisadora em dois shows do músico na cidade de Porto Alegre. O texto mencionado afirma que: “O músico e compositor Arrigo Barnabé, um dos mais criativos músicos brasileiros, vem apresentando nos últimos dois anos interpretação original e afetiva sobre o trabalho do compositor gaúcho Lupicínio Rodrigues. Ao lado de

é apenas mais um que expressa uma grande relação com a *performance*, com uma interpretação musical que também “deixa o corpo falar”. Mais um elemento que nos remete à noção de “obra de arte total”.

Tomamos esse conceito, conforme as propostas de Richard Wagner, descritas em *Das Kunstwerk der Zukunft*⁹ ou *A Obra de Arte do Futuro*, datada de 1850. Wagner considerava que as artes não deveriam ficar isoladas umas das outras e propunha a convergência entre as linguagens artísticas, a fim de atingir a produção de um espetáculo completo. A “obra de arte total”, proposta pelo artista, considerava uma teoria global para todas as artes, desconsiderando os limites impostos pela arte até o século XIX, a qual via as linguagens artísticas de forma separada (KAMADA, 2010, p. 17). Assim, vale recapitular que *Clara Crocodilo*, a princípio, era uma única canção. O tema encaminhou a composição de outras sete músicas, as quais foram organizadas em um álbum musical. O LP deu origem ao show e, por conseguinte, a uma “ópera-rock”. Acrescentamos às derivações o curta cinematográfico *A Estória de Clara Crocodilo*, também baseado na canção que deu origem a toda série de produções aqui enumeradas. O curta metragem de 11 minutos foi lançado em 1981 e dirigido por Cristina Santeiro.

Os desdobramentos dessa obra musical, assim como a diversidade de elementos utilizados em sua composição, a tornam híbrida. Esse fato nos encaminha para a relação com as propostas de Wagner. À moderna música erudita de Schoenberg, Alban Berg e Stockhausen, mistura-se o forte apelo por uma visualidade, acometida pelo flerte com as histórias em quadrinhos e filmes de ficção científica. Arrigo Barnabé conduz o ouvinte pelos caminhos de uma cidade povoada de *neons*, fliperamas, prostituição e violência. Traços da música brasileira são encontrados em inserções de trechos de canções de célebres intérpretes, como Orestes Barbosa, que aparecem em meio a locuções radiofônicas, feitas ao modo dos repórteres policiais sensacionalistas.

Paulo Braga, ao piano, e Sérgio Espíndola, violão e baixolão, Arrigo canta 18 canções de Lupicínio nordeado pela raiva e a angústia inerentes às canções do compositor. O humor também permeia todo o trabalho, mas sem perder a ironia e o sarcasmo. Arrigo simbolicamente traz à tona em paralelo a discussão sobre os rumos da canção e reflete sobre a patrulha por um programa estético de bom gosto que sempre acompanhou a história da música popular brasileira”. Maiores informações nos seguintes endereços eletrônicos: <http://www.aloartista.com/conteudo.asp?id=907>, <http://www.mancheteonline.com.br/arrigo-barnabe-comemora-60-anos-com-lancamento-do-dvd-caixa-de-odio-na-sala-baden-powell-nesta-quinta-feira/>, <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/1007365-arrigo-barnabe-lanca-novo-dvd-em-cinema-porno-de-sp.shtml>.

⁹ WAGNER, Richard. *Das Kunstwerk der Zukunft* (1850). Não tivemos acesso ao livro impresso, no entanto é possível realizar a visualização e leitura integral da obra em: http://books.google.com.br/books?id=tuxAAAAcAAJ&dq=inauthor:%22Richard+Wagner%22&hl=de&pg=PR1&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false

Sinalizamos o interesse pelo conceito de “obra de arte total”, contudo não temos pretensões de elaborar uma “história total”, aos moldes de Ernst Labrousse. Ao contrário, nos colocamos na contramão deste padrão de abordagem, privilegiando a música de Arrigo Barnabé como um micro-objeto, ao modo da micro-história italiana de Carlo Ginzburg. Intencionamos desvendar, o quanto possível, o micro universo desta obra musical e de seu criador. Seguindo os vestígios e reminiscências, deixados no tempo por esta música, buscamos suas relações com o meio social, procurando chegar a um universo mais abrangente. Temos plena ciência da incapacidade de dar conta de todos os aspectos que envolvem a complexidade dessa obra, contudo desejamos indicar, mostrar sinais e caminhos possíveis para a elaboração do conhecimento histórico a partir de sua relação com a música. Salientamos que esta metodologia histórica está aliada à perspectiva sociológica elesiana¹⁰, a qual visa refletir sobre as trajetórias individuais em face da estrutura social.

Considerando que o objeto central de nosso estudo se encontra dividido e, ao mesmo tempo, imbricado entre criador e obra, julgamos importante, para esta análise do LP *Clara Crocodilo*, considerar o processo de criação da obra e, igualmente, a trajetória pessoal do artista. Em nossa interpretação, esta obra chocou-se com os estatutos estéticos vigentes na música brasileira de então, gerando novas formas de expressão que carregam um “passado mais passado” e um devir constante. É crível que isto não tenha sido premeditado pelo compositor, nem a forma com que sua obra relaciona-se com o passado, nem tanto as significações que sua obra denota, ou denotará, no presente ou no futuro. Contudo, o produto final daquela manifestação artística foi possível devido à sua trajetória pessoal, resultante de uma seleção de gostos, atitudes e práticas, geradas no cotidiano e meios sociais nos quais viveu, desde seu nascimento até aquele momento. Isto se relaciona com nossa percepção do tempo, que não é sincrônica, e a qual nos encaminha a tentar compreender as temporalidades presentes em uma obra, sem, no entanto, forçar a concordância entre estes tempos.

O ponto de vista elesiano contribui para a compreensão do papel e a importância do indivíduo Arrigo Barnabé à história. A sociedade dos indivíduos, contemplada por Norbert Elias, permite considerar que um ator, sozinho e isolado, não faz a história¹¹. No entanto, este ator, que é produto da própria história, consegue, por vezes, ser o precursor dos movimentos e ações que estão se articulando. O autor considera isto sem perder de vista o caráter do todo social, aspecto sociológico moldado pelas funções sociais exercidas pelos indivíduos. Ao

¹⁰ Referência ao arcabouço contextual de Norbert Elias.

¹¹ Nossa assertiva faz referência ao livro *A sociedade dos Indivíduos* (ELIAS, 1994), o qual recebeu o prêmio “Europeo Amalfi”, tendo sido escolhido o melhor livro de sociologia publicado na Europa em 1987. (<http://norberteliasfoundation.nl/index.php>, acesso 05/10/2011).

levarmos isto em conta, percebemos que a natureza de indivíduos isolados não produzem mudanças sociais significativas e, por isso, torna-se importante pensar a estrutura da vida conjunta da sociedade. No entanto, inversamente, não é plausível considerar que todos os atores sociais são iguais e desempenham as mesmas funções de destaque no meio social. Pensamos que Arrigo Barnabé, por ser apontado como um “desbravador” (FIORILLO, 1981)¹², pelo caráter inovador de sua obra, tem este papel de destaque.

Conforme já apontado anteriormente, a grande inovação desta obra se encontra também em seu texto poético, mas, sobretudo, em seu texto musical. Concluimos que comprovar este caráter inovador, assim como estabelecer as relações entre obra e contexto, com base apenas em críticas sobre ela, não seria a forma mais eficaz de análise. Neste caso, o que julgamos adequado foi um trabalho contemplando texto poético e texto musical. Tal intuito exigiu um esforço de interdisciplinaridade e uma mudança na maneira de pensar a própria música. Adiante, no primeiro capítulo, serão detalhados alguns desses aspectos e justificadas certas escolhas.

O texto da dissertação se encontra dividido em duas partes que configuram quatro capítulos. As partes foram divididas tendo em vista os propósitos de análise das canções do LP, as quais estão concentradas na segunda parte deste volume. No primeiro capítulo é realizado um balanço dos trabalhos que entrelaçam discussões entre história e música realizados no Brasil, especialmente, a partir de 1950. A proposta é refletir sobre a interdisciplinaridade entre os campos da musicologia e da história, apontando os recortes epistemológicos e as principais dificuldades para os estudos do gênero. Neste capítulo também são mencionadas as opções metodológicas para a abordagem da obra de Arrigo Barnabé e as fontes, bem como nosso referencial teórico.

No Capítulo II apresentamos a trajetória do músico e compositor Arrigo Barnabé, apontando sua formação musical e seus círculos de sociabilidade na sua cidade natal, Londrina, no Paraná, e na capital de São Paulo. Buscando compreender os caminhos que percorreu o criador de *Clara Crocodilo*, elaboramos um panorama da música brasileira do contexto da década de 1970, trazendo algumas informações sobre o mercado fonográfico, a *Vanguarda Paulista* e a música independente. Também é referenciada a movimentação do Modernismo Musical no Brasil e alguns de seus representantes.

¹² Crítica de Marília Pacheco Fiorillo, escritora e jornalista, doutora em história social pela USP e professora da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Ver Referências – Fontes - Matérias e colunas em jornais e revistas

Iniciando a análise das canções do LP, no capítulo III, são avaliadas as duas primeiras faixas do disco: *Acapulco Drive-In* e *Orgasmo total*. As músicas são analisadas em toda sua extensão, contemplando texto musical e poético, em articulação com o contexto de suas elaborações. O propósito está em identificar os elementos que compõem as canções e suas referências em características modernas e pós-modernas, além de suas imbricações contextuais.

O último capítulo é um esforço para compreender a incorporação das técnicas da música serial na obra *Clara Crocodilo*. O texto faz alusões à Vanguarda Musical Europeia, procurando conexões entre as canções do LP e os representantes deste movimento musical do início do século XX. Ao final do texto, são realizadas breves considerações acerca da ilustração da capa do LP.

CAPÍTULO III – A ESTÉTICA DO PÓS-MODERNISMO EM *CLARA CROCODILO*

O LP *Clara Crocodilo* desenvolve uma narrativa musical retratando algumas situações, lugares e certos personagens que fizeram parte do cotidiano de uma grande cidade brasileira ao longo da década de 1970. Cada uma das canções opera como um pequeno conto, os quais encadeados tecem um enredo, que culmina no surgimento do personagem principal, o monstro *Clara Crocodilo*.

Este álbum apresenta oito faixas que contabilizam 41 minutos e 67 segundos de gravação (41'67"), divididos em quatro canções no lado 1 (20'26"), e quatro canções no lado 2 (21'41"). O roteiro temático desta ópera atonal narra a saga de um *office-boy*, transformado em um monstro híbrido após ser submetido a experimentos químicos em uma indústria; apresenta os seguintes personagens, nas referidas canções, apresentadas na ordem em que aparecem no disco: **Lado 1**) a prostituta e seu freguês - *Acapulco Drive-in*; o casal da edição pornográfica - *Orgasmo Total*, o bêbado, a mulher e o gigolô - *Diversões Eletrônicas*; **Lado 2**) o extraterrestre - *Sabor de Veneno*; a viúva que virou prostituta depois da morte do marido - *Infortúnio*; a vedete e a enfermeira - *Office-boy*; e o monstro *Clara Crocodilo*. Ressaltamos que *Instante*, a quarta faixa do lado 1, é a única das músicas do LP que não apresenta personagens, cuja temática não se enquadra no submundo de uma metrópole. Do ponto de vista do texto musical, segundo Cavazzoti:

A análise do texto musical das oito canções do LP “Clara Crocodilo” evidenciou que todas são composições seriais. Delas, as duas canções mais antigas, “Clara Crocodilo” (1972) e “Sabor de Veneno” (1973), são baseadas em séries de oito e seis alturas, respectivamente, indicando que o compositor utiliza a técnica dodecafônica apenas a partir de 1974. As demais canções (“Acapulco Drive-in”, “Diversões Eletrônicas”, “Orgasmo Total”, “Instante”, “Infortúnio” e “Office-Boy”) são, de fato, dodecafônicas (CAVAZZOTI, 1993,p. 174).

Nossa estratégia para a análise deste LP levará em conta algumas especificações. Procurando seguir a estrutura do enredo, serão analisadas no presente capítulo duas canções do lado 1: *Acapulco Drive-in* e *Orgasmo Total*. As demais serão objeto do capítulo seguinte. Em nossa perspectiva, *Acapulco Drive-in* e *Orgasmo Total*, em conjunto com a faixa 3, *Diversões Eletrônicas*, se encarregam de apresentar a atmosfera musical na qual o ouvinte está se inserindo. As faixas 1 e 2 serão avaliadas em toda sua extensão, articulando a análise entre o texto poético e o texto musical. A intenção reside em procurar identificar os elementos

internos da estrutura musical, procurando suas relações externas com o contexto em que foram produzidas. O entendimento das representações encontradas na música de Arrigo Barnabé leva em conta a trajetória social do compositor. O processo de criação destas músicas é avaliado numa relação entre o micro e macro estruturas da esfera cultural daquele momento. O conceito de circularidade cultural de Ginzburg será utilizado para avaliar como ocorreram cruzamentos de práticas artísticas, da época, e a mescla de elementos das culturas erudita e popular.

Acapulco Drive-in: Pós-modernidade Kitsch num cenário urbano

Do fim para o começo, é assim que iniciamos nossa experiência musical, tendo em vista que *Acapulco Drive-in*, a faixa número um do Lado 1 deste disco, com 4'35", foi composta em 1980, o mesmo ano do lançamento do álbum. Em contrapartida, a faixa-título que originou o enredo, é a última canção do lado 2. A letra de *Acapulco Drive-in* é de autoria de Paulo Barnabé. Em depoimento, Arrigo Barnabé (2012c) contou que esta foi a última música a ser incluída no LP. Seu irmão, Paulo Barnabé, já tinha a letra há tempos; e ele gostava da ideia: como faltava uma faixa para completar o álbum, resolveu musicá-la em conjunto com seus amigos. A faixa teria sido escolhida para fazer a abertura do LP pelo seu caráter “festivo e mais alegre”, ainda conforme Arrigo Barnabé, em comparação com as demais.

Não diríamos “festivo e alegre”, talvez “descontraído” seja um termo melhor para descrever a sensação transmitida pela canção que, por sua temática, se ajusta de forma coerente ao universo de *Clara Crocodilo*. O músico contou que *Acapulco Driven-in* era o nome de um estabelecimento que realmente existiu e localizava-se próximo ao espaço que ele e seu irmão ensaiavam com a banda. Relatou que Paulo Barnabé, assim que viu o lugar, gostou do nome e resolver escrever a letra (BARNABÉ, 2012c).

A música narra o encontro de uma prostituta e seu freguês, personagens sem nomes, cujas atividades são subentendidas no desenrolar da canção. Apresenta uma breve introdução instrumental, três compassos em tempos diferentes (compasso 1[4/4], 2[2/4] e 3[3/8]), que duram cerca de cinco segundos e os quais são instrumentalizados pelo baixo elétrico e sintetizador, em uma base sobreposta por improvisos do piano e saxofone. O esquema sonoro se repete acompanhado do verso “Boca da Noite”, repetido três vezes por vozes femininas, suavemente e de forma sensual. Esta conotação é reforçada na emissão da última sílaba da palavra noi-te, que é prolongada em um *glissando*, que escorrega notas abaixo. O coro

feminino é composto por Suzana Salles, Vânia Bastos e Tetê Espíndola. No compasso 18, junto às notas deslizadas, surge a voz masculina de Arrigo Barnabé com o verso 2, sinalizando o espaço da narrativa da canção: “Acapulco”, dito energicamente e completado agudamente pelas mulheres: “Drive-innnnnnn”.

São dois versos, em dezenove compassos, que localizam o clima noturno da estória. Na sequência, cinco compassos ficam apenas com a base – baixo elétrico e sintetizador (compasso 20[2/4], 21[3/8], 22[4/4], 23[2/4] e 24[3/8]). No compasso 25 retornam piano e saxofone, improvisando junto às mulheres que descrevem a figura feminina da canção nos versos 3 a 7:

“Boca da noite
Boquinha de gata
Chupando, mordendo
Bala de conhaque
Colored - Color na garoa”

24

BOCA DA NOITE BOQUINHA DE GATA CHUPANDO, MORDENDO BALA DE CONHAQUE

25

NHA - BUE A COLORED COLOR NA GAROA

26

COLOR NA GAROA

A
E
I

Ilustração: Partitura musical de *Acapulco Drive-in* – compassos 24 a 39 – Fonte: CAVAZZOTI, 1993.

Os versos são repetidos em um ritmo sincopado. Em conjunto com o texto, tal ritmo induz à metáfora visual de uma garota de programa fazendo seu *trottoir* pelas ruas da cidade à espera de algum freguês. “*Colored*”, dito por Arrigo Barnabé, faz menção ao modo de vestir da garota, somado aos jeitos atrevidos e provocantes, chupando bala, trajando vestes fortemente coloridas, compactuando com a moda da telenovela brasileira *Dancin’Days*, veiculada pela Rede Globo de televisão, em 1978⁶⁵. As vozes femininas respondem dando ênfase: “*Color na garoa*”, o que sugere “cor” sob o clima nebuloso, típico de São Paulo. Na terceira repetição deste conjunto de versos [compassos 33 a 38], o termo “*colored*” é suprimido e a voz masculina finaliza em *tacet* (suspensão da instrumentação) com o verso: “*Color na garoa*”.

Segundo Cavazzoti, esta canção é dodecafônica. Sua “série original aparece em versões invertidas, retrógradas, transpostas, rotadas e fragmentada em díades, tricordes, tetracordes, pentacordes, hexacordes e heptacordes” (CAVAZZOTI, 1993, p. 36). Sua forma se apresenta dividida em três partes (A, B, A), tendo em vista as repetições de duas sequências inferiores de alturas. Os versos 1 a 7 e o interlúdio instrumental detalhado a seguir compreendem a parte A.

No trecho instrumental que interliga as partes retornam o baixo elétrico e sintetizador (compasso 39[6/8], 40[9/8] e 41[6/8]). O piano traz fragmentos da linha do baixo e, no compasso 41, ingressa o som do saxofone também. No próximo compasso surge um sintetizador em sons mais agudos. As mulheres trazem os versos a seguir, com sentido de continuidade à cena, que acontece em alguma rua da cidade e apresentam o personagem masculino. De forma silábica, as palavras são ditas rapidamente acompanhando a métrica musical, aproximando-se cada vez mais da voz falada:

⁶⁵ O termo “*Colored*”, encontrado nesta canção, não nos reportou à citação da novela *Dancin’Days* unicamente pela questão implícita da moda de vestuário, estampada em suas cenas, com personagens vestindo *jeans Staroup* e meias de *lurex*, mas também por todo seu cenário, complacente com a ascensão dos ideais de uma sociedade consumista, na qual se projetam valores individualistas e a satisfação por meio da materialidade e aquisição de artigos luxuosos. Segundo matéria publicada em periódico da época (Revista *Amiga*, n.439, out/78), o cenário da novela consistia: “Numa área de 16x8m do estúdio de Herbert Richers, a *Frenetic Dancin’ Days* ganhou decoração pop art e op-art em posters gigantes, personagens de histórias em quadrinhos (Barbarella, Valentina, etc) envolvidos em aventuras eróticas legendadas em inglês e alemão); Proporcionou efeitos de fumaça obtidos com a espuma do extintor de incêndio, pendurou no teto uma bola espelhada de 20k com 1.20m de diâmetro, espelhado igualmente em um teto laminado e prateado, de 80m, 50 refletores e 4.200 lâmpadas funcionam ligadas a um computador que opera automaticamente através de um memorizador, tem 40 painéis de acrílico, máquinas de fliperama, pipoca salgada, algodão doce e três lances de arquibancada. ‘Um drugstore’, observa o cenógrafo”. Estas e outras informações sobre a telenovela *Dancin’Days* estão em: MARINHO, Maria Gabriela; WAJNMAN, Solange. Cultura visual e consumo na telenovela *Dancin’Days* (1978) – registros locais de uma transição global. In: *Anais do XV Encontro da Compós na Unesp*, Grupo de trabalho “Cultura das Mídias”, Bauru, SP, em junho de 2006. Disponível em: http://www.eca.usp.br/caligrama/n_5/solange_mgabriela.pdf, acesso em 17/01/2013.

“Dentro do Maverick
Cheirando a jasmim
Fazendo sinal”

Os versos 8, 9 e 10 são repetidos duas vezes e sobrepostos por outra voz masculina. Esta voz estabelece uma espécie de jogo entre narrador e personagem. De maneira empostada, como a de um locutor, afirma: “Passa o coroa”. As mulheres completam: “Fazendo sinal!!!”. O homem então chama sua atenção: “Psss, Psss, Ei, Psss!”. Na segunda vez, o homem acrescenta um adjetivo e interroga com voz que atribui charme: “Princesa, você já foi ao *Play Center*?” Neste momento, com instrumentação contínua, porém menos intensa, se estabelece um diálogo entre o homem e as vozes femininas, que lhe respondem sinuosamente: “Hummmmm, mas que ideia extravagante...” O Homem tenta novamente: “então, que tal uma tela?!” Novamente, uma negação da prostituta: “Ah! Essa não, vai!” O “coroa” insiste: “Topas um drinque num *drive-in*?”. Neste instante, chegarão a um acordo. A mulher pondera, no entanto: “Meu preço é alto, viu, *baby*?” Entre risadas femininas, o homem afirma: “Por você eu faço tudo. Por você eu perco o juízo”.

The image displays a musical score for three systems of music, numbered 44, 45, and 52. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a bass line (bass clef). The lyrics are in Portuguese and are written below the vocal line. The first system (44) is labeled 'Vozes femin.' and 'PASSA O COROA'. The second system (45) is labeled 'PS, PS, EI, PS, PS' and 'PASSA O COROA'. The third system (52) is labeled 'PS, PS, PS, EI, PRINCESA' and 'VOCÊ JÁ FOI AO PLAYCENTER?'. The lyrics for system 44 are 'DENTRO DE UM MA - VERICK CHEIRANDO JAS-MIM'. The lyrics for system 45 are 'FA-ZENDO SI-MAL' and 'DENTRO DE UM MA - VERICK CHEI-RAN-DO JAS-MIM'. The lyrics for system 52 are 'FA-ZENDO SI-NA' and 'AL'.

Ilustração: Partitura musical de *Acapulco Drive-in* – compassos 44 a 55- Fonte: CAVAZZOTI, 1993.

Os versos 8 a 21 estruturam a parte B da canção e, como vimos, tratam do momento da apresentação do “freguês” e a negociação entre os dois personagens. Diante disso, algumas considerações devem ser feitas. A estética do *kitsch* é perceptível ao longo de toda a canção, tanto na descrição dos personagens, quanto na própria erotização das cenas. A vulgaridade da mulher é sentida nos excessos, seja das cores das vestes, ou dos gestos. A música dá o tom de seu rebolado. O homem é mais velho, considerando-se o termo “coroa”, apresenta um modo de falar que projeta uma elegância que não condiz com sua figura e seu carro, *Maverick*, cheira colônia em excesso. Seu galanteio para a fêmea é chamá-la de “princesa”, o que soa longe de ser algo oriundo da realeza.

Segundo a “Enciclopédia Itaú Cultural de Artes Visuais”⁶⁶, o termo *kitsch* é “utilizado para designar o mau gosto artístico e produções consideradas de qualidade inferior”. Seu surgimento teria passado a fazer parte do vocabulário dos artistas e colecionadores de arte em Munique, entre 1860 e 1870, tendo sido embasado nos termos *kitschen* [atrapalhar] e *verkitschen* [trapacear], os quais sugerem a ideia de “vender outra coisa no lugar do objeto combinado, o que denota imediatamente o sentido pejorativo que o acompanha desde o nascimento”.

Para o estudioso Abraham Moles (1986), o vigor do *Kitsh* coincide com a expansão do mercado e a emergência da sociedade de massas sob a imposição de normas à produção artística. Essas normas seriam ditadas em prol de uma maior difusão desses produtos, o que condicionaria as reproduções e cópias com preços reduzidos. Ainda segundo o autor, “o fenômeno *Kitsh* baseia-se em uma civilização que produz para consumir e cria para produzir, em um ciclo cultural onde a noção fundamental é a aceleração”, o que faz com que exista “uma intencionalidade e uma relatividade no *kitsch*” (MOLES, 1975, p. 46). Em uma perspectiva atualizada sobre o consumo da cultura *Kitsh* no cotidiano urbano, a professora Christina Maria Pedrazza Sêga⁶⁷ indica os seguintes aspectos:

Com mais de um século de existência, a palavra kitsch ainda é confundida com brega. O conceito de kitsch ganhou uma dimensão que foi além do conceito de arte. O kitsch infiltrou-se em diversos seguimentos de manifestações artísticas e estéticas apoiadas pela indústria cultural e pelos meios de comunicação de massa. Com isso, o kitsch passou a ditar a moda e

⁶⁶ Verbete disponível em:

http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/Enc_Termos/termos_imp.cfm?cd_verbete=3798&i mp=N&cd_idioma=28555, acesso em 17/01/2013.

⁶⁷ Docente da Faculdade de Comunicação (Publicidade e Propaganda) na Universidade de Brasília (UnB). Doutora em Ciências da Comunicação pela Universidade Nova de Lisboa-PT. Tem artigos publicados em revistas acadêmicas nacionais e internacionais. Autora do livro *O Kitsch e suas Dimensões*. Taguatinga, DF: Casa das Musas, 2008.

padrões de comportamento, voltados para a cultura urbana presenciada e vivida no cotidiano de todos nós. Ele se consolidou na cultura de massa das grandes cidades e conquistou os caminhos da globalização. Por meio de uma análise dos hábitos do consumidor no mundo globalizado, foi possível de se observar que o kitsch passou a ser uma panacéia para os problemas sócio-econômicos e culturais da atual sociedade de consumo (SEGA, 2009, p.1).

Tais apontamentos nos levam a considerar que a utilização de elementos constituintes do *Kitsch* é feita com a intenção de chocar o ouvinte, objetivando alinhar uma crítica à sociedade de consumo. A vulgaridade expressa se contrapõe aos subsídios eruditos da música, caracterizando mais um dos aspectos de ambiguidade que estão presentes em todo o LP, sobre os quais trataremos adiante.

Antes de avançarmos, retornamos ao verso 10, o qual se refere ao “coroa”. Segundo Cavazzoti, tal metáfora teria sido utilizada para sugerir a intencionalidade do freguês, o qual chega em seu Maverick, “um veículo que teria sido símbolo de arrojo e status para sua juventude” (CAVAZZOTI, 1993, p. 39). Assim, o mesmo buscaria resgatar o vigor sexual de seus tempos de mocidade. Isto faz certo sentido, contudo, não havíamos encontrado dados mais concretos para esta relação estabelecida por Cavazzoti. Uma informação presente no depoimento de Arrigo Barnabé (2012c) trouxe maior clareza para o entendimento desta questão. Conforme já salientamos, o músico londrinense esclareceu e frisou que a letra de *Acapulco Drive-in* foi composta por seu irmão Paulo Barnabé e, posteriormente, musicada por ele, juntamente com Bozo, Gilson Gibson, Otávio Fialho, Tetê Espindola (arranjos vocais), e pelo próprio Paulo. Ao falar mais sobre a canção, ponderou que se integrou ao universo do LP *Clara Crocodilo* apesar de apresentar elementos peculiares em relação às outras faixas. Ao apontar o fato, completou dizendo que *Acapulco Drive-in* dialogava com noções da obra do escritor paranaense Dalton Trevisan.

Buscando compreender esta correspondência, recorreremos ao trabalho acadêmico de João Correa Sobania⁶⁸, o qual, oportunamente, apresenta uma avaliação do personagem idoso e a sexualidade na obra de Dalton Trevisan. Sobania ressalta que, reconhecidamente, Trevisan é apontado como um dos escritores brasileiros que mais tematizam a questão da sexualidade em sua obra, cujo cenário urbano e noturno, basicamente, se remete à própria cidade natal do autor. No caso, Curitiba, no Paraná. Segundo o pesquisador:

As questões sociais e psicológicas suscitadas nos contos de DT são expostas a partir, principalmente, do comportamento dos personagens diante da sexualidade. DT elege como objeto de sua atenção o que está no âmago do

⁶⁸ *O personagem idoso e a sexualidade na obra de Dalton Trevisan: momentos finais de um tenso itinerário machista. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira). UFPR – Curitiba, 1994.*

ser humano. Complexa e subterrânea, a sexualidade evoca para si a qualidade de epicentro, a partir do qual se irradiam todas as demais preocupações da humanidade. Os conflitos interiores dos personagens, geradores dos confrontos com outros personagens, têm, via de regra, origem em insatisfações de ordem sexual (SOBANIA, 1994, p. 5).

Sobania explica que a literatura de Dalton Trevisan focaliza uma sociedade conservadora determinada por uma “cosmovisão” machista, na qual a mulher é uma figura que se submete. Entretanto, o que Trevisan elabora é uma inversão deste jogo a partir da ilustração de situações de encontros e desencontros que demonstram o fracasso deste modelo machista de sociedade. Nisto se insere a imagem do personagem idoso e a questão da sexualidade. Sobre o mote, o pesquisador ressalta em sua dissertação:

Além de enfrentar as limitações ditadas por sua própria cosmovisão, o personagem masculino passa a sofrer as dificuldades impostas pela realidade do avanço dos anos. Entretanto, preso à falsa crença de que a vida sexual do homem é mais extensa do que a da mulher, o personagem idoso se agarra com todas as forças ao mito da eterna virilidade. No conflito entre o querer e o poder, surge a permanência viciosa do desejo sexual, mesmo sem a capacidade de concretizá-lo, cunhada pela Medicina como lubricidade senil. Ao adotar atitudes incompatíveis com a idade, o idoso fornece a última e mais bem acabada demonstração de imaturidade do personagem masculino. [...]. O último momento da trajetória sexual do personagem masculino tem a propriedade de revelar com maior intensidade as mazelas resultantes da aplicação da cosmovisão machista. A idade madura ainda permite abafar os fracassos com o uso da força, da autoridade e da violência, mas a velhice acaba por expor, de modo mais cabal, a artificialidade e a fragilidade do modelo (SOBANIA, 1994, p. 6).

Estas informações nos permitem avaliar com maior acuidade a relação e certas artimanhas sugeridas pelo enredo, tais como o apelo do freguês a um “charme” significado pelo uso do perfume excessivo ou a designação de “princesa” para a prostituta. Além de caracterizar o *Kistch*, esses elementos podem ser conectados com a situação ilusória do “coroa”, que busca uma pele não flácida. As ideias centrais de *Acapulco Drive-in*, conforme afirmamos antes, se conectam prontamente com o restante das faixas do LP. A diferença reside pontualmente no personagem “coroa” da canção.

Vale lembrar a alusão ao *Playcenter*, um conhecido parque de diversões da cidade de São Paulo, e enfatizar que, entremeado a músicas e vozes, o cenário urbano se completa com ruídos de automóveis e suas buzinas. O verso 22 repete a expressão *Acapulco Drive-in* e marca o início da terceira parte da canção, que se estende até o verso 29. Neste trecho é retomada a sequência de alturas da primeira parte (versos 1 a 7) e o texto poético denota o momento em que o casal já se encontra no *drive-in* para as preliminares do ato sexual.

Segundo a análise de Cavazzoti (1993, p. 40), tal forma (A-B-A) caracteriza um caráter cíclico à música, que pode ser relacionado com a própria condição da prostituta, a qual está fadada ao constante retorno ao seu *trottoir* em busca de novos clientes.

O verso 22, que finaliza a segunda parte B e, ao mesmo tempo, dá início à próxima ideia musical, é proferido no compasso 71. O verso 23 terá início apenas no compasso 84. Este espaço-tempo pode indicar um intervalo, justificando o avanço abrupto do texto poético e a mudança de cenário, tendo em vista que, ao retornar o diálogo musical, o casal não se encontra mais na rua. Os momentos descritos pelos versos seguintes expõem a visão do casal dentro do *Maverick*, supostamente estacionado no *Acapulco Drive-in*. Os versos 23 e 24 são cantados pelas vozes femininas, apesar de corresponderem a uma ordenação feita pelo homem. Uma espécie de erotização satirizada é expressa por meio do jogo das palavras, entoadas de forma intercalada entre o coro das mulheres e uma única voz impostada liricamente. A métrica do canto também é irregular, oscilando entre um canto mais enérgico e seco e uma forma mais prolongada de pronúncia do texto. Os versos aparecem da seguinte maneira:

“Tire” (coro) “Quero sua pele” (voz lírica) “parda” (coro)
“Lábios de carmim” (voz lírica)

Este efeito de contraste provocado pelas vozes tem continuidade nos últimos cinco versos da canção (25 a 29). Contudo, surge a voz masculina integrando a mesma prática. No verso 25, Arrigo Barnabé emite um som como “Brrrrr”. A expressão vocal é prolongada e completada pela afirmação: “Tentação nua”, dita por uma fala modulada do cantor. Após sua fala, ocorre um *Tacet* (abrupta e curta interrupção de todo som no compasso 43). Na sequência, um trecho instrumental no compasso 44, seguido de uma espécie de urro de Arrigo Barnabé (“UH!”) no compasso 45. Os versos 26 a 29 descrevem as ações iniciais do ato sexual, pressupõe a mulher seminua e o término da retirada de suas vestes em um clima de grande excitação:

“Empina no volante” (mulheres com canto leve e ágil)
“No zíper” (mulheres voz lenta e modulada),
“a surpresa que já tarda” (homens em voz grave lenta e impostada)
“Calcinha imitando” (Arrigo Barnabé canto falado)
“Pele de leoparda” (mulheres canto agudo e ágil)
“Mas que gracinha” (Arrigo Barnabé-canto falado)
“Pele de leoparda” (mulheres canto agudo e ágil)
“Bom” (fala de Arrigo Barnabé)
“Pele de leoparda” (mulheres canto agudo e ágil)
“Calcinha imitando” (Arrigo Barnabé-canto falado)
“Pele de leoparda” (mulheres canto agudo e ágil)

“ACAPULCO” (fala de Arrigo Barnabé)
 “DRIVE-INNNNNN” (mulheres canto agudo estridente e prolongado)

The image shows a musical score for three systems. The first system, marked with a circled '95', features a vocal line with lyrics 'UH! EM-PI-NA NO VO-LAN-TE NO ZÍ PER A SURPESA' and guitar accompaniment with chords A and E. The second system, marked with a circled '100', is titled 'CALCINHA IMITANDO' and has lyrics 'QUE JÁ TAR-DA PE-LE DE LEOPAR'. The third system, marked with a circled '104', is titled 'MAS QUE GRACINHA' and has lyrics 'DA PE-LE DE LEOPAR DA BOM'. The score includes vocal staves, guitar staves, and bass staves.

Ilustração: Partitura musical *Acapulco Drive-in* – compassos 95 a 107. Fonte: CAVAZZOTI, 1993.

Os versos foram representados acima de modo a possibilitar a visualização da intensificação do jogo entre as vozes, o que subentende um diálogo em um ritmo frenético e congruente com a excitação do momento que descrevemos um parágrafo atrás. Entendemos os contrastes entre ritmos e vozes como recursos expressivos ligados a um conceito que permeia esta obra como um todo.

O conceito de dualidade correspondente à ambivalência dos sentidos representados pelo compositor, nesta e nas outras canções que fazem parte deste LP. Um paradoxo que se conecta com as perspectivas da própria humanidade, imersa no fenômeno da pós-modernidade. Algo que vincula aspectos deste nosso micro-objeto de estudo às discussões correlatas sobre fatos e acontecimentos observados em escala global, os quais têm sido a motivação para vários pesquisadores, nas mais variadas áreas das ciências humanas, durante as últimas décadas. Por este viés, nesta música em específico, pensamos na relação retratada entre uma prostituta e seu cliente. Dois seres estranhos que a partir de uma espécie de contrato comercial entram em acordo para a realização de um ato sexual. Tal atividade que remete a uma intensa intimidade carnal, a qual, no entanto, será fugaz e passageira. O prazer nesta

relação é obtido pelo comércio mediante pagamento. Sendo assim, é possível afirmar que o sexo é “coisificado” e retratado como um objeto, uma mercadoria como outra qualquer.

Neste sentido, a intimidade entre dois corpos passa a ser compreendida como uma ilusão passageira, uma sensação que pode ser comparada à busca incessante por satisfação da emergente sociedade consumista daquele contexto; uma sociedade na qual as relações pessoais se desenhavam cada vez mais superficiais. É possível dizer que essa suposta superficialidade se evidenciava em meio às populações das grandes cidades, como no caso da cidade de São Paulo, caracterizada como um dos maiores centros comerciais do Brasil. Podemos endossar nossas considerações nos reportando às palavras do depoimento do próprio compositor, o qual fez questão de enfatizar que os personagens de suas canções objetivam representar os moradores daquela capital, narrando situações de pessoas vivendo em extrema solidão (BARNABÉ, 2012c). Ponderamos que seu objetivo, apesar de ter sido imaginado ao longo da década de 1970, pode ser tomado como bastante atual, considerando inclusive que suas palavras foram ditas como quem pensa e reflete sobre a vivência numa cidade nos dias atuais.

Neste referido depoimento, Arrigo Barnabé fala sobre os personagens das canções do *Clara Crocodilo*, salientando que representam pessoas solitárias, seres típicos das grandes cidades. Os cenários das canções, como no caso de *Acapulco Drive-in*, retratam imagens e lugares da cidade de São Paulo, caracterizada como um lugar de gente só, especialmente retratando as pessoas vindas do interior. Sob este ponto de vista, é iminente estabelecer uma conexão com sua própria trajetória pessoal, levando em conta que, ainda jovem, saiu de uma cidade do interior do Paraná e mudou-se para a grande capital de São Paulo, deixando para trás a família e amigos⁶⁹. É explícito que o impacto das diferenças, entre sua cidade natal e o novo espaço onde foi morar, foi bastante significativo para Arrigo Barnabé. Sua própria solidão pode ter lhe encaminhado para a percepção da solidão dos outros.

O músico ilustrou seu relato narrando uma percepção que teve na época, com relação aos equipamentos e produtos, a partir do surgimento dos balcões nos bares. Percebia que, naquele contexto dos anos de 1970, os bares estavam ficando menores, apenas com balcões, sem muito espaço para sentar, para que as pessoas consumissem rapidamente e fossem embora. Simultaneamente às pessoas, que ficavam cada vez mais sozinhas, surgiram também as porções reduzidas e individuais de produtos, como no caso da meia cerveja, hoje conhecida como *Long-neck*. Produtos que, em seu entendimento, são produzidos e comercializados

⁶⁹ Maiores detalhes sobre a trajetória do músico e sua mudança para São Paulo podem ser verificadas no segundo capítulo desta dissertação.

centradamente para consumo individual e, assim, destinados às pessoas solitárias. Segundo o músico, este processo de isolamento do ser humano, a solidão, lhe foi marcante. Assim, um de seus desejos foi expressar isso nas letras das canções do LP *Clara Crocodilo*.

Em referência a este ser isolado em meio à multidão, o qual acaba por perder a própria identidade, o texto musical relaciona-se com a temática das letras por meio da música serial, que ao descentralizar a tônica da canção, aproxima-se desta perturbação vivenciada pela fragmentação do ser urbano na contemporaneidade. Tal perturbação é sentida pela ambiguidade da condição destes seres, vivendo e convivendo com e como estranhos, à maneira do casal descrito nesta faixa do LP. Tais personagens são completos estranhos, buscando companhia em prol da satisfação de suas próprias necessidades, as quais, neste caso, são o dinheiro para a prostituta e o prazer sexual para o freguês. Isso se vincula à questão da ilusão consumista, que, por sinal, também se reporta às ambivalências entre “ter” e “ser”. A potencial crítica elaborada pela construção das canções à sociedade de consumo na contemporaneidade é uma questão que será retomada na análise da próxima faixa do LP, *Orgasmo Total*, a qual corresponde à concretização do ato sexual, cuja descrição das preliminares foi realizada nesta primeira faixa.

Por ora, é necessário apontar mais algumas questões acerca dos versos 23 a 29, que correspondem à terceira parte da música *Acapulco Drive-in*. Nestes versos, o “freguês”, ainda que de maneira sutil, ordena as ações da mulher, mandando que tire as vestes e que projete seu corpo sobre o volante. Refletindo sobre este tipo de relação sexual comercial, encontramos as seguintes palavras do sociólogo polonês Zygmunt Bauman, o qual, enquanto estudioso do fenômeno da pós-modernidade, tece uma interessante consideração acerca dos atos de viver e partilhar das pessoas na contemporaneidade:

Os estranhos são pessoas que você paga pelos serviços que elas prestam e pelo direito de terminar com os serviços delas logo que já não lhe tragam prazer. Em nenhum momento, realmente, os estranhos comprometem a liberdade do consumidor de seus serviços. Como o turista, o patrão, o cliente, o consumidor dos serviços está sempre com a razão: ele ou ela exige, estabelece as normas e, acima de tudo, resolve quando o combate principia, e quando acaba. Inequivocamente, os estranhos são fornecedores de prazeres. Sua presença é uma interrupção do tédio. Deve-se agradecer a Deus que eles estejam aqui (BAUMAN, 1998, p. 41).

A relação entre o casal é uma relação descartável, um contrato. O ato de intimidade, ao ser pago, liberta os indivíduos de possíveis compromissos sentimentais, ao mesmo tempo em que concede o direito ao freguês de ter o domínio da situação. No entanto, a ambiguidade dos sentidos se desnuda novamente quando o zíper é aberto, revelando a “pele de leoparda”

da prostituta. A metáfora pode ser entendida como uma inversão dos polos entre dominante e dominado. A mulher que, em sua posição, é relegada à subordinação pela prostituição, ao mesmo tempo, continua sendo a dona de seu corpo. Liberdade em contraposição à subjugação, instinto *versus* razão. A mulher é dominada pelo homem, que por ela “perde a razão”, o que acaba por libertar a fera feminina que estava escondida.

A liberdade é uma questão pontual e traz uma discussão importante, tangente ao cerne do paradoxo entre a Modernidade e a Pós-modernidade, a qual pode ser apresentada concisamente na premissa de Bauman:

Os mal-estares da modernidade provinham de uma espécie de segurança que tolerava uma liberdade pequena demais na busca da felicidade individual. Os mal-estares da pós-modernidade provêm de uma espécie de liberdade de procura do prazer que tolera uma segurança individual pequena demais (BAUMAN, 1998, p. 10).

Este paradigma expresso por Bauman, diante das divergências entre modernismo e pós-modernismo, perpassa a obra musical em questão como um todo. Conforme temos apresentado desde o início deste estudo, a música de Arrigo Barnabé retoma as técnicas de composição e outros elementos oriundos de práticas artísticas da modernidade. No entanto, suas composições extrapolam o limite espaço-tempo do contexto da modernidade, sendo elas fruto de seu próprio tempo. O que devemos ter em mente é que um dos maiores legados da *Vanguarda Europeia*, aproveitado por ele no processo de criação de *Clara Crocodilo*, está concentrado na utilização da dissonância e desordem do centro tonal, com o intuito de sensibilizar provocativamente o ouvinte. Podemos dizer que sua criação revisita os conflitos vivenciados pelo ser humano na modernidade, nos oferecendo uma revisão atualizada destes medos e inseguranças sentidos pelo homem em sua contemporaneidade.

A partir desta referência, é possível refletir sobre o título da canção que avaliamos neste momento, *Acapulco Drive-in*, o qual se refere a um local específico em que se desenrola a trama musical. Estes espaços de entretenimento se propagaram em vários países, principalmente, a partir da segunda metade do século XX. Os *Drives-in* perpetraram o imaginário da juventude da qual Arrigo Barnabé e seus companheiros fizeram parte.

Em um interessante artigo de Daniela Pinheiro, publicado na Revista *Piauí*, em julho de 2010⁷⁰, a jornalista, além de algumas informações gerais sobre recintos deste tipo, traz à

⁷⁰ PINHEIRO, Daniela. QUESTÃO DE IDENTIDADE: Só o amor salvará o último cine drive-in. In: *Revista Piauí* (on Line), edição 46, julho de 2010. Disponível em: <http://revistapiaui.estadao.com.br/edicao-46/esquina/questao-de-identidade>, acesso 10/01/2013.

tona as condições para a manutenção do *Cine Drive-in* da cidade de Brasília, um dos últimos estabelecimentos no país que se mantém fiel ao estilo, sem ter se tornado um espaço unicamente destinado a encontros amorosos e práticas libidinosas. Segundo Daniela Pinheiro, “o primeiro cinema drive-in de que se tem notícia foi inaugurado em Nova Jersey, nos Estados Unidos, em 1933. Sete anos depois, havia 1500 em todo país. No Brasil, na década de 70, a maioria das capitais tinha o seu”.

O escrito nos interessou especialmente pelos depoimentos da responsável pela administração daquele *drive-in* de Brasília, inaugurado em 1973. A piauiense Marta Fagundes atua na gerência do local desde 1977 e, segundo ela, “há essa impressão errada de que aqui é um lugar ‘para namorar’. Ligam direto para perguntar se tem cama, se o filme que vai passar é picante... Não sei o que eles pensam...” Sobre a indignação da depoente, a jornalista Daniele Pinheiro pondera que, talvez, “por amor ao seu ofício”, Marta ignore o fato de que, se tratando dos *Drives-in*, boa parte da humanidade não pensa necessariamente em cinema.

O encontro do casal, na canção, ocorre em um local deste gênero. Para além da questão do ato sexual propriamente dito, pode-se avaliar porque, ainda hoje, prevalece este olhar sobre estes espaços enquanto locais para encontros amorosos furtivos. Outra consideração apontada, na matéria acima citada, nos remete ao caráter despojado e livre de um *drive-in*, assim como a presença de outra dualidade que está entre o público e o privado. O fato de assistir a um filme em local público, contudo no espaço privado de seu próprio carro, confere certas liberdades não apropriadas de serem executadas abertamente. Conforme Daniela Pinheiro, ainda hoje, o comedido sucesso do último dos *drives-in* em nosso país se interliga a esta nostalgia libertária dos anos de 1970:

O drive-in é o éden dos gordinhos, que podem se espalhar sem culpa pelas poltronas do carro. É a solução para fumantes, que simplesmente abrem as janelas para baforar ao relento. É o sossego das velhinhas, especialistas em comentar cada cena do filme oitavas acima do que convém nas salas tradicionais. É a redenção dos despojados, que podem aparecer de pantufas e pijamas. É a Arcádia dos modernos aflitinhos, que podem se pendurar à vontade nos seus inúmeros celulares. E é, sobretudo, o ninho das urgências de todos os apaixonados – oficiais ou não (Ainda não inventaram nada mais propício a uma discreta pulada de cerca, nem a preços tão honestos) (PINHEIRO, D., 2010).

O *Drive-in* se apresenta, portanto, como um espaço libertário. É com semelhante conotação que se revela na composição de Barnabé. Ainda a respeito desta canção, cabe uma última consideração. Levando em conta que as canções de Arrigo Barnabé absorveram fragmentos da realidade, transformando-a naquilo que podemos chamar de ficção musical, em

contrapartida, essas também foram sorvidas, reinterpretadas e expressas por meio de outras artes. Nesse sentido, foi possível verificar que a música do compositor esteve bastante presente no meio universitário, principalmente na capital paulista, entre os anos de 1979 e 1982. A partir daí, como já havíamos apontado, inspirou o trabalho de poetas, ditos marginais, e artistas plásticos, como Guto Lacaz. Este artista, em 1980, ao assistir uma entrevista de TV em que Arrigo Barnabé comentava a composição *Acapulco Drive-in*, criou a maquete *Fusão Preto no Acapulco Drive-In*. Segundo declarações do próprio Lacaz (PINHEIRO, M. 2010)⁷¹, foi sua intenção homenagear o jovem compositor, elaborando, artisticamente, um jogo entre a “música popular” e a “música de vanguarda”.

A intenção de Lacaz, com seu jogo entre popular e vanguarda, é mais um dos sinais que legitimam a ideia de *circularidade cultural*, segundo Carlo Ginzburg. O conceito foi utilizado em *O queijo e os vermes* (GINZBURG, 1987) na investigação deste historiador sobre o universo cultural, especialmente as resistências do popular, as circularidades e transformações ocorridas neste âmbito no limiar da Época Moderna. Suas conclusões indicam um influxo recíproco de ideias entre as classes subalternas e as classes dominantes daquele contexto⁷². Ginzburg esclarece que tal correspondência não indica uma homogeneização, contudo é interessante para o estudo de casos peculiares, como foi o caso do moleiro Menochio. Apesar de tratarmos de um objeto localizado em contexto totalmente diferente ao de Menochio, tal conceito se aproxima de nossos objetivos ao passo que burla as dicotomias entre o erudito e o popular, um fator muito relevante no LP *Clara Crocodilo*.

Compreendemos que as canções deste álbum foram compostas num influxo de ideias cruzadas, entre as classes marginalizadas e as classes dominantes da sociedade, na década de 1970. A música erudita se encontra com o popular e culmina na vulgaridade, como no caso deste casal que se encontra em um *drive-in*. Assim como imprime elementos do cotidiano urbano, por outro lado, também o modifica, a partir de suas apropriações e reinterpretações, como é o caso da obra de Lacaz.

⁷¹Matéria em periódico digital disponível em: <http://www.revistabrasileiros.com.br/2010/04/19/o-mestre-das-artes-praticas/>

⁷² “[...] termo circularidade: entre a cultura das classes dominantes e a das classes subalternas existiu, na Europa pré-industrial, um relacionamento circular feito de influências recíprocas, que se movia de baixo para cima, bem como de cima para baixo [ou seja, o] influxo recíproco entre cultura subalterna e cultura hegemônica, particularmente intenso na primeira metade do século XVI” (GINZBURG, 1987, p. 13).

Orgasmo Total: Sprechgesang e locuções radiofônicas, contracultura e engajamento artístico

A canção *Orgasmo Total* (4'37") é a segunda faixa do lado A do LP, logo após *Acapulco Drive-in*, a música que abre o disco narrando o encontro de uma prostituta com seu "freguês". A música número 1 relata o encontro e as preliminares do ato sexual, enquanto a música 2 corresponde ao ato sexual propriamente dito. A letra foi escrita por Arrigo Barnabé entre 1978 e 1979, assim como o arranjo musical. A conexão entre as duas canções é estabelecida pela seguinte anúncio do narrador, realizada logo após uma breve introdução instrumental (compassos 1[6/4]-2 e 3[4/4]-4[6/4]): "Sim, eu sei. Todo mundo que vai num *drive-in* espera conseguir, pelo menos um, orgasmo total".

A ambientação sonora de *Orgasmo Total* traz uma atmosfera carregada, apoiada por uma melodia dodecafônica⁷³, executada na região grave do piano acústico tocado por Arrigo Barnabé. As notas são acompanhadas por suspiros femininos, tais como Ahh... Sss... Xxx... Em meio a isso, a percussão elabora ruídos que lembram sons de animais noturnos, como corujas e morcegos, que se repetem ao longo de toda a peça⁷⁴.

O enredo musical descreve o encontro de um casal heterossexual, supondo a ligação com a primeira música, uma prostituta e seu "freguês", em busca de prazer barato. O personagem masculino nessa canção é representado pela voz de Arrigo Barnabé. A mulher é interpretada pelo duo das vozes de Vânia Bastos e Suzana Salles, então integrantes da Banda Sabor de Veneno. A interpretação de Arrigo Barnabé revela proximidade com a estética do *Sprechgesang* (canto falado), uma forma de escrita vocal também chamada de *Sprechtstimme*

⁷³ Segundo o músico e professor André Cavazzoti, "A análise dos quatro primeiros compassos da sequência inferior de alturas de *Orgasmo Total* e a observação dos compassos subsequentes indicam que esta canção é baseada na seguinte série dodecafônica: So (o=dó): o, 6, 11, 4, 10, 2, 8, 9, 3, 7, 1, 5. Esta série é formada por um hexacorde de alturas pares formado por um hexacorde de alturas ímpares, com a interpolação da altura 11 no primeiro e da altura 8 no segundo" (CAVAZOTTI, 1993, p. 42).

⁷⁴ Em nosso ponto de vista, as informações da ficha técnica encontrada junto ao LP são apresentadas de forma confusa. A capa anuncia "Arrigo Barnabé e Banda Sabor de Veneno" e dentro encontramos um encarte que envolve o disco. Este encarte pode ser totalmente aberto e, ao lado esquerdo, visualizamos as letras de cada uma das oito faixas que compõem o álbum. À direita, constam os nomes dos treze integrantes da banda, mais o de Arrigo Barnabé, com as indicações sobre a atuação de todos, instrumental ou vocal, em cada uma das músicas. Também aparecem as participações especiais, arranjos e produção fonográfica. A dificuldade foi encontrada ao tentarmos comparar a instrumentalização percebida nas audições da canção com essas informações. Percebendo outros sons, além dos referidos, buscamos informações em sites especializados, blogs ou fóruns afins, e constatamos que a divergência realmente existe. Alguns indicam os instrumentos de sopro, outros não. A percussão também não aparece sempre. Mas, enfim, as indicações seguem aquilo que nossa percepção pôde detectar: Arrigo Barnabé (voz e piano acústico), Rogério (percussão), Suzana Salles e Vânia Bastos (vocal), Gi Gibson (guitarra elétrica), Otávio Fialho (baixo elétrico), Paulo Barnabé (bateria). Acrescente-se a participação de Ronei Stella (trombone), Felix Wagner (clarinete) e Ubaldo Versolato (sax-alto). Sites consultados: <http://abracadabra-br2.blogspot.com.br/2012/01/blog-post.html>; http://www.discosdobrasil.com.br/discosdobrasil/consulta/detalhe.php?Id_Disco=DI00571 e <http://www.dicionariompb.com.br/banda-sabor-de-veneno>

(voz falada), em que a voz recita, sugerindo, somente de forma aproximada, junto às alturas dos sons. Tal como a utilização das técnicas da música serial, essa é mais uma característica que aproxima a obra de Arrigo Barnabé do legado da vanguarda musical europeia⁷⁵. Schoenberg, por vezes, também indicava a técnica como *Sprechmelodie*, ou “melodia falada”. A mesma técnica foi utilizada por Alban Berg em composições como *Wozzeck* e *Lulu*. Tal semelhança também nos encaminha à concordância com as indicações da obra *Clara Crocodilo* enquanto uma ópera atonal urbana.

O recitativo do cantor é intercalado por inserções das vozes femininas, caracterizando uma inteiração do casal que se assemelha ao próprio ato sexual. Neste sentido, o texto poético e o texto musical são convergentes na construção de uma trama que remete ao alcance do êxtase sexual. Dentro da estrutura musical, os dezesseis versos que compõem o texto poético (compassos 1-36), são executados duas vezes. Na segunda vez, a melodia se encaminha para outra narração da voz masculina que conduz ao desfecho da música. Os versos estão detalhados a seguir. Os cinco primeiros são executados pelo homem:

“Você me falou assim:
Vem, bebe, sirva-se de mim
E a luz se apagou
Então eu senti na pele
Você, seu corpo em febre”

As palavras são ditas pausadamente, de forma mais entoada que cantada. A voz, em determinados momentos, soa agressiva e gritada. No sexto verso (compasso 16) entram as vozes femininas, entoadas em uníssono, uma oitava acima e dizendo: “Juro que eu nunca imaginei, amor”. Neste momento, o instrumental é ampliado pela entrada da bateria, baixo elétrico e guitarra elétrica. O homem reafirma, quase gritando: “Nunca imaginei. Ah! Quanta sensualidade. Meu bem, você estava muito sensual”. As mulheres repetem: “Juro que eu nunca imaginei, amor”, e seguem com gemidos e suspiros, sob os quais Barnabé, com a voz rouca e enérgica, enfatiza: “Nunca, nunca. Ah! Quanta eletricidade”.

⁷⁵ Os movimentos de vanguarda emergiram na Europa nas duas primeiras décadas do século XX e provocaram ruptura com a tradição cultural do século XIX, influenciando manifestações artísticas em todo o mundo. Nas artes plásticas podem citar-se as seguintes correntes: Fauvismo (1905-1908), Expressionismo (1905-1933), Cubismo (1907-1914), Futurismo (1909-1914), Dadaísmo (1916-1922) e o Surrealismo (1924). É possível se dizer que, dentro da lógica de valorização da inovação e criatividade alavancada pelo movimento artístico do Modernismo, a expressão musical mais radical se apresenta na obra do compositor austríaco *Arnold Franz Walter Schönberg* (1874-1951) ou *Schoenberg*, o criador do dodecafonismo, tido como um dos mais revolucionários e influentes estilos de composição do século XX e um dos principais representantes da chamada Música de Vanguarda (BATISTA, 2009).

Ilustração: Partitura musical *Orgasmo Total*-compassos 15 a 23 – Fonte: CAVAZZOTI, 1993.

Do verso dez ao quatorze (compassos 24-28), o diálogo entre as vozes se estreita e as palavras relatam o comportamento da mulher, que pode ser entendido como agressivo e instintivo, a julgar pelas expressões “fatal”, “louca” e “como um animal”.

“Você estava mesmo **fatal**
E parecia louca
Como um animal
 Dizendo aqueles palavões, **gemendo**⁷⁶
 Pedindo mais, mais”

⁷⁶ Os grifos representam as vozes femininas e ilustram o diálogo das vozes, mencionado anteriormente.

Ilustração: Partitura musical *Orgasmo Total* - compassos 24 a 28 – Fonte: CAVAZZOTI, 1993.

Os versos quinze e dezesseis (compassos 29 a 36) indicam a plenitude do ato sexual por meio das palavras: “Até chegarmos ao orgasmo total. Orgasmo total”. O homem profere essas palavras que são repetidas sucessivas vezes pelas vozes femininas. Nessas repetições, da mesma forma que no verso anterior, “como um animal” (compasso 28), as vozes de Suzana Salles e Vânia Bastos deixam de entoar em uníssono, o que aumenta o sentido dissonante do tema, reforçado em sua agudeza pela sonoridade de uma clarineta. Após a repetição do mote quatro vezes, em sincronia com as últimas palavras, o baixo elétrico entoia e sustenta por segundos uma nota grave, marcando a finalização da primeira parte.

Um interlúdio musical é caracterizado, então, pela retomada dos quatro compassos iniciais da música, executados pelo piano acústico. As dezesseis estrofes são repetidas de forma literal, com exceção da narração inicial. Apontamos que as palavras dessa narração denotam certa imagem para frequentadores de *drives-in*, como aqueles que esperam alcançar, ao menos um, orgasmo total. Por este viés, é possível supor que, tal como a música se repete, também a *performance* sexual é duplicada, o que faz com que as expectativas iniciais projetadas aos personagens da canção sejam mais que satisfatórias. Isto também justificaria as expressões entusiásticas que aparecem no texto poético, tais como “eu nunca imaginei”, “tanta eletricidade”, “pedindo mais, mais”.

Após a finalização da repetição dos dezesseis versos (compassos 1-36), na segunda execução é acrescentado o verso dezessete (compassos 37[2/4]-38[6/4]), no qual as vozes femininas exclamam: “Trazido pelo reembolso postal”. O duo feminino repete os versos quinze, dezesseis e dezessete, de forma decrescente e subsequentemente (neste trecho a

sequência rítmica dos compassos 39-49 é alternada entre [2/4] e [6/4]⁷⁷). Em sobreposição ouviu-se uma narração, na voz de Arrigo Barnabé, à maneira dos comerciais radiofônicos⁷⁸ da época:

“Você também pode ser como eles.
Você também pode conseguir o seu orgasmo total.
Peça já, pela caixa postal 6969, o seu exemplar de
“O ORGASMO AO ALCANCE DE TODOS”.
E um feliz orgasmo... Ouvinte”.

Finalizada a narração, segue o conjunto dos versos quinze, dezesseis e dezessete (compassos 47[2/4]-48[6/4]⁷⁹,49[2/4],50[6/4],51[2/4]e 52[3/8]), repetido quatro vezes. A instrumentação trazia, além da bateria e percussão, o baixo-elétrico entoando as notas da sequência inferior de alturas (primeira camada sonora), o piano e guitarra-elétrica alternando os tetracordes que formam a segunda camada de sons da canção. A partir do compasso 47 é reforçada com a inclusão do trombone (compasso 48), do sax-alto (2ª vez - compasso 47) e clarineta (3ª vez compasso 47). Trombone e sax-alto acompanham o som do trombone, ao passo que a clarineta fortifica o canto feminino.

Ao ouvirmos o narrador do comercial que, supostamente, anuncia uma espécie de manual, “ironicamente intitulado *O orgasmo ao alcance de todos*” (CAVAZOTTI, 1993, p. 54), com uma sequência de sons e vocais que contundentemente afetam nossos ouvidos com repetições do verso “orgasmo total”, temos a impressão de que há uma oferta abundante de sexo, como se fosse um item acessível de fácil mercado.

Nossas impressões preliminares foram confirmadas pelo próprio compositor (BARNABÉ, 2012c). Ao ser indagado sobre essa canção e seus personagens, conta que pretendia, com *Orgasmo Total*, realizar a crítica a uma sociedade em que o sexo estava sendo “coisificado”, colocado como um produto que estava à venda. Relatou que no princípio de elaboração, a canção tinha intenções romântico-eróticas. Estava inspirada pelo interesse que

⁷⁷ No compasso 42, a sequência superior de alturas (vozes femininas) está em compasso 6/8, diferindo dos outros dois blocos de alturas que compõem a harmonia deste trecho.

⁷⁸ A influência do rádio é marcante entre os elementos que fazem parte da elaboração do LP *Clara Crocodilo*. Narrações aparecem em outras canções do álbum, como a exemplo da faixa título, que é iniciada com uma locução ao melhor estilo dos repórteres de programas sensacionalistas. Segundo Arrigo Barnabé, em entrevista concedida em 06/05/2011, uma de suas principais inspirações para o estilo dessas *performances* foi o repórter policial Gil Gomes, o qual se tornou popular no rádio e televisão brasileiros por sua voz, gestos e maneiras de se vestir, bastante peculiares. Na década de 1970 fez sucesso no rádio com suas reportagens que abordavam crimes violentos ocorridos na metrópole de São Paulo.

⁷⁹ Neste compasso, a sequência superior de alturas (vozes femininas) está em compasso 6/8, diferindo dos outros dois blocos de alturas que compõem a harmonia deste trecho, como verificado também no compasso 42.

Barnabé tinha em uma menina chamada Hebe. Por isso as rimas com a letra b (bebe, febre). Mas o compositor optou por um viés alternativo. No desenvolvimento da canção, a mesma se transforma com um toque debochado e escrachado. Ao final, o trecho de locução certifica a crítica com uma espécie de narrativa comercial em que o sexo é oferecido como produto que pode ser enviado via correio a quem possa interessar. Podemos confirmar, a partir dos indícios apresentados, que *Orgasmo Total* expressa primordialmente uma crítica à “sociedade de consumo”, onde tudo seria “comprável”. Também é importante avaliar os personagens e suas representações sociais. O casal, formado ao que tudo indica por uma prostituta e seu freguês, já apresentados na análise da canção anterior, caricaturam tipos sociais marginalizados pela sociedade. Um homem em busca de prazer barato, em um local “às escondidas”, e uma mulher vendendo seu corpo por dinheiro. Ambos revelando tipificações marginais da sociedade contemporânea.

The image shows a musical score for the song "Orgasmo Total". It consists of two systems of staves, numbered 47 and 50. Each system has a vocal line (treble clef), a piano accompaniment line (treble clef), and a bass line (bass clef). The lyrics are written below the vocal line. The first system (measures 47-49) includes the lyrics: "ATÉ CHEGAMOS AQUI - GÁS MO TOTAL ORGASMO - TAL TRAZIDO PELO REEM". The second system (measures 50-52) includes the lyrics: "BOLSO POSTAL REEMBOLSO POS - TAL ATÉ CHEGAMOS AQUI GÁS MO TO - TAL". Above measure 47, there is a circled number "47" and the instruction "REPETE 4 VEZES". Above measure 50, there is a circled number "50".

Ilustração: Partitura musical *Orgasmo Total* - compassos 47 a 52 – Fonte: CAVAZZOTI, 1993.

Ao contrário de quem possa dizer que esta obra de Arrigo Barnabé não denota sua postura ideológica⁸⁰, e que o autor não atua artisticamente de forma engajada aos problemas

⁸⁰ Citamos como exemplo a análise do músico e pesquisador André Cavazzoti. Suas análises do texto musical e texto poético das canções que compõem o álbum constituem, inquestionavelmente, uma importante fonte para futuros estudos, conforme já referenciado anteriormente. No entanto, ao abordar o posicionamento do compositor frente ao contexto social Cavazzoti afirma que, mesmo tendo a percepção de vivenciar um momento crítico e morar em um país cerceado pelo regime militar, tais inquietações e questionamentos não teriam levado o compositor a filiar-se a uma ideologia ou a procurar uma possibilidade efetiva de mudança social. O músico teria se limitado a retratar, através da música, suas impressões sobre as relações sociais nas metrópoles (CAVAZZOTI, 1993, p. 183). Ponto de vista do qual divergimos prontamente, principalmente por acreditarmos que a música não é uma atividade isenta de ideologia.

sociopolíticos e culturas de seu tempo⁸¹, acreditamos que *Clara Crocodilo* propõe uma forte crítica às condições impostas pelo sistema à realidade dos brasileiros, em especial aqueles que viviam, então, na grande São Paulo. Seus personagens retratam a dureza dos trabalhadores assalariados, entre os quais se misturam outras figuras ainda mais marginalizadas, como prostitutas, negros e homossexuais.

Aliada a este indício sobre o engajamento artístico de Arrigo Barnabé, em uma escala maior, somam-se relações entre sua postura e certos debates sobre cultura que aconteciam no Brasil, a partir do final dos anos de 1960, e que percorreram toda a década de 1970. Considerando a forte presença da temática do sexo, principalmente nestas duas faixas do LP, avaliamos que a contracultura, num âmbito mais global, também é uma movimentação que não pode ser desconsiderada. Apesar de Arrigo Barnabé, em seu depoimento (2012c), afirmar que a temática sexual de suas canções não encontrava vinculação com as ideias da contracultura, entendemos que as manifestações populares geradas neste contexto, e as conquistas de novos parâmetros individuais e coletivos para o exercício da sexualidade, foram parte de um processo importante que transformou a sociedade contemporânea. Assim, logicamente, é necessário desvincular sua obra da representação de suas reminiscências. A liberação sexual ocorrida, em especial entre as décadas de 1960 e 1970, são fatores que contribuíram para elaborações artísticas com conteúdo erotizado mais exacerbado, como no caso de *Orgasmo Total*.

Em 1968, ano batizado pelo jornalista Zuenir Ventura como “o ano que não acabou” (NAPOLITANO, 2006, p. 76), o povo brasileiro vivenciou a instauração do AI-5. Por meio deste decreto, o governo militar assumiu potencialmente o controle da sociedade brasileira. O ato caracterizava o endurecimento do regime em um país que via surgir o movimento tropicalista, ao passo que era proibido de cantar a canção *Pra não dizer que não falei de flores* (MELLO, 2003), composição de Geraldo Vandré, considerado então um ídolo da esquerda (NAPOLITANO, 2006, p. 61). A expressão utilizada por Zuenir Ventura caracteriza muito bem a temporalidade duradoura dos fatos ocorridos neste ano. As mudanças iriam tangenciar toda a década seguinte. A censura se manteve atenta a grande parte das principais manifestações artístico-culturais, assim como ao trabalho dos jornalistas e intelectuais. Tentou-se limitar, restringir e enquadrar a arte. Muitos foram exilados e mantidos longe de seu público. Podemos tentar dimensionar o teor dos propósitos da censura por meio das

⁸¹ Vale ressaltar que, apesar do LP ter sido lançado em 1980, quando já estava em curso o processo de redemocratização no Brasil, as oito canções que compõem este álbum foram compostas entre 1972 e 1980, período que contempla difíceis anos da ditadura civil-militar instaurada no país.

palavras do Ministro da Justiça, durante o governo Médici, Alfredo Buzaid, o qual em 1970 realizou a seguinte afirmação:

O nosso propósito é preservar a integridade da família brasileira, que guarda tradição de moralidade, combatendo o processo insidioso do comunismo internacional que insinua o amor livre para desfibrar as resistências morais de nossa sociedade (JUNIOR, 2010, p. 13).

O discurso que mistura moralidade com comunismo foi o alicerce de uma política de censura que perseguiu os artistas brasileiros ao longo dos anos 70. O jornalista Gonçalo Junior traz uma importante obra, na qual aborda a temática da produção de pornografia no Brasil entre os períodos de 1964 a 1985. Seu texto apresenta informações importantes, mostrando as estratégias utilizadas pelos artistas na elaboração de revistas eróticas que tentassem burlar os requisitos dos censores. Também aponta as dificuldades que muitas editoras enfrentaram para manterem-se no mercado, apresentando dados que representam de maneira quantitativa o aumento vertiginoso do mercado de pornografia a partir de 1980. Na virada de 1979 para 1980, com o governo do General Figueiredo, iniciou-se um período de liberação de milhares de músicas que estavam censuradas e passaram a ser revistos os critérios da censura às práticas artísticas. Com maior liberdade, como a vinculação de fotos do nu frontal, o mercado da pornografia no Brasil cresceu muito e rapidamente. De acordo com Gonçalo Junior:

Para se ter uma ideia da explosão de vendas no mercado de revistas que se seguiu à permissão do nu frontal, a tiragem de *Ele Ela* pulou de 130 mil exemplares de dezembro do ano anterior [1979] para 400 mil, em maio, e 480 mil, em agosto, - a *Bloch* [editora] fazia questão de estampar no canto da capa, mês a mês, em destaque, o crescimento da circulação. A tarja amarela anunciando “Sem censura” permaneceria até aquele mês (JUNIOR, 2010, p. 375).

Estas informações favorecem nossa compreensão acerca da notável aceitação que o disco *Clara Crocodilo* obteve pelo público e mídia. Devemos relevar que o momento de abertura política que atravessava o Brasil, após um longo processo de censura, apresentava um público sedento de novidades e liberdades. Isto torna canções como *Acapulco Drive-in* e *Orgasmo Total* bastante interessantes por tratarem a sexualidade sem tabus, numa elaboração crítica da sociedade. Contudo, o quadro da censura do regime ditatorial brasileiro vivenciado de 1964 até fins de 1970, moveu um debate nos meios culturais acerca das formas com que os artistas se posicionavam ideologicamente diante da situação na qual o país se encontrava.

O *Ano que não acabou*, 1968, também foi o ano em que Hélio Oiticica marcou o tempo de forma profética com sua frase: “Seja marginal, seja herói” (VENTURA, 2000a. p. 100). Em meio a este quadro sombrio, a década de 1970 viu surgir uma nova geração que soube se adaptar ao momento e encontrou caminhos, muitas vezes marginais, para se expressar artisticamente, como é o caso de Arrigo Barnabé e a *Vanguarda Paulista*.

Os personagens desta geração caracterizam uma juventude imersa nas influências da revolução comportamental processada a partir do final dos anos 1960⁸². A propaganda ufanista do regime civil-militar brasileiro não conseguiu manter a juventude longe do ideário libertário emanado por manifestações intensamente populares, como o “Maio de 68”, que “sacudiu” a Europa e influenciou de forma global o surgimento de um novo movimento estudantil radical e antiburocrático. Este contexto também foi marcado pelo movimento *hippie* norte-americano, que caracterizou o auge daquilo que ficou conhecido como “contracultura”, um movimento de constatação social propagado por jovens que almejavam a revisão de valores tradicionalmente instituídos. O Festival de Música de Woodstock, ocorrido em 1969, em uma cidade do interior de Nova York (EUA), é um marco que exemplifica as propostas da contracultura e do movimento *hippie*. O festival, assistido por cerca de 500.000 mil pessoas, contou com a participação de nomes consagrados do rock’n’roll como Jimmy Hendrix e Janis Joplin e outros importantes nomes da música folk e do blues⁸³.

No Brasil, as bases da contracultura tiveram seu início pela iniciativa dos tropicalistas, a partir de 1967. Segundo Marcos Napolitano:

⁸² Fazemos a utilização do conceito de geração de forma pontual a fim de contextualizar este grupo no qual Arrigo Barnabé esteve inserido, visando mediar justaposições estético-ideológicas por meio da aproximação de idades. Temos a percepção dos cuidados para a utilização do termo que, conforme Jean-François Sirinelli (Sirinelli, 1998), não deve ser tomado enquanto uma padronização de medida temporal fixa, mas sim como um fator elástico. Sendo marcado em primeira instância pela noção de acontecimento, deve ser visto como uma escala móvel do tempo que pode variar segundo o enfoque remetido pelo historiador (econômico, social, político ou cultural). Sobre alguns autores que corroboram na elaboração do conceito, e suas aplicações nos estudos da história, foram encontradas informações na dissertação de mestrado de Alexandre Blankl Batista. Segundo o autor: “O conceito de geração revelou-se usual no estudo dos movimentos intelectuais, principalmente ao que se refere à noção de herança e ruptura. De modo geral, quando uma determinada faixa etária se depara com acontecimentos como Golpes de estado, guerras, revoltas, esses aceleram um sentimento comum provocando, por vezes, a mesma percepção em relação aos acontecimentos. Autores como Wilhelm Dilthey, Karl Mannheim e Paul Ricoeur foram precursores e colaboraram com esse tipo de noção. Em caminho semelhante, Jean François Sirinelli, autor de um trabalho sobre gerações nos anos 1930 e 1940, preocupado com a noção de geração na história política, amplia seu campo de pesquisas propondo a leitura dos escritos que mobilizaram os intelectuais em determinada época. [...] O sentido do termo “geração”, construído por Sirinelli, vislumbra um grupo de pessoas que não está restrito aos marcos cronológicos, abrigando todos aqueles que foram ‘marcados’ por acontecimentos relevantes e que conservam os mesmos estruturados na memória. Dessa forma, uma rede de sociabilidade pode formar-se a partir de elementos em comum partilhados por um grupo de pensadores que são ‘provocados’ por acontecimentos do momento histórico, bem como pelos textos que circulam e que refletem a interação com esse momento” (BATISTA, 2006, p. 26-27).

⁸³ Sobre o festival, uma obra de referência é o documentário: *Woodstock*, EUA, 1970, 224 min. Dir.: Michael Wadleigh.

No geral, a tropicália pode ser vista como a resposta a uma crise das propostas de engajamento cultural, baseadas na cultura “nacional-popular” e que se via cada vez mais absorvida pela indústria cultural e isolada do contato direto com as massas, após o golpe militar de 1964 (NAPOLITANO, 2006, p. 64).

A partir deste ponto de vista, podemos dizer que surge uma nova noção de engajamento. A década de 1960, no cenário brasileiro, foi marcada pela perspectiva de uma arte engajada, com teor predominantemente político. A arte deveria ter uma função ativa de contestação. Na música, foi o período auge das canções de protesto. A contracultura propagava à classe artística e intelectual um engajamento⁸⁴ para além do político, um engajamento social e cultural, que abrisse as portas para uma arte mais ligada ao cotidiano das pessoas. Uma arte a procura de novos elementos. Uma arte que, por meio do radicalismo, fosse capaz de romper barreiras e sensibilizar.

Esta nova forma de engajamento, que estava em processo, gerou um cenário de embates e discussões em meio a artistas e intelectuais brasileiros. As opiniões se encontravam divididas entre aqueles que defendiam as expressões vanguardistas, influenciadas pela contracultura, e aqueles que promulgavam a urgência de uma arte diretamente combativa frente ao regime civil-militar⁸⁵.

Podemos perceber o tom desta discussão nas palavras do jornalista e escritor Zuenir Ventura, ao referenciar o período inicial da década de 1970 como um momento de “vazio cultural”. Ventura aponta os artistas da vanguarda como um grupo capaz de deixar marcas históricas, mais por suas atitudes do que, necessariamente, por suas obras. Segundo o autor, a contracultura não teria abandonado o senso crítico, que era notável e apresentava teor globalizante, envolvendo a contestação de valores culturais, políticos e morais. No entanto, Ventura considera que, apesar do posicionamento contestador do movimento, as ações destes grupos não haveriam de resultar em transformações sociais significativas, pois estavam pautadas em um “estado de espírito” que, mesmo sendo crítico, era também abstrato e individualista. “Espírito” que teria marcado grande parte da produção da vanguarda artística

⁸⁴ Optamos aqui pela utilização do termo engajamento de forma similar a Eric Hobsbawm em sua discussão acerca do engajamento científico, estabelecida no capítulo “Engajamento” do livro “Sobre a história” (HOBSBAWM, 1997). A Professora do Departamento de História da UFF, Ana Maria Mauad, sintetiza a noção utilizada por este autor na seguinte afirmação: “O historiador compreende o engajamento objetivo a partir da própria relação que o sujeito do conhecimento estabelece com a realidade que o circunda e o influencia” (MAUAD, 2008, p. 35).

⁸⁵ Este debate deu origem às discussões sobre as “Patrulhas Ideológicas”. A contenda é bastante interessante para a reflexão deste contexto, no entanto não cabe neste texto. Os posicionamentos mais interessantes do assunto estão concentrados em artigo publicado por Heloísa Buarque de Holanda e Carlos Alberto Messeder em: (MESSEDER, HOLANDA, 2000.). O crítico literário Silviano Santiago também apresenta informações relevantes sobre o assunto em *Crítica cultural, crítica literária: desafios do fim de século* (SANTIAGO, 1997).

brasileira daquele período. Apesar de considerar a contracultura como geradora de uma “atmosfera cultural” bastante difusa, Ventura acaba por aceitar a sua importância, ainda que apenas como encarregada de preencher o suposto “vazio cultural”, então em vigência no país (VENTURA, 2000b, p. 64).

Zuenir Ventura traça, assim, um perfil muito pessimista da produção cultural da década de 1970, principalmente ao afirmar que as manifestações artísticas do período apenas cumpriram papel significativo ao preencherem um “vazio cultural”. Preferimos não compactuar com esta noção de gerações desvitalizadas, o que caracteriza um sentido de inércia ao próprio conceito. Entendemos que a censura tenha sido um fator constrangedor que dificultou as atividades dos artistas. Contudo, a partir da abertura política, na virada da década de 1980, a ditadura passou a ser a “ditadura do mercado”⁸⁶. Neste sentido, atrelamos esta reflexão às considerações que realizamos sobre os “independentes”, “alternativos”, ou ditos “marginais”, do campo artístico deste período, salientando a importância de suas obras nas mais variadas expressões, como a música, o cinema, a poesia, entre outras manifestações, as quais representam atitudes de adaptação e enfrentamento ao sistema baseado no consumo das massas.

Exemplo de tal perspectiva, que extrapola o campo musical, podemos encontrar na obra do poeta Antonio Carlos Lucena. Em coluna escrita pela jornalista Vera Artaxo, na *Folha de São Paulo*, em 1981, a autora trata sobre um dos livros deste poeta marginal. Escritor integrante deste universo alternativo, “Touchê”, desde 1978, vinha alcançando sucesso com suas publicações independentes. Com livretos produzidos pelo próprio artista, e os quais se assemelham, pelo formato, às publicações da literatura de cordel, o jovem de vinte e quatro anos, na época um estudante de jornalismo no ECA, divulgava e vendia seu trabalhos fazendo apresentações de um show de fantoches pelos bares da cidade. Prontamente, o artigo chama a atenção quando, na descrição da sinopse de *Rififi da poesia*, descobre-se que o desenlace da estória acontece ao som de *Orgasmo Total*. Vejamos as palavras da jornalista:

Dona Anacrônica, amante dos poetas parnasianos, entre os quais o especialmente adorado *Tomás Turbano*, sente-se mal de tanta emoção durante seu recital e é obrigada a retirar-se para se refazer. *Duendelícia* e *Duendedão* aproveitam a ausência de *Dona Anacrônica* para lerem hai-kais de seu amigo *Touchê*. Ela volta, expulsando os duendes e recomeça seu

⁸⁶ Referimo-nos à transformação das dificuldades dentro do Campo Artístico, que após superar as maiores dificuldades impostas pela censura da ditadura política, passou a enfrentar as adversidades econômicas da competição de mercado. A riqueza dessas produções estaria nas formas alternativas encontradas pelos artistas deste período, tanto nos elementos de elaboração, quanto nas maneiras de produção, distribuição e divulgação de suas obras.

recital. Mas eis que o *poeta Punk*, com sua pele verde e seu cabelo roxo, invade o recital e arma uma briga até que ele encontra um ataque eficiente: seduzida, *Dona Anacrônica* entrega os pontos ao som de “Orgasmo total”. Sátira do Arrigo Barnabé ao prazer fartamente vendido em bancas de jornal (ARTAXO, 1981 – Grifos nossos para os personagens)⁸⁷.

A obra de Carlos Lucena contribui para a compreensão das formas de engajamento artístico de certos grupos de artistas da geração de 1970. Também expressa mais uma “reapresentação” das canções de Arrigo Barnabé, neste caso como trilha para um espetáculo de bonecos numa elaboração crítica. Abaixo, apresentamos a ilustração da capa do livro citado e um dos poemas do Dr. Touchê:

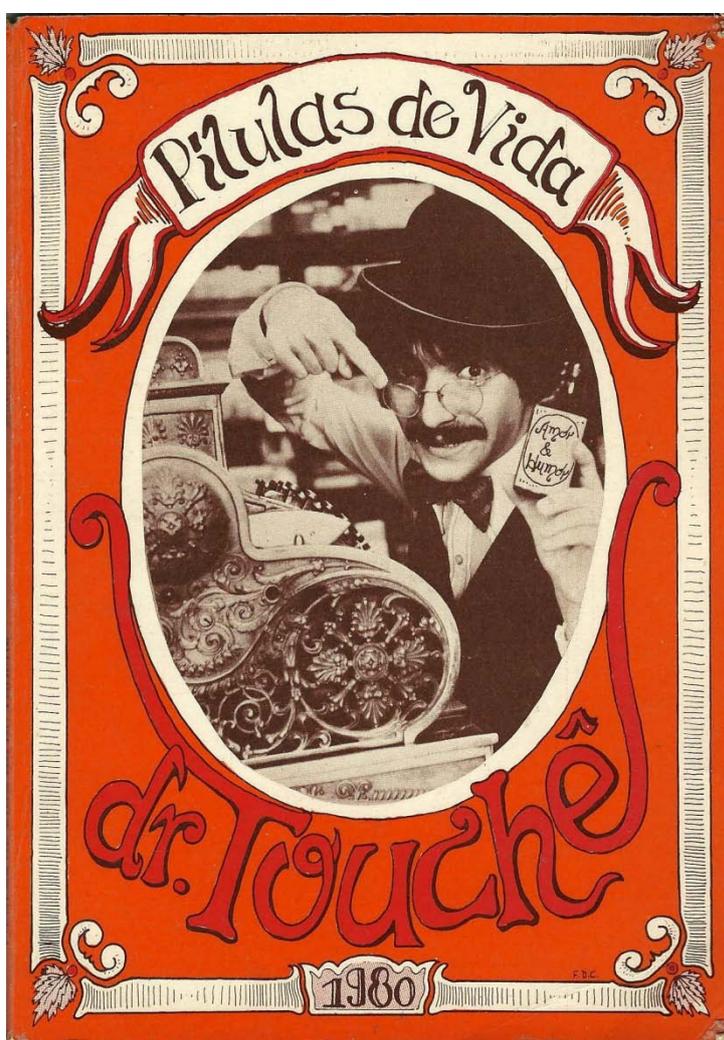


Ilustração: Frente da capa do livro *Pílulas do Dr. Touchê*, de Antonio Carlos Lucena, 1980 (Acervo pessoal Juliana W. Batista).

⁸⁷ Matéria publicada em periódico da época – ver Fontes - Matérias e colunas em jornais e revistas.

BOMBOM 2

adoro roçar a língua
sobre seu corpo
enxugando o suor
como um gato maluco
procurando leite e carne

adoro mais ainda
seus gemidos
quando brinco de brasa
em tua caverna gostosa
essa grutinha morna
que me faz tão bem

agora
vibro de alegria
e me entrego todo
quando você se abre
como uma borboleta
e suas asas
me dizendo:
Vem, meu jabuti



Ilustração: Poema livro *Pílulas do Dr. Touchê* de Carlos Lucena, 1980, p. 74-75 (Acervo pessoal Juliana W. Batista).

Na coluna escrita em 1981, a autora aponta para o sucesso do último livro lançado por Carlos Lucena, *Pílulas de vida do Dr. Touchê* (LUCENA, 1980). Segundo Vera Artaxo, desde suas primeiras publicações, em 1978, o poeta Touchê, como passou a ser conhecido, já havia vendido vinte mil exemplares de suas obras, sempre de forma independente. Foi possível constatar que os poemas e hai-kais de Carlos Lucena também apresentam elementos que se aproximam das propostas da obra de Arrigo Barnabé. O autor traz o cotidiano para a poesia de uma forma escrachada, utilizando escatologias e forte ironia dos dramas da sociedade contemporânea. Os livros trazem ilustrações que lembram histórias em quadrinhos. O sexo é assunto abordado explicitamente e tratado com todas as letras. Esta característica relaciona-se com a expectativa do autor em abordar temas do cotidiano em seus poemas. Para Lucena era importante flexibilizar a poesia e incorporá-la no dia-a-dia dos leitores trazendo-lhes identificação com a leitura. Isto, além de prazeroso, do seu ponto de vista, era essencial para a própria sobrevivência da poesia. Na apresentação de seu livro *Em Jujubas Essenciais*, Antonio Carlos Lucena afirma: “Poesia para mim tem que ser comestível, mastigável, com paladar e cheiro” (LUCENA, 1979, p. 5).

O anseio por popularizar a poesia, a inserção de temas do cotidiano, incluindo o sexo sem maiores tabus, além de uma prática poética que alia noções performáticas são características que aproximam o poeta “Touchê” e Arrigo Barnabé. É importante lembrar que

Carlos Lucena foi mais um entusiasta da causa marginal. Ele atuou como um dos fundadores do *Grupo Sanguinovo*, o qual tinha o objetivo de levar a poesia para as ruas. Uma das iniciativas do grupo neste sentido foi a realização da Primeira passeata poética de São Paulo, ocorrida em junho de 1979 (LUCENA, 1979, p. 102). A partir destes indícios é possível afirmar que a obra deste poeta, não em dimensões similares, porém significativas, foi importante para o movimento dos independentes.

Considerações sobre a Análise Musical

Após a avaliação destas duas canções que fazem a abertura do disco *Clara Crocodilo* foi possível a verificação de elementos que se repetem em quase todas as canções, com exceção de *Instante*, conforme indicado. Uma primeira questão a ser ressaltado é o fato de que temos optado por denominar as músicas de Arrigo Barnabé como canções. Devemos ponderar que a utilização das técnicas do canto falado, o *Sprechgesang*, nas faixas deste LP não caracterizam a utilização do termo na forma convencional que costumamos encontrar no repertório das canções da música brasileira. Contudo, esclarecemos que mantemos a utilização da expressão por uma convenção e fazemos questão de esclarecer nosso posicionamento⁸⁸.

Elementos como paródia, a ironia, a narração e a adaptação são encontradas nestas e nas outras canções. Tal combinação é praticada no sentido da criação de um enredo crítico, de tom malicioso e irônico. Estas constatações revelaram a proximidade da obra de Arrigo Barnabé com as propostas da arte pós-moderna. O compositor faz a utilização das técnicas seriais formalizadas por Schoenberg no início do século XX, no entanto, a incorporação não se faz de uma maneira estanque, apenas como uma imitação. O material sonoro produzido, justaposto ao texto poético cria um novo sentido. As narrativas musicais são norteadas pela estética do *Kistch*, o que pode ser interpretado como “um potencial subversivo”, amalgamado ao enredo por meio da ironia, da paródia e do humor, numa contestação das pretensões universalizantes da arte séria (HUCHTEON, 1991, p. 38).

A ambiguidade é marcante na concepção do próprio personagem principal do LP, o *Clara Crocodilo*, e pode ser relacionada com a proposta inerente da paródia. Ao passo que busca referências no passado, também as desafia. Um paradoxo, segundo Linda Huchteon, em que:

⁸⁸ Interessante análise sobre a voz na vanguarda é encontrada no trabalho de Regina Machado. MACHADO, Regina. *A voz na canção popular brasileira: um estudo sobre a Vanguarda Paulista*. 2007.

Por trás desse reflexo fragmentado, uma espécie de ansioso apelo à continuidade. É exatamente isso que se contesta na paródia pós-moderna, na qual muitas vezes é a irônica descontinuidade que se revela no âmago da continuidade, a diferença no âmago da semelhança (Huchteon, 1985, p. 28).

Segundo a autora, paradoxal por si só, a paródia também tende a criar uma espécie de ficção narrativa que almeja eliminar as distâncias entre uma arte de elite e uma arte popular, distância que teria sido, de forma indiscutível, ampliada pela cultura de massas (HUCHTEON, 1985, p.39). Esta é uma característica marcante na trajetória do compositor Arrigo Barnabé, o qual traz todo um “saber social” adquirido em práticas eruditas, aliado à elementos “vulgares”, como a estética dos gibis ou a temática do sexo. Um exemplo bastante simples da paródia é perceptível na alternância, nas canções, da estética do *Sprechgesang* com narrações radiofônicas e passagens com vozes extremamente tonalizadas pela agressividade.

O conjunto destes elementos é o que forja o caráter de ruptura e inovação da obra *Clara Crocodilo*, a qual não é seria fruto da genialidade de um músico (pelo menos, não da maneira como o senso comum idealiza), mas sim da racionalização e conhecimento empregados em sua elaboração. Talvez resida no fazer musical desta proposta, carregada de uma ideologia que objetiva romper com pressupostos socialmente construídos, a negação que Arrigo Barnabé faz da denominação de uma *Vanguarda Paulista*. Rotulações encaminham a generalizações, uma ação que não corresponde à multiplicidade que encontramos em *Clara Crocodilo*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A micro-história reconstrói, em torno de alguns personagens precisos, aquilo que o seu espaço social foi e, dessa forma, dá conta das incertezas das suas escolhas diante da conjuntura do momento [...]. Uma tal análise do passado faz explodirem as coerências e as impressões de homogeneidade com que um olhar mais distante talvez se contentasse: o passado se torna um “presente de outrora”, ou seja, um “sistema de contextos” que nunca param de agir uns sobre os outros e com os quais os indivíduos tecem cada qual sua própria tela.

Alban Bensa. *Da Micro-História a uma Antropologia Crítica*

Conforme o próprio título que o presente estudo sugeriu, a pretensão era de penetrar no universo social particular do LP *Clara Crocodilo*. Ou seja, objetivava-se, partindo das composições que integram o álbum, estabelecer conexões entre os elementos técnicos e estéticos utilizados e a trajetória de seu compositor. Dessa forma, por conseguinte, chegar-se-ia ao contexto histórico vivenciado por Arrigo Barnabé e representado em sua música. Ao longo da pesquisa, acumulou-se um emaranhado de informações ligado aos sons constitutivos de um universo próprio, com inúmeras possibilidades de significação. Materializava-se um passado tornado presente a cada nova audição destas canções.

Constituir um diálogo entre história e música foi um intento que se revelou um grande desafio. Como apresentado no capítulo inicial, “pensar a música no tempo” requer cuidados metodológicos importantes. A revisão bibliográfica realizada foi de grande importância para o entendimento das questões epistemológicas e os limites da interdisciplinaridade entre a história e a musicologia. Um grande esforço foi realizado para tentar conhecer e compreender os estudos da temática em torno da relação *História e Música*, realizados ao longo do século XX até os dias atuais. Esta fase da pesquisa foi demorada e desenvolvida também com o propósito de encontrarmos referências que embasassem nossa abordagem, tanto das letras, quanto do texto musical das composições do LP *Clara Crocodilo*. Esta procura esteve norteada pela preocupação em contemplar o texto musical sem excessos técnicos, construindo um texto acessível para músicos e para leigos nessa área.

A busca por um modelo de análise caracterizou-se como um importante exercício metodológico. Sem encontrá-lo, abandonamos a ideia de um modelo fechado. Deste modo, várias estratégias foram esboçadas na tentativa de aliar os aspectos históricos às questões técnicas e estéticas inerentes à música de Arrigo Barnabé. O desejo em pensar este universo musical e suas conexões exteriores, assim como o interesse em narrar o detalhe e as minúcias

de nosso objeto, nos mantiveram ligados ao método da micro-história e aos conceitos utilizados por Carlo Ginzburg.

O método indiciário foi fundamental no levantamento de novas fontes, fato que trouxe riqueza à nossa pesquisa, mas que, por outro lado, também acarretou certos transtornos. Conforme apresentado nas primeiras páginas desta dissertação, a bibliografia já produzida sobre a *Vanguarda Paulista* ainda é bastante restrita. Isto se aplica diretamente ao caso dos estudos sobre o músico e compositor Arrigo Barnabé. Muito ainda está por ser escrito sobre esta geração recente de artistas brasileiros. A falta de trabalhos consolidados sobre a temática gerou a necessidade de procurar outras fontes de informações. Foram consultados livros, revistas, periódicos, programas de televisão, entre outras. A busca incessante por fontes acarretou um considerável trabalho de exame, comparação de dados e conexão de informações. Sobre a questão vale lembrar que:

Diferentemente do Estudo de Caso, um trabalho de Micro-história prima por um esforço de quantificação das fontes não por um número que poderá conferir certo grau de exaustividade ao trabalho, mas, sim, pela diversidade dos dados e das escalas de análise que permitirão, de certo modo, reconstituir contextos que aos dados poderão ser aplicados para a análise de um objeto ou problema de pesquisa (SILVEIRA, 2010, p. 5).

O problema de investigação girou em torno da compreensão das possíveis representações deste ser imaginário e personagem protagonista deste LP, o monstro híbrido *Clara Crocodilo*. A compreensão disto esteve atrelada à tarefa de historicizar o álbum e suas canções. Para tanto, foi preciso pensar a relação entre a obra musical em questão, o seu compositor, o processo de criação e o contexto em que isto ocorreu. Foi com esta perspectiva que escrevemos o capítulo II. Perseguindo as matizes desta produção, reconstruímos a trajetória de Arrigo Barnabé estabelecendo suas relações com o contexto. O referencial elesiano amparou a análise sob o ponto de vista sociológico e contribuiu para esta reflexão, assim como para justificar a própria seleção do tema e o reconhecimento de suas singularidades.

Foi de grande valia perscrutar certos fatos ligados à infância do músico, tais como sua passagem pela escola normal e sua formação musical. Foram questões que contribuiriam para entender o chamado *habitus*. Esta seleção de gostos e saberes incorporados e transformados ao longo do percurso compreendido, desde a infância de Arrigo Barnabé até o lançamento do álbum *Clara Crocodilo*. Perseguimos o músico em suas andanças, tentando compreender seu trânsito entre sua terra natal, Londrina, e a cidade de São Paulo, o que incluiu suas incursões acadêmicas. Nesta etapa da pesquisa houve uma grande necessidade de relacionar as fontes e

comparar informações, devido à trajetória entrecortada e, às vezes, confusa de Arrigo Barnabé.

Diante disso, foi possível perceber que a passagem pela universidade foi um momento importante e decisivo para sua opção pela carreira de músico profissional. Na USP, um dos espaços físicos em que se fomentou o movimento da *Vanguarda Paulista*, conheceu grandes parceiros e ampliou sua rede de relações pessoais. Conheceu a cidade e observou seus habitantes. Estes se tornaram cenário e personagens de suas canções. Em troca, São Paulo o acolheu. O lançamento de *Clara Crocodilo*, em 1980, foi muito bem recebido pela crítica. O músico não se importava em ser chamado de marginal, tornando-se referência para os artistas chamados de independentes ou alternativos. Os termos representam as relações que Arrigo Barnabé e outros artistas de sua geração mantiveram com as grandes corporações da indústria do entretenimento. O tema foi abordado, apenas de passagem, pois não se caracterizava como foco deste estudo. No caso da indústria fonográfica, bons trabalhos foram encontrados, porém acreditamos que uma boa opção seria a execução de um estudo aprofundado acerca desta geração de artistas e as maneiras com as quais praticaram e difundiram suas artes naquele contexto.

A ideia de um novo estudo foi ressaltada pela observação de que o fator chave que uniu e caracterizou estes artistas como um movimento, não foi a identificação estética entre suas obras, mas sim o desejo de inovação. Tal desejo encontrou barreiras para a comercialização de suas obras, fato que alavancou novas formas de divulgação, venda dos trabalhos e também uma cooperação mútua entre os artistas ditos marginais. Sob este aspecto, a questão geográfica da cidade de São Paulo também possibilita o aprofundamento da reflexão quanto aos espaços de sociabilidade dos integrantes destes movimentos alternativos, lembrando que o fenômeno não esteve restrito aos músicos, e que foram também atingidos atores, do teatro e do cinema, poetas, artistas plásticos, entre outras manifestações artísticas.

No que se refere às referências musicais apresentadas nesse capítulo, ressaltamos que são derivadas de uma seleção. Koellreuter, Villa-Lobos, Tom Jobim e Rogério Duprat foram nossas escolhas, e sob as quais trabalhamos para apresentar um breve panorama do cenário da música brasileira nas décadas de 1930 a 1980. A intenção esteve centrada em demonstrar e avaliar a forma pela qual a música brasileira esteve perpassada e imbricada pelas dicotomias e entrelaçamentos entre o erudito e o popular. À maneira destes quatro compositores, sem hierarquizações ou comparações, acreditamos que Arrigo Barnabé também deve ser indicado como um dos representantes que batalharam para aliar música erudita ao gosto popular.

Tal assertiva tornou-se possível por meio da análise detalhada de suas canções, realizada na segunda parte do trabalho. O capítulo III é o momento em que a análise se estabelece de forma mais técnica e minuciosa. As canções *Acapulco Drive in* e *Orgasmo Total* tiveram texto musical e poético analisados em toda sua extensão. Isso reforça a ideia de que, a partir do micro-universo de uma única canção, é possível estabelecer a construção de uma narrativa histórica relevante. Os sons de uma canção podem revelar muito sobre nosso passado, fazendo-nos compreender nosso presente e até mesmo antecipá-lo. Aliando-se texto musical e texto poético é possível identificar as denominadas remissões intrínsecas e extrínsecas apresentadas por Jean Jacques Nattiez. Dessa forma, cria-se o potencial para descobrir as relações de uma obra musical com seu contexto de criação, chegando às possíveis representações sociais que ela pode expressar.

Em termos de análise musical, uma das abordagens mais completas e bem referenciadas, encontrada no campo da musicologia, é a Semiologia Tripartite, elaborada e desenvolvida por Molino e Nattiez, respectivamente. A teoria contribuiu para a compreensão das ditas “remissões intrínsecas” e “extrínsecas” da música. No entanto, preferimos não considerar o proposto “nível neutro” abordado pelos autores. A ampliação dos conhecimentos nesta área nos encaminhou a não optarmos irrestritamente à análise semiótica. Muitos bons estudos com a utilização deste método de análise foram encontrados, contudo, acreditamos que tal aplicação poderia oferecer conclusões intensivamente estruturadas e até estanques, fato que não condiz com a polissemia dos sentidos musicais. Acreditamos que, de forma similar às trajetórias individuais, o processo de criação musical sofre interferências de seu meio de produção, bem como altera o próprio ambiente social no qual foi gerado, ou aqueles nos quais, porventura, venham a reincorporá-lo.

As duas canções foram escolhidas por sua função de abertura do enredo do LP. Ambas foram compostas mais próximas ao lançamento do mesmo, dando conta de ambientar o espaço em que a trama se desenvolve. Ouvidas, sucessivamente, formam uma crônica do cotidiano de figuras marginalizadas típicas de grandes centros urbanos: a prostituta e seu freguês. Considerando-se o processo de criação do álbum, o qual durou oito anos, podemos afirmar que, nestas duas canções, Arrigo Barnabé já utiliza o sistema de composição dodecafônico com maior desenvoltura. O entrelaçamento do texto poético das duas canções também denota a habilidade bem estruturada para a construção de enredos narrativos musicais. As duas canções fazem sentido como uma única pequena estória, assim como dão

sentido à estória do monstro *Clara Crocodilo*. A característica nos remete ao roteiro de *Dodes' Ka-Den*, o filme de Akira Kurosawa, citado na análise da canção *Infortúnio*.

Nossa opção foi desenvolver uma narrativa que contasse a música ao leitor. A semântica da cognição musical nos conscientizou de que o êxito desta narração estaria vinculado à nossa própria capacidade de relatar a música e as sensações remetidas por ela por meio de metáforas explicativas. Vale ressaltar que a dissertação de André Cavazzoti revelou-se, desde o princípio, de grande valia. Ter em mãos as partituras musicais foi muito importante para o desenvolvimento da análise do disco.

O *jogo de escalas* constituiu-se nas relações das temáticas com o universo pessoal do compositor; com o contexto sociopolítico e cultural vivenciado então pelos brasileiros e, também, com problemas globais, tais como o fenômeno da pós-modernidade. As canções retratam seres solitários em uma grande cidade, impelidos à marginalidade e vítimas da lógica de um sistema capitalista opressor e massificador. As formas de circulação de *Clara Crocodilo* e a apropriação da obra de Arrigo Barnabé por outros artistas também foram mencionadas: ao serem apresentadas a maquete “Fusão preto no Acapulco Drive in”, de Guto Lacaz, e as poesias de Carlos Lacerda (o Touché).

Devemos ressaltar que acabamos realizando uma análise heterogênea das oito canções, sendo que certos elementos selecionados resultaram no critério de avaliar características distintas em cada uma delas. Isso aconteceu para evitar repetições desnecessárias e melhorar a narrativa. Devido ao tempo, e com o desenrolar da pesquisa, acabamos descobrindo um universo bem maior do que aquele que imaginamos. Portanto, com a certeza da importância de avaliar também as motivações que encaminharam Arrigo Barnabé à incorporação das técnicas seriais da *Vanguarda Europeia* em suas composições, optamos por escrever o quarto capítulo desenvolvendo uma análise mais fragmentada das canções. A verificação de correlações entre as músicas do álbum *Clara Crocodilo* com algumas obras de compositores eruditos modernos contribuiu para percebermos o processo de pesquisa e investigação exercido pelo compositor durante a produção desta obra musical. Sua grande e expressa motivação foi a paixão pela cultura erudita aliada ao desejo de produzir algo que pudesse ser ouvido no rádio por um público mais amplo. Em última instância, havia o intuito de preparar uma música sofisticada e capaz de despertar o senso crítico em seus ouvintes.

Talvez haja a impressão de que privilegiamos excessivamente tais relações em detrimento das incursões às referências “populares” destas canções. Contudo, frisamos nossa crença de que a grande característica de inovação encontrada em *Clara Crocodilo* reside na

maneira criativa com que Arrigo Barnabé utiliza as técnicas da música serial, conseguindo popularizá-las, ainda que entre um público segmentado. As aproximações realizadas sinalizam que a utilização das técnicas seriais não ocorre meramente com colagens. Elas atuam parodiando e resignificando o passado, com vistas para o momento das composições em questão.

O século XX em toda sua extensão foi um período de grandes transformações. O Moderno e o Contemporâneo se misturam, dificultando a precisão e abolindo classificações. Na virada dos 1900, muitas mudanças ocorreram no pensamento humano e, com as contribuições da psicanálise, abandonaram-se gradualmente os pressupostos neo-iluministas. Esta “era de ansiedade”, auferida por Tillich (1976), gerou uma crise ontológica alimentada pela morte e infortúnio das grandes guerras mundiais. As incertezas e rupturas vivenciadas pelo homem, no contexto, foram também expressas por meio da arte. No caso da música, o surgimento das técnicas seriais, criadas por Schoenberg e desenvolvidas por outros integrantes da *Vanguarda Europeia*, trouxe uma música dissonante que rompeu com a hegemonia do tonalismo na música ocidental.

Em escala global, o pós-guerra viu nascer gerações que continuaram questionando seus “estares” no mundo. A década de 1960 foi marcada pela revolução comportamental e suas batalhas por liberdade ideológica. Jovens pelo mundo reclamavam sexo livre e maior atuação política, fazendo surgir as primeiras nuances do feminismo e movimentos civis em favor dos negros e homossexuais. O espírito contestador trouxe a contracultura, bem caracterizada pelo movimento *hippie*, gerando novas formas de engajamento artístico com a realidade social.

Arrigo Barnabé integra esta geração de novos artistas e sua obra apresenta esta proposta de engajamento. As canções de *Clara Crocodilo* dialogam com as aflições vivenciadas pelo homem moderno, tendo a questão da liberdade como tônica. Em conformidade com as ideias de Bauman (1998), é possível percebermos uma inversão paradoxal quanto à liberdade do homem. No *fin-de siècle* sua ampliação era almejada, mas por outro lado, o homem usufruía uma sensação de segurança amparada pelos pressupostos racionalistas. Na contemporaneidade, o sonho de liberdade concretizou-se, porém de forma arbitrária. Seu ônus é a forte dose de insegurança sentida, em especial, pelos moradores das grandes cidades. *Clara Crocodilo* traz as representações de uma sociedade em transição onde a liberdade individual continua a ser confrontada. Em se tratando de Brasil, a questão é reforçada pela ditadura-civil-militar e seu processo de redemocratização.

Esclarecemos que as referências feitas ao pós-modernismo não objetivam caracterizar algo mais moderno do que o próprio moderno, sendo utilizadas em reconhecimento do mesmo enquanto fenômeno contemporâneo, fazendo jus às diferentes formas de expressão que, respectivamente, aconteceram no início e na segunda metade do século XX.

Concordamos com Cavazotti em sua afirmação de que a obra *Clara Crocodilo* ocupa um lugar *sui generis* na música popular brasileira urbana (CAVAZOTTI, 1993, p. 185). Este espaço alcançado se deve ao caráter inovador da obra de Arrigo Barnabé, o qual remete às técnicas musicais utilizadas em sobreposição aos elementos distintos presentes no texto poético das canções. Foi possível constatar que sua música dialoga com a estética da arte pós-moderna, fazendo a utilização da paródia, da estética do *Kitsch*, da ironia e do humor para criar paradoxos da realidade vivenciada no contexto brasileiro, entre as décadas de 1970 e 1980. Sua atuação foi importante no cenário da música independente. A avaliação de sua trajetória pessoal, em face do processo de criação deste LP, demonstrou que sua riqueza é fruto de um processo de observação, de estudo e aplicação de conhecimentos em sua elaboração.

Conforme Sandra Rey (2002), podemos notar que ocorreu um “processo de processamento” do compositor por sua obra, a qual foi se fazendo, acontecendo, e se reelaborando entre estes oito anos em que as composições foram sendo escritas. Cogitamos que, com o passar dos anos, a visão de mundo do compositor foi reconstituída por suas experiências culturais. Isto reelaborou sua obra, mas sua percepção também se elaborou por meio de sua criação.

As promessas de uma carreira promissora de Arrigo Barnabé, preconizadas pela imprensa da época, não se concretizaram da maneira prevista por certos críticos. Observada à luz do presente, do “hoje”, *Clara Crocodilo* não pode ser considerada uma “etapa superior” na escala evolutiva da MPB. Ao mesmo tempo, dentro de sua obra, isto não faz sentido. Acreditamos que o próprio compositor tenha esta percepção, já que sua obra é um exemplo de ruptura com estes padrões avaliativos da arte. Sua obra rompe com as dicotomias de uma arte elitizada e se infiltra no popular. *Clara Crocodilo* rasga como a voz rouca e gritada de Arrigo Barnabé a cortina que esconde o submundo de marginalidade que a sociedade não quer ver.

Clara Crocodilo é sinônimo de contradição e ambiguidade, tenta revelar as inseguranças e fragilidades dos menos favorecidos que habitam as grandes cidades. Intenciona lutar também contra a alienação da cultura massiva. Com sua sonoridade pontiaguda, quer acordar o ouvinte de seu sono de hipocrisia. Este monstro está adormecido

em cada um de nós, sempre à espreita, esperando o momento de se levantar e lutar. Para ouvir a música de Arrigo Barnabé é preciso estar disposto a tragar seus sons, olhar para si no espelho e encarar a imagem refletida sem medo.

REFERÊNCIAS

Obras completas, artigos e trabalhos acadêmicos

ADORNO, Theodor W. *Filosofia da Nova Música*. 3. Ed. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2002.

ALBERTI, Verena, *Indivíduo e biografia na história oral*, Rio de Janeiro: CPDOC, 2000. Disponível em: http://cpdoc.fgv.br/producao_intelectual/arg/1525.pdf, acesso 20/02/2012.

ANDERSON, Perry. *As Origens da Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.

ARON, Irene. A modernidade de Buchner. In: *Fragmentos*. DLLE/UFSC. Florianópolis, n. 1, jan./jun. 1986, p. 178-184. Disponível em: www.periodicos.ufsc.br/index.php/fragmentos/article/.../4737/3998, acesso 12/11/2012.

ARON, Irene. Lenz: a trajetória do ser humano. In: *Fragmentos*. DLLE/UFSC. Florianópolis, n. 2, jul./dez. 1986, p. 45-53. Disponível em: <http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/fragmentos/article/viewFile/4762/4041>, acesso 12/11/2012.

ASSIS, Ana Cláudia; BARBEITAS, Flávio; FILHO, Edson Cardoso; LANA, Jonas. Música e história: desafios da prática interdisciplinar. IN: BUDASZ, Rogério (Org.). *Pesquisa em música no Brasil: métodos, domínios, perspectivas*. Vol I. Goiânia :ANPPOM, 2009. p. 5-39.

AUNER, Joseph. “Ears of the future”: Schoenberg’s “Pierrot Lunaire” at 100 – Music – In The Boston Globe. In: *Green Day Commission Club*, World Class Music Made in the U. S. A, 06/03/2012. Disponível em: <http://www.gbcommissionclub.com/2012/06/ears-of-future-schoenbergs-pierrot.html>, acesso em 07/10/2012.

BAHIANA, Ana Maria. *Nada será como antes – MPB nos anos 70*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira: 1980.

BASTOS, Rafael José de Menezes. “MPB”, o Quê? Breve história antropológica de um nome, que virou sigla, que virou nome. In: *Revista Antropologia em primeira mão*, publicação do Programa de Pós Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina, UFSC, Florianópolis, v. 116, 2009, p. 1-12. Disponível em: <http://www.cfh.ufsc.br/~antropos/116.pdf>, acesso 07/08/2012.

BATISTA, Alexandre Blankl. “*Mentores da Nacionalidade*”: a apropriação de Euclides da Cunha, Alberto Torres e Farias Brito por Plínio Salgado. 2006. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em História, Porto Alegre.

BATISTA, Juliana Wendpap. *O nazismo e a música dodecafônica de Schoenberg*. 2009. Trabalho de conclusão de curso (Licenciatura e Bacharelado em História) – Universidade do Oeste do Paraná. Centro de Ciências Humanas, Educação e Letras. Colegiado de História, Marechal Cândido Rondon. Disponível em:

http://www.academia.edu/2083161/O_NAZISMO_E_A_MUSICA_DODECAFONICA_DE_SCHOENBERG, acesso em 23/10/2012.

BAUMAN, Zygmunt. *Ética pós-moderna*. São Paulo: Paulus, 1997.

BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

BAUMER, Franklin. *O pensamento europeu moderno*. v. 1. Lisboa: Ed. 70, 1990a.

BAUMER, Franklin. *O pensamento europeu moderno*. v. 2 Lisboa: Ed. 70, 1990b.

BECKER, Howard. *Outsiders: Estudos de sociologia do desvio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

BERNSTEIN, Serge. "A Cultura Política". In: Jean-Pierre Rioux e Jean-François Sirinelli. *Para uma História Cultural*. Lisboa : Editorial Estampa, 1998.

BLOCH, Marc Leopold Benjamim. *Apologia da história – O ofício do historiador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

BOURDIEU, Pierre. A identidade e a representação: Elementos para uma reflexão crítica sobre a ideia de região. In: BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. 11ª edição. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007. pp. 107-132.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das letras, 1996.

BOURDIEU, Pierre. *Questões de sociologia*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983.

BURKE, Peter. *A escola dos Annales (1929-1989)*. São Paulo: UNESP, 1990.

BURKE, Peter. Culturas populares e cultura de elite. In: *Diálogos – Revista do Depto de História da Universidade Estadual de Maringá*, Vol. I, n. 1, UEM, 1997. p. 1-10.

BURKE, Peter. *O que é história cultural*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

BURUCÚA, José Emílio. *História, arte e cultura: de Aby Warburg a Carlo Ginzburg*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003.

CANCLINI, Nestor García. *Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.

CAMPOS, Augusto de (org.). *O balanço da Bossa e outras bossas*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1974.

Carlos Ceia, s.v. "Teatro de Vanguarda", *E-Dicionário de Termos Literários*, coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9, <http://www.edtl.com.pt>, consultado em 10/12/2012.

CASTAGNA, Paulo. Avanços e perspectivas na musicologia histórica brasileira. *Revista do Conservatório de Música da UFPel*, Pelotas, n.1, 2008. p.32-57. ISSN 1984-350X.
Disponível em:

<http://ia700404.us.archive.org/10/items/AvanosEPerspectivasNaMusicologiaHistoricaBrasileira/2008-AvanosEPerspectivas.pdf>, acesso 14/05/2012.

CAVAZOTTI, André. O serialismo e o atonalismo livre aportam na MPB: as canções do LP Clara Crocodilo de Arrigo Barnabé. IN: *Per Musi On line* - Revista Acadêmica de Música. Belo Horizonte. V. 1, 2000. Disponível em: http://musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/01/Vol01_cap_01.pdf, acessado em 23/12/2009.

CAVAZOTTI, André. *Processos seriais na música de Arrigo Barnabé: As oito canções do LP "Clara Crocodilo"*. 1993. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Artes. Curso de Pós-Graduação em Música, Porto Alegre.

CHARTIER, Roger (debate com José Sérgio Lopes), "*Pierre Bourdieu e a história*", disponível em: http://www.revistatopoi.org/numerosanteriores/topoi04/04_debate01.pdf, acesso em 20/05/2011.

CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. 2. ed. Lisboa: DIFEL, 2002.

CHAVES, Celso Giannetti Loureiro. Processo criativo e composição musical: proposta para uma crítica genética em música. In: *Anais do X Congresso Internacional da Associação de Pesquisadores em Crítica Genética*, Porto Alegre, em nov/2010, p. 238-245. Disponível em: <http://ebooks.pucrs.br/edipucrs/anais/apcg/edicao10/Celso.Chaves.pdf>, acesso 07/08/2012.

COLE, Malcolm S. Rondo. In: SADIE, Stanley (org.). *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Edição Eletrônica, London: Macmillan, 2001.

CONTIER, Arnaldo. *Música no Brasil: história e interdisciplinaridade - algumas interpretações*. In: *História em debate*. Atas do XVI Simpósio Nacional de História, ANPUH, Rio de Janeiro, 1991, 151-189.

CORRÊA, Tupã G. *Rock, nos passos da moda: mídia, consumo x mercado*. São Paulo: Papyrus, 1989.

COSME, Luiz. *Dicionário Musical*. São Paulo: Gráfica da "Revista dos tribunais", 1957.

DELGADO, María. ALBAN BERG: Wozzeck. In: *Full informatiu*, Nº 50, 30 de dezembro de 2005. p.1-2. Disponível em: <http://www.scom.uminho.pt/Uploads/Porwozzeck.pdf>, acesso 26/11/2012.

DIAS, Márcia Tosta. *Os donos da voz*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2000.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo: Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2006.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. 2a edição. São Paulo: Ed. 34, 2010.

DOLORES, Maria. Especial Festival BRAVO! - Festivais da TV Tupi. *Revista Bravo! (on line)*, setembro de 2009. Disponível em: <http://bravonline.abril.com.br/materia/especial-festival-bravo-festivais-tv-tupi>, acesso 24 de setembro de 2012.

DUDEQUE, Norton. Forma como processo. In: *Anais eletrônicos* do I Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música, XV Colóquio do Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO. Rio de Janeiro, 8 a 10 de novembro de 2010. p. 99-112. Disponível em: <http://www.unirio.br/simpom/textos/SIMPOM-Anais-2010-NortonDudeque.pdf>, acesso 13/11/2012.

ELIAS, Norbert. *A sociedade dos indivíduos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

ELIAS, Norbert. *Introdução à sociologia*. Lisboa: Edições 70, 1970.

ELIAS, Norbert. *Mozart, sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1995.

ELIAS, Norbert. *Norbert Elias por ele mesmo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

ELIAS, Norbert; SCOTSON, John L. *Os estabelecidos e os Outsiders: Sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

FAVARETTO, Celso. *Tropicália: alegoria, alegria*. São Paulo: Kairós, 1979.

FENERICK, José Adriano. *Façanhas Às Próprias Custas*. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2007.

FENERICK, José Adriano. Outros fins e outros sons: a metrópole e a “Vanguarda Paulista”. In: *MNEME – Revista de humanidades*, Publicação do Departamento de História e Geografia da Universidade Federal do Rio Grande do Norte - Centro de Ensino Superior do Seridó – Campus de Caicó, v.4 - n.8 - abr./set. de 2003. p. 241-260. Disponível em: www.periodicos.ufrn.br/index.php/mneme/article/download/.../164, acesso 26/10/2012.

FERNANDES, Paulo Irineu Barreto. Theodor Adorno, Arnold Schönberg e a Música Dodecafônica. In: *Anais da 4ª Semana da Música - 50 Anos (1957/2007)*. Uberlândia: Universidade Federal Uberlândia (Departamento de música e Artes Cênicas), 2007. Disponível em: <http://www.demac.ufu.br/semanadamusica/?c=comunicacoesorais>, acessado em 18/6/09.

FODOR, Jerry. Semântica: uma entrevista com Jerry Fodor. In: *ReVEL*. Vol. 5, n. 8, 2007. Tradução de Gabriel de Ávila Othero e Gustavo Brauner. ISSN 1678-8931 [www.revel.inf.br]. Disponível em: http://www.revel.inf.br/files/entrevistas/revel_8_entrevista_jerry_fodor.pdf, acesso 09/01/2013.

FULLER, David. Suite. In: SADIE, Stanley (org.). *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Edição Eletrônica, London: Macmillan, 2001.

FURTADO, João Pinto. Engajamento Político e Resistência Cultural em múltiplos registros: Sobre “transe”, “trânsito”, política e marginalidade nas décadas de 1960 a 1990. In: AARÃO REIS, Daniel; MOTTA, Rodrigo Patto Sá; RIDENTI, Marcelo (Orgs.). *O golpe e a ditadura militar: quarenta anos depois (1964-2004)*. Bauru: Edusp, 2004.

GAÚNA, Regiane. *Rogério Duprat: Sonoridades múltiplas*. São Paulo: Ed. Unesp, 2001.

GHEZZI, Daniela Ribas. *De um Porão para o Mundo: a Vanguarda Paulista e a Produção Independente de LP's através do Selo Lira Paulistana nos anos 80: um Estudo dos Campos*

Fonográfico e Musical. Campinas, 2003. Dissertação de Mestrado em Sociologia – Instituto de Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003. <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000301984&fd=y>, acesso em 26/10/2012.

GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas e sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GINZBURG, Carlo. *O Fio e os Rastros*. Verdadeiro, Falso, Fictício. São Paulo: Cia das Letras, 2007.

GINZBURG, Carlo. *O Queijo e os Vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela inquisição*. São Paulo: companhia das letras, 1987.

GINZBURG, Carlo. *Relações de Força*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GIORGIO, Fábio Henrique. *Na boca do bode: entidades musicais em trânsito*. Londrina: Atrito Art., 2005.

GRESILLON, Almuth. Alguns pontos sobre a história da crítica genética. In: *Revista Estudos avançados* [online]. 1991, vol.5, n.11, pp. 7-18. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ea/v5n11/v5n11a02.pdf>, acesso 07/08/2012.

GRIFFITHS, Paul. *A música moderna: Uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez*. 2. Ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

GUIMARÃES, Antonio Carlos Machado. *A “Nova Música” Popular de São Paulo*. 1985. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social), Universidade de Campinas-Unicamp, Campinas. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000017630>, acesso 25/10/2012.

GUINZBURG, Carlo. Representação: a ideia, a palavra, a coisa. In: GUINZBURG, Carlo. *Olhos de madeira: nove reflexões sobre a distância*. São Paulo: Companhia das letras, 2001. p 85-103.

GULLAR, Ferreira. *Toda poesia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987.

HOBBSAWM, Eric. *Sobre a história*. São Paulo: Companhia das letras, 1998.

HORKHEIMER, Max & ADORNO, Theodor. A indústria cultural: o iluminismo como mistificação de massas. In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da cultura de massa*. São Paulo: Paz e Terra, 2002. pp. 169-214.

HUCHTEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.

JAMESON, Fredric. *Pós-Modernismo: A lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Editora Ática, 2002.

JARMAN, Douglas. Berg, Alban (Maria Johannes). In: SADIE, Stanley (org.). *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Edição Eletrônica, London: Macmillan, 2001.

JUNIOR, Gonçalo. *A guerra dos gibis 2: Maria Erótica e o clamor do sexo – Imprensa, pornografia, comunismo e censura no ditadura militar (1964-1985)*. São Paulo: Editorativa Produções artísticas, 2010.

KAMADA, Letícia. *Mashup: o que você vê é o que você ouve*. 2010. Trabalho de conclusão de curso (Especialização *lato sensu*) – Centro Universitário Senac. Campus Lapa Scipião. Pós-graduação em Comunicação e Artes com ênfase em Criação de Imagem e Som em Meios Eletrônicos. São Paulo. Disponível em: http://monografiacisme.files.wordpress.com/2011/02/monografia_leticia_kamada_mashup1.pdf, acesso 25/11/2012.

KATER, Carlos. *Música Viva e H.J Koellreutter: Movimentos em direção à modernidade*. São Paulo: Musa Editora e Através, 2001.

KERN, Maria Lúcia. Modernidade: significações na história. In: BRITES, Bianca; CATTANI, Icleia Borsa; KERN, Maria Lúcia (Org.). *Anais do IV Congresso Brasileiro de História da Arte*. Coleção Estudos da Arte, vol 2. Porto Alegre: Instituto de Artes/UFRGS; FAPERGS; CNPq, 1991. P. 69-79.

KERR, Dorotéia. A Música no Século XX. In: *Conteúdos e didáticas de Artes*, Instituto de Artes, UNESP, São Paulo. Acervo digital da UNESP, 2011. Disponível em: <http://www.acervodigital.unesp.br/bitstream/123456789/40520/1/01d18t05.pdf>, acesso em 09/10/2012.

KRAMER, Heinrich; SPRENGER, James. *O martelo das feiticeiras: Malleus Maleficarum*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1991.

KRAUSCHE, Valter. *Música popular Brasileira: da cultura de roda à música de massa*. Coleção Tudo é história, nº 79. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

LAMARÃO, Luisa Quarti. *As muitas histórias da MPB: As ideias de José Ramos Tinhorão*. 2008. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal Fluminense. Instituto de Ciências Humanas e Filosofia. Departamento de História. Disponível em: http://www.historia.uff.br/stricto/teses/Dissert-2008_LAMARAO_Luisa_Quarti-S.pdf, acesso 08/11/2012.

LAUS, Egeu. Capas de discos: os primeiros anos. IN: CARDOSO, Rafael. *O design brasileiro antes do design: aspectos da história gráfica, 1870-1960* (Org.). São Paulo: COSAC NAIFY, 2005. p. 296-336.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.

LIMA, Henrique Espada. Narrar, pensar o detalhe: à margem de um projeto de Carlo Ginzburg. In: *ArtCultura*, Uberlândia, v. 9, n. 15, jul.-dez. 2007. p. 99-111. Disponível em: http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF15/CG_Lima.pdf, acesso em 09.06/2012.

LISARDO, Roger. Para além do factual: Algumas reflexões acerca da Musicologia no Brasil. IN: *Música Hodie*. Vol.4, n.1, 2004. p. 91-106. Disponível em: http://www.musicahodie.mus.br/4_1/musica_hodie_4_1_artigo_6.pdf, Acesso 14/05/2012.

LUCENA, Antonio Carlos. *Jujubas Essenciais*. São Paulo: Ed. do autor, 1979.

LUCENA, Antonio Carlos. *Pílulas de Vida do Dr. Touchê*. São Paulo: Edições Sanguinovo, 1980.

MACHADO, Regina. *A voz na canção popular brasileira: um estudo sobre a Vanguarda Paulista*. 2007. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. Programa de Pós-graduação em Música, Campinas. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000431601>, acesso 15/10/2012.

MALERBA, J. Para uma teoria simbólica: conexões entre Elias e Bourdieu. In: Ciro Flamarion Cardoso; Jurandir Malerba. (Org.). *Representações: contribuição a um debate transdisciplinar*. 1ed.Campinas: Papirus, 2000, v. 1, p. 199-225.

MALERBA, J. Processos: Elias. In: _____ *Ensaio: Teoria, História & Ciências Sociais*. Londrina: Eduel, 2011. p. 177-194.

MARCHI, Leonardo de. *A nova produção independente: Indústria fonográfica brasileira e novas tecnologias da informação e da comunicação*. 2006. Dissertação (mestrado em Comunicação) - Universidade Federal Fluminense. Curso de Pós-graduação em Comunicação Social. Niterói.

MARINHO, Maria Gabriela; WAJNMAN. Solange. Cultura visual e consumo na telenovela *Dancin' Days* (1978) – registros locais de uma transição global. In: *Anais do XV Encontro da Compós na Unesp, Grupo de trabalho "Cultura das Mídias"* Bauru, SP, em junho de 2006. Disponível em: http://www.eca.usp.br/caligrama/n_5/solange_mgabriela.pdf, acesso 17/01/2013.

MÁRIO, Chico. *Como Fazer um Disco Independente*. Petrópolis, Vozes, 1986.

MARRACH, Sonia Alem. *Música e universidade na cidade de São Paulo: do samba de Vanzolini à Vanguarda Paulista*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

MARTÍM-BARBERO. Jesús. *Dos meios às mediações: Comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

MATOS, Maria Izilda de Santos. *A cidade, a noite e o cronista: São Paulo de Adoniran Barbosa*. Bauru: EDUSC, 2008.

MATOS, Maria Izilda de Santos. *Âncora de Emoções: Corpos, subjetividades e sensibilidades*. São Paulo: EDUSC. 2005.

MATOS, Maria Izilda de Santos. *Dolores Duran: Experiências Boêmias em Copacabana nos anos 50*. RJ: Bertrand Brasil, 2.ed, 2002.

MATOS, Maria Izilda de Santos. *Melodia e Sintonia: o masculino, o feminino e suas relações em Lupicínio Rodrigues*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2ª ed., 1999.

MATOS, Maria Izilda de Santos. *Meu lar é o botequim*. São Paulo: Cia Editora Nacional, 2.ed., 2002.

MATTOSO, Glauco. *O que é poesia marginal*. São Paulo: Brasiliense, 1981.

MAUAD, Ana Maria. O olhar engajado: fotografia contemporânea e as dimensões políticas da cultura visual IN: *ArtCultura*, Uberlândia, v. 10, n. 16, p. 33-50, jan.-jun. 2008. Disponível em: http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF16/A_Mauad.pdf, acesso em 09/06/2012.

MEDAGLIA, Júlio. *Música Impopular*. São Paulo: Global, 1988. p. 313.

MESSEDER, Carlos Alberto; HOLANDA, Heloísa Buarque de. Quatro posições: Fernando Gabeira, Caetano Veloso, Ferreira Gullar e Glauber Rocha. IN: VENTURA, Zuenir.; GASPARI, Elio.; HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Cultura em trânsito: da repressão à abertura*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2000. p. 126-183.

MOLES, Abraham. *O kitsch*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

MOLES, Abraham. *O Kitsch: a arte da felicidade*. 3.ed. Tradução Sérgio Miceli. São Paulo, Perspectiva, 1986, 231 pp. il p&b. [Coleção Debates]

MORAES, Marco Antonio de. Epistolografia e crítica genética. In: *Revista Ciência e Cultura*, v.59, n.1, São Paulo jan./mar. 2007. pp. 30-32. Disponível em: <http://cienciaecultura.bvs.br/pdf/cic/v59n1/a15v59n1.pdf>, acesso 07/08/2012.

MORRELI, Rita. *Indústria Fonográfica: uma abordagem antropológica*. Campinas: Ed. Unicamp, 1991.

NAGAMINI, Eliana. Gallahade: o poeta e a máscara. In: *Orfeu Spam 14 – Jornal Eletrônico de Poesias e Artes* (ISSN: 1807-8311). São Paulo, Julho/setembro – 2006. Disponível em: http://www.jayrus.art.br/Sessao_Pop_Up.htm, acesso 14/10/2012.

NAPOLITANO, Marcos. A historiografia da Música Popular Brasileira (1970-1990): Síntese bibliográfica e desafios atuais. IN: *ArtCultura*, Revista do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia, v. 8, n. 13, jul.-dez. 2006a, p. 135-150. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/1422/1283>, acesso 16/06/2012.

NAPOLITANO, Marcos. *Cultura brasileira: Utopia e massificação (1950/1980)*. 3ª Ed. São Paulo: Contexto, 2006b.

NAPOLITANO, Marcos. Fontes audiovisuais: a história depois do papel. In: PINSKY, Sandra B (Org.). *Fontes Históricas*. São Paulo: Contexto. 2006c, p.235-289.

NAPOLITANO, Marcos. História e música popular: um mapa de leituras e questões. *Revista de história*. [online]. 2007, n.157, pp. 153-171. Disponível em: <http://www.revistasusp.sibi.usp.br/pdf/rh/n157/a08n157.pdf>, acesso 20/09/2012.

NAPOLITANO, Marcos. Os festivais da canção como evento de oposição ao regime militar brasileiro (1966-1968). In: MOTTA, Rodrigo Patto Sá; REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo (Orgs.). *O golpe e a ditadura militar: quarenta anos depois (1964-2004)*. Bauru: Edusp, 2004. p.215.

NAPOLITANO, Marcos; VILLACA, Mariana Martins. Tropicalismo: As Relíquias do Brasil em Debate. *Revista Brasileira de História* [online]. 1998, vol.18, n.35, pp. 53-75. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0102-01881998000100003>, acesso 20/05/2011.

NASCIMENTO, João Paulo Costa do. *Abordagens do pós-moderno em música: a incredulidade nas metanarrativas e o saber contemporâneo*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011.

NASCIMENTO, Roberta Andrade do. Baudelaire e a arte da memória. IN: *Alea*, vol.7, no.1, Rio de Janeiro, Jan/June 2005. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2005000100004. Acesso em 03/09/2011.

NATTIEZ, J. Jacques. Musica e significato . In: *Enciclopedia della Musica*, vol. II - Sapere Musicale. Turin: Einaudi, 2002, p. 206-238.

NATTIEZ, Jean Jacques. Modelos linguísticos e análise das estruturas musicais. In: *Per Musi* – Revista acadêmica de Música, Belo Horizonte, n. 9, 2004, p. 5-46. Disponível em: http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/09/num09_cap_01.pdf, acesso 09/08/2012.

NATTIEZ, Jean Jacques. *O combate entre Cronos e Orfeu: ensaios de semiologia musical aplicada*. São Paulo: Via Lettera Editora e Livraria, 2005.

NATTIEZ, Jean-Jacques. Etnomusicologia e significações musicais. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.10, 2004b, p.5-30. Disponível em: http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/10/num10_cap_01.pdf, acesso em 10/06/2012.

NATTIEZ, Jean-Jacques. O desconforto da musicologia. In: *Per Musi* - Revista acadêmica de Música, Belo Horizonte, n.11, 2005, p.5-18. Disponível em: http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/11/num11_full.pdf, acesso 20 de março de 2012.

NAVES, Santuza Cambraia. *Canção popular no Brasil: a canção crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

NEGREIROS, Eliete. Arrigo Barnabé: labirinto e mirante. In: *Blog “Questões Musicais”*. *Revista Piauí* (on line), 21/09/2012. Disponível em: <http://revistapiaui.estadao.com.br/blogs/questoes-musicais/geral/arrigo-barnabe-labirinto-e-mirante>, acesso 22/09/2012.

NOGUEIRA, Marcos. *Perspectivas de uma estética do entendimento musical*. V Simpósio Internacional de Cognição e Artes Musicais, 2009, Universidade Federal de Goiás, Escola de Música e Artes Cênicas, Goiânia. Anais eletrônicos: ANPPOM, 2009, p.34-44. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/anais/simcamV.pdf>, acesso em: 05/10/2012.

OITICICA, Hélio. O herói anti-herói e o anti-herói anônimo, **1968**. In: *Sopro 45*: Panfleto político-cultural, fevereiro de 2011. Disponível em: <http://culturaebarbarie.org/sopro/arquivo/heroioitica.html>, acesso 25/12/2012.

OLIVEIRA, Laerte Fernandes de. *Em um porão de São Paulo: O Lira Paulistana e a produção alternativa*. São Paulo: Editora Brasiliense: Annablume: Fapesp, 2002.

OLIVEIRA, J. Zula de. *Introdução à cognição musical*. 2005. Disponível em: [http://www.neuromusic.com.br/download/artigos/O%20que%20e%20Cognicao%20Musical%20\(1\).pdf](http://www.neuromusic.com.br/download/artigos/O%20que%20e%20Cognicao%20Musical%20(1).pdf), acesso 06/10/2012.

- ORTIZ, Renato. *Mundialização e Cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2000.
- OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1977.
- PAHLEN, Kurt. *Nova história universal da música*. São Paulo: Melhoramentos, 1991.
- PEGG, Carole; MYERS, Helen; BOHLMAN, Philip V.; STOKES, Martin. Ethnomusicology. In: SADIE, Stanley (org.). *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Edição Eletrônica, London: Macmillan, 2001.
- PINHEIRO, Daniela. QUESTÃO DE IDENTIDADE: Só o amor salvará o último cine drive-in. In: *Revista Piauí* (on Line), edição 46, julho de 2010. Disponível em: <http://revistapiaui.estadao.com.br/edicao-46/esquina/questao-de-identidade>, acesso 10/01/2013.
- PINHEIRO, Marcelo. O mestre das artes práticas: O livro omemhobjeto compila três décadas de invenção de Guto Lacaz. In: *Revista Brasileiros* [on line], 19 de abril de 2010. Disponível em: <http://www.revistabrasileiros.com.br/2010/04/19/o-mestre-das-artes-praticas/>, acesso 02/10/2012.
- PINSKY, Sandra B (Org.). *Fontes Históricas*. São Paulo: Contexto, 2006.
- POLISTCHUCK, Ilana. *Teorias da comunicação*. São Paulo: Campus, 2002
- PORTELLI, Alessandro, “O momento da minha vida”: Funções do tempo na história oral. In: FENELON, Déia Ribeiro; MACIEL, Laura Antunes; ALMEIDA, Paulo Roberto de; KHOURY Yara Aun (Org.), *Muitas memórias, outras histórias*, São Paulo: Editota Olho d’Água, 2005, p. 296-313.
- RAMOS, Ricely de Araujo. *Música Viva e a Nova Fase da Modernidade Musical Brasileira*. São João del-Rei, 2011. Dissertação (Mestrado em História). Departamento de Ciências Sociais. Universidade Federal de São João del-Rei, São João del-Rei, 2011. Disponível em: http://www.ufsj.edu.br/portal2-repositorio/File/pghis/Dissertacao_Ricely_Araujo_Ramos.pdf, acesso 26/12/2012.
- REY, Sandra. Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais. In BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (Org.) *O meio como ponto zero : metodologia da pesquisa em artes plásticas*. Porto Alegre : E. Universidade/UFRGS, 2002. p.123-140. Disponível em: <http://www.grupogaia.art.br/Sandra%20Rey%20%20Por%20uma%20abordagem%20metodologica%20da%20pesquisa%20em%20Artes%20Visuais.pdf>, acesso em 06/01/2013.
- RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro*. Rio de Janeiro: Record, 2000. p. 340.
- RODRIGUES. André Rocha. A cidade da Vanguarda Paulista. In: *Revista Urutágua – Acadêmia multidisciplinária – DCS/UEM*, N. 21, maio/agosto de 2010, p. 14-23. Disponível em: <http://periodicos.uem.br/ojs/index.php/Urutagua/article/view/8721>, acesso 26/10/2012.
- ROQUE, Carlos. *Pedras Rolando*. São Paulo: Global Editora, 1984.

SALLES, Cecília Almeida; CARDOSO, Daniel Ribeiro. Crítica genética em expansão. In: *Ciência e Cultura [online]*. 2007, vol.59, n.1, pp. 44-47. Disponível em: <http://cienciaecultura.bvs.br/pdf/cic/v59n1/a19v59n1.pdf>, acesso 07/08/2012.

SAMPAIO, Ernesto. Introdução. In: BUCHNER, Gerg. *Lenz*. 2 ed., Hiena Editora: Lisboa, 1994. P. 9-13.

SAMPAIO, João Luiz. O nascimento da música moderna. In: *Infográficos*, Estadão.com.br (Periódico digital), 02/04/2008. Disponível em: <http://www.estadao.com.br/especiais/o-nascimento-da-musica-moderna.13519.htm>, acesso em 08/ 10/ 2012.

SANTIAGO, Silviano. Crítica cultural, crítica literária: desafios do fim do século. *Revista Iberoamericana*, v. LXIII, n. 180, p. 363-377, jul-set. 1997.

SANTOS, Paulo Sérgio Malheiros. *Músico, doce músico*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

SÊGA, Christina Maria Pedrazza. O consumo da cultura Kitsch. In: *Anais do II Colóquio Binacional Brasil-México de Ciências da Comunicação*, 01 a 03 de abril de 2009, São Paulo, Brasil. Disponível em: <http://www.espm.br/ConhecaAESPM/Mestrado/Documents/COLOQUIO%20BXM/S3/Christina%20Maria%20Pedrazza.pdf>, acesso 17/01/2013.

SILBIGER, Alexander. Chaconne. In: SADIE, Stanley (org.). *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Edição Eletrônica, London: Macmillan, 2001a.

SILBIGER, Alexander. Passacaglia. In: SADIE, Stanley (org.). *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Edição Eletrônica, London: Macmillan, 2001b.

SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. Crise da ditadura militar e o processo de abertura política no Brasil, 1974 -1985. IN: DELGADO, Lucília de Almeida; FERREIRA, Jorge (Org). *O Brasil Republicano: o Tempo da Ditadura – regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*. Livro 4. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

SILVA, Gilberto Xavier da. Sabor de Veneno: A Vanguarda Paulista na cena artístico-musical brasileira dos anos 1980. IN: *Estudos Literários da UFMG* (Revista eletrônica editada pelo Programa de Pós-Graduação em Letras): Belo Horizonte: v. 9, dez. 2005. Disponível em: http://www.letras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_pgs/Em-tese-2004-pdfs/14-Gilberto-Xavier.pdf, acessado em: 3/1/2010.

SILVA, Regina Helena Alves da. Música e culturas urbanas em tempos de redemocratização: práticas sociais e representações do universo urbano nas cenas de São Paulo e Brasília. *Anais eletrônicos ANPUH – XXV SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – Fortaleza*, 2009. Disponível em: <http://anpuh.org/anais/wp-content/uploads/mp/pdf/ANPUH.S25.1488.pdf>, acesso 26/10/2012.

SILVEIRA, Eder da Silva. Estudo de Caso e Micro-História: distanciamentos, características e aproximações. In: *Revista História em reflexão*, Vol. 4, n. 8, UFGD, Dourados, jul/dez 2010.

SIRINELLI, Jean-François. “A geração”. In: *Usos e Abusos da História Oral*. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1998.

SOBANIA, João Cabral. *O personagem idoso e a sexualidade na obra de Dalton Trevisan: momentos finais de um tenso itinerário machista*. 1994. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira). Departamento de Linguística, Letras Clássicas e Vernáculas. Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes. Universidade Federal do Paraná, Curitiba. Disponível em: <http://dspace.c3sl.ufpr.br/dspace/bitstream/handle/1884/24508/D%20%20SOBANIA,%20JOAO%20CORREA.pdf;jsessionid=926D5BEAFE8BB90CB05156479DB17842?sequence=1>, acesso 17/01/2013.

SOUZA MAIA, Mário de. *Serialismo, Tempo-espço e Aleatoriedade: A obra do compositor Luiz Carlos Lessa Vinholes*. 1999. Dissertação (Mestrado em História) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Porto Alegre.

SPOLADORE, Marina Carvalho. A aplicação de um modelo semiológico de análise em uma análise de Savanas, de Almeida Prado. In: *Cadernos do Colóquio 2007-2008*, Vol. 9, No 1, Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO, Rio de Janeiro, 2008. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/index.php/coloquio/article/viewFile/220/208>, acesso 18/11/2012.

SQUEFF, Enio. *Vila Madalena: Crônica Histórica e Sentimental*. Coleção Paulicéia, São Paulo: Boitempo, 2002.

TATIT, Luiz. *A Canção, Eficácia e Encanto*. São Paulo: Atual Editora, 1986.

TATIT, Luiz. *Análise Semiótica Através das Letras*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

TATIT, Luiz. *Musicando a Semiótica: Ensaios*. São Paulo: AnnaBlume, 1997.

TATIT, Luiz. *O Cancionista: Composição de Canções no Brasil*. São Paulo: Edusp, 1996.

TATIT, Luiz. *O Século da Canção*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

TATIT, Luiz. *Semiótica da Canção: Melodia e Letra*. São Paulo: Escuta, 1994.

TESSER, Paula. Manguê Beat: h́mus cultural e social. In: *LOGOS 26 - Comunicação e conflitos urbanos*, ano 14, 1º semestre, Rio de Janeiro, 2007, p. 70-83. Disponível em: http://www.logos.uerj.br/PDFS/26/05_PAULA_TESSER.pdf, acesso 15/11/2012.

TILLICH, Paul. *A coragem de ser*. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1976, p. 27.

TONI, Flávia Camargo. A crítica genética e os acervos de músicos brasileiros. In: *Revista Ciência e Cultura*, v.59, n.1, São Paulo, jan./mar., 2007. p. 49-50. Disponível em: <http://cienciaecultura.bvs.br/pdf/cic/v59n1/a17v59n1.pdf>, acesso 07/08/2012.

TONI, Flávia Camargo. Edição crítica e crítica genética em música. In: *Anais do XV Congresso da ANPPON*, 2005. p. 1154-1158. Disponível em: http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2005/sessao19/flavia_toni.pdf, acessado em 06/08/2012.

VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte. *As vozes da canção na mídia*. São Paulo: Via Lettera/FAPESP, 2003.

VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte. *Os cantos da voz: entre o ruído e o silêncio*. São Paulo: Annablume, 1999.

VAZ, Gil Nuno. *História da música Independente*. Coleção Tudo é história, n.124. São Paulo: Editora Brasiliense: Annablume: Fapesp, 2001.

VELHO, Gilberto (Org.). *Arte e sociedade: ensaios de sociologia da arte*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1977.

VENTURA, Zuenir. A falta de ar. IN: VENTURA, Zuenir.; GASPARI, Elio.; HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Cultura em trânsito: da repressão à abertura*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2000b. p. 52-85.

VENTURA, Zuenir. Da ilusão a uma nova esperança. IN: VENTURA, Zuenir.; GASPARI, Elio.; HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Cultura em trânsito: da repressão à abertura*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2000a. p. 88-113.

VICENTE, E. (Org.) ; GUERRINI Jr, I: (Org.) . *Na trilha do disco: relatos sobre a indústria fonográfica no Brasil*. 1ª ed. Rio de Janeiro: E-Papers, 2010.

VICENTE, Eduardo. *A Música Popular e as Novas Tecnologias de Produção Musical*. 1996. Dissertação de Mestrado, IFCH/UNICAMP. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000107977&fd=y>, acesso 27/12/2012.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

Wozzeck – Alban Berg (ópera em três atos) Libreto do compositor Segundo o drama de George Buchner (Woyzeck). Produção: Festival Internacional d'Art Lyrique d'Aix-en-Provence em co-produção com a Opera National de Lyon. Portugal, 2007. p. 10-13. Disponível em: http://www.saocarlos.pt/fotos/programa_wozzeck.pdf, acesso 05/11/2012.

ZULAR, Roberto. Crítica genética, ciência e sociedade. In: *Revista Ciência e Cultura*, v.59, n.1, São Paulo, jan./mar., 2007. p. 37-40. Disponível em: <http://cienciaecultura.bvs.br/pdf/cic/v59n1/a17v59n1.pdf>, acesso 07/08/2012.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. São Paulo: Editora Hucitec, 1997.

Documentários e filmes

DZI CROQUETTES. Documentário brasileiro. Direção: Tatiana Issa e Raphael Alvarez. Brasil. Imovision, 2009, 110m.

WOODSTOCK. Documentário. Direção.: Michael Wadleigh. EUA, 1970, 224 min.

Dodes' Ka-Den - O Caminho Da Vida. Filme. Direção: Akira Kurosawa. Japão, 1970. 121 min. Colorido

Sites Consultados

<http://abracadabra-br2.blogspot.com.br/2012/01/blog-post.html>

<http://ems.music.uiuc.edu/index.html>

http://ims.uol.com.br/Jose_Ramos_Tinhorao/D132

<http://norberteliasfoundation.nl/index.php>

<http://tropicalia.com.br/ilumencarnados-seres/biografias/mutantes>

<http://tropicalia.com.br/ilumencarnados-seres/biografias/rogerio-duprat>

<http://tropicalia.com.br/ruidos-pulsativos/marginalia>

<http://www.aloartista.com/conteudo.asp?id=907>

<http://www.anppom.com.br/>

http://www.anppom.com.br/opus/data/issues/archive/11/files/OPUS_11_GT06.pdf

<http://www.dicionariompb.com.br/banda-sabor-de-veneno>

<http://www.dicionariompb.com.br/rogerio-duprat>

http://www.discosdobrasil.com.br/discosdobrasil/consulta/detalhe.php?Id_Disco=DI00571

http://www.ezsoundtrax.com/en/disco.asp?disco_id=69

<http://www.heliooitica.org.br/biografia/bioho1960.htm>

<http://www.heliooitica.org.br/home/home.php>

http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/Enc_Termos/termos_imp.cfm?cd_verbete=3798&imp=N&cd_idioma=28555

<http://www.klaussvianna.art.br/default.asp>

<http://www.mancheteonline.com.br/arrigo-barnabe-comemora-60-anos-com-lancamento-do-dvd-caixa-de-odio-na-sala-baden-powell-nesta-quinta-feira/>

http://www.museudainconfidencia.gov.br/interno.php?pg=musicologia_colecao_de_manuscriptos_default&codigo=4

<http://www.swinglesingers.com/>

<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/1007365-arrigo-barnabe-lanca-novo-dvd-em-cinema-porno-de-sp.shtml>

Fontes

TESTEMUNHOS ORAIS, ENTREVISTAS E TEXTOS DE ARRIGO BARNABÉ

Arrigo Barnabé, 61 anos, músico e compositor, Porto Alegre, 11 de maio de **2012c**, entrevistado por Juliana Wendpap Batista.

Arrigo Barnabé, 61 anos, músico e compositor, Porto Alegre, 6 de maio de 2011, entrevistado por Juliana Wendpap Batista.

BARNABÉ, Arrigo. Colunista convidado – Alice Cooper no Paradise. In: *Revista O Globo*, n 35, 18 de março de **2012a**.

BARNABÉ, Arrigo. Encontro marcado com Tom Jobim. In: *Blog “Questões Musicais”*. *Revista Piauí* (on line), 12/05/**2012d**. Disponível em: <http://revistapiaui.estadao.com.br/blogs/questoes-musicais/geral/encontro-marcado-com-tom-jobim>, acesso 22/09/2012.

BARNABÉ, Arrigo. No fim da infância. In: *Revista Piauí*, n. 64, janeiro de **2012b**, p. 22-24.

BARNABÉ, Arrigo. O mestre de Tom Jobim. In: *Blog “Questões Musicais”*. *Revista Piauí* (on line), 12/05/**2012e**. Disponível em: <http://revistapiaui.estadao.com.br/blogs/questoes-musicais/geral/o-mestre-de-tom-jobim>, acesso 22/09/2012.

BRIGUET, Paulo. O que compõe Arrigo Barnabé. *Entrevista de Arrigo Barnabé ao Jornal de Londrina* (on line), 20 de julho de 2010. Disponível em: www.jornaldelondrina.com.br/online/conteudo.phtml?id=1027105, acesso 24/02/2012.

FONSECA, Cristina. Entrevista com Arrigo Barnabé. In: *Revista CORPO EXTRANHO* n° 3, São Paulo, SP, 1982, p. 150-153. Disponível em: <http://www.elsonfroes.com.br/arrigo.html>, acesso 12/09/2012.

LOPES, Rodrigo Garcia. Ele é vanguarda. (Entrevista com Arrigo Barnabé). In: *Revista Helena* (Publicação da Secretaria de Cultura do Estado do Paraná), n. 2. Dez./2012, p. 106-111. Disponível em: http://issuu.com/revistahelena/docs/helena_n1, acesso 02/12/2012.

LUPORINI, Fábio. Arrigo Barnabé conta histórias sobre o Ouro Verde. *Jornal de Londrina* (on line), 16 de fevereiro de 2012. Disponível em: <http://www.jornaldelondrina.com.br/divirtase/conteudo.phtml?tl=1&id=1224290&tit=Arrigo-Barnabe-conta-historias-sobre-o-Ouro-Verde>, acesso 24/10/2012.

SOUZA, Okky de. Entrevista Arrigo Barnabé: O filho da tropicália. *Revista Veja*, São Paulo, n. 745, 15 de dezembro de 1982, p. 3-6.

MATÉRIAS E COLUNAS EM JORNAIS E REVISTAS

“Clara Crocodilo” vira ópera. *Jornal Folha de São Paulo*, Caderno Ilustrada 19 de maio de 1981, p. 25.

2º Festival Internacional de Jazz: 150 músicos nacionais e 70 estrangeiros. *Jornal Folha de São Paulo*, 5º Caderno Ilustrada, São Paulo, 13 de abril de 1980, p. 61.

ALMEIDA, Miguel. Perfil do poeta concreto aos 50 anos. *Jornal Folha de São Paulo*, Caderno Ilustrada, São Paulo, 09 de fevereiro de 1981, p. 23.

APCA entrega prêmios para os melhores de 80. *Jornal Folha de São Paulo*, Caderno Ilustrada, São Paulo, 13 de junho de 1981, p. 25.

Arrigo Barnabé comemora 60 anos de vida e boa música. *Folha do Interior* (on line). Rio de Janeiro, 16/09/2011. Disponível em: <http://folhadointerior.com.br/v2/page/noticiasdtl.asp?t=ARRIGO+BARNAB%C9+COMEMORA+60+ANOS+DE+VIDA+E+BOA+M%DASICA+&id=35720>, acesso 24/10/2012.

Arrigo na busca do som sertanejo. *Jornal Folha de São Paulo*, Caderno Ilustrada, São Paulo, 28 de agosto de 1980, p. 32.

ASSUNÇÃO, Ademir. Arrigo Barnabé comemora 20 anos do lançamento de "Clara Crocodilo", que está saindo pela primeira vez em CD-O retorno do monstro mutante. *Folha de São Paulo* (on line), Caderno Mais! – Mais música e Mais repercussão, 15 de outubro de 2000. Disponíveis em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1510200018.htm> e <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1510200019.htm>, acessos 18/10/2012.

CARVALHO, Sandra. A nova música da cidade nasce longe do sucesso. *Jornal Folha de São Paulo*, Caderno Ilustrada, São Paulo, 05 de janeiro de 1981, p. 23.

CAVERSAN, Luiz. Apesar do medo, Arrigo quer apenas “cantar canções”. *Jornal Folha de São Paulo*, Caderno Ilustrada, São Paulo, 18 de maio de 1988, p. A40.

COELHO, João Marcos. Independentes, um novo fôlego criativo. *Jornal Folha de São Paulo*, 5º Caderno Ilustrada, São Paulo, 8 de março de 1981, p. 44.

Destaques na televisão: Feira de música e um circo na praça. *Jornal Folha de São Paulo*, Caderno Ilustrada, São Paulo, 27 de maio de 1981, p. 34.

Discos/ Lançamentos/ Clara Crocodilo. *Jornal Folha de São Paulo*, 5º Caderno Ilustrada, São Paulo, 16 de novembro de 1980, p. 46.

Empate desclassifica boa música no Fucap. *Jornal Folha de São Paulo*, Caderno Ilustrada, São Paulo, 21 de janeiro de 1981, p. 35.

FERRET, Micheli. Clara Crocodilo: Prisma de Arrigo Barnabé. *Jornal Tribuna do Norte* (on line), 22 de julho de 2010. Disponível em: <http://tribunadonorte.com.br/noticia/clara-crocodilo-prisma-de-arrigo-barnabe/154778>, acesso em 18/10/2012.

FILHO, Antonio Gonçalves. Disco independente, as regras de um novo jogo. *Jornal Folha de São Paulo*, Caderno Ilustrada, São Paulo, 18 de abril de 1981, p. 17.

FIORILLO, Marília Pacheco. Arrigo, o desbravador. *Revista Veja*, São Paulo, n.644, p. 46-47, jan. 1981.

GARCIA, Lauro Lisboa. Do porão da vanguarda. *ESTADÃO.COM.BR/São Paulo* (on line), 17 de novembro de 2009. Disponível em: <http://www.estadao.com.br/noticias/impreso,do-porao-da-vanguarda,467452,0.htm>, acesso 03 de maio de 2011.

Itamar e seu rock cheio de tipos. *Jornal Folha de São Paulo*, Caderno Ilustrada, São Paulo, 25 de agosto de 1980, p. 23.

KASSAB, Álvaro. Os timbres e contrapontos de Arrigo Barnabé, um inventor. *Jornal da UNICAMP* (on line), 10 a 23 de março de 2008, Universidade Estadual de Campinas. Disponível em: http://www.unicamp.br/unicamp/unicamp_hoje/jornalPDF/ju388pag05.pdf, acesso 24/10/2012.

KATZ, Helena. “Clara Crocodilo” Uma fusão feliz de muitos talentos. *Folha de São Paulo*, Caderno Ilustrada, 19 de junho de 1981, p. 25.

LIMA, João Gabriel de. A volta do Crocodilo. *Revista Veja* (on line), Música, 03 de março de 1999. Disponível em: http://veja.abril.com.br/030399/p_118b.html, acesso 27 de abril de 2011.

MILLARCH, Aramis. Arrigo, a hora de se tocar no rádio. *Jornal Estado do Paraná*, Caderno Almanaque, Curitiba, 15 de fevereiro de 1988, p. 1.

MILLARCH, Aramis. O vanguardista Arrigo que saiu de Londrina. *Jornal Estado do Paraná*, Caderno Almanaque, Curitiba, 01 de julho de 1984, p. 1.

MILLARCH, Aramis. Observatório. *Jornal Estado do Paraná*, Curitiba, 24 de dezembro de 1980, p. 7.

MILLARCH, Aramis. Paranaenses. *Jornal Estado do Paraná*, Caderno Música, Curitiba, 18 de setembro de 1983, p. 26.

MPB para todos no festival do Guarujá. *Jornal Folha de São Paulo*, Caderno Ilustrada, São Paulo, 1 de janeiro de 1981, p. 26.

NETTO, Gabriel Priolli. Aviação, urbanismo e música variada. *Jornal Folha de São Paulo*, Caderno Ilustrada, São Paulo, 26 de janeiro de 1981, p. 28.

NETTO, Gabriel Priolli. Cultura, em nova fase, lança quatro programas. *Jornal Folha de São Paulo*, Caderno Ilustrada, São Paulo, 25 de maio de 1981, p. 26.

PAIVA, Marcelo Rubens. Minissaia Matadora. *ESTADÃO.COM.BR/São Paulo* (on line), 01 de junho de 2012. Disponível em: <http://blogs.estadao.com.br/marcelo-rubens-paiva/minissaia-matadora/>, acesso 24/10/2012.

Profissionais de educação marcam encontro nacional. *Jornal Folha de São Paulo*, Caderno Educação, São Paulo, 2 de junho de 1980, p. 10.

SANTOS, Antonieta. Medalha e a mediocridade na atual MPB. *Jornal Folha de São Paulo*, Caderno Ilustrada, São Paulo, 20 de outubro de 1980, p. 21.

SARRUMOR, Laert. A moçada de Lira. *ESTADÃO.COM.BR/São Paulo* (on line), 17 de novembro de 2009. Disponível em: <http://www.estadao.com.br/noticias/impreso,a-mocada-de-lira,467454,0.htm>, acesso 03 de maio de 2011.

SETZ, Raquel. Por onde andou Clara Crocodilo. In: *Revista Soma #18*, edição especial 3 anos, número 18, Julho de 2010, p. 16-23. Disponível em: http://www.maissoma.com/assets/2010/7/7/Soma_18_low.pdf, acesso em 03 de março de 2011.

SHOWS de Arrigo Barnabé. *Jornal Folha de São Paulo*, Caderno Ilustrada, São Paulo, 12 de julho de 1980, p. 31; 27 de agosto de 1980, p. 20; 25 de outubro de 1980, p. 4; 26 de novembro de 1980, p. 32.

Shows de verão começam a esquentar o Guarujá. *Jornal Folha de São Paulo*, Caderno Ilustrada, São Paulo, 12 de janeiro de 1981, p. 32.

SILVA, José Antonio. Dusek, muita ironia num invólucro kitsh. *Jornal Folha de São Paulo*, Caderno Ilustrada, São Paulo, 18 de fevereiro de 1981, p. 33.

SILVA, Walter. Globo muda regulamento e melhora festival. *Jornal Folha de São Paulo*, Caderno Ilustrada, São Paulo, 18 de junho de 1981d, p. 34.

SOARES, Dirceu. A juventude de Rita e Arrigo, entre os melhores do disco. *Jornal Folha de São Paulo*, Caderno Ilustrada, São Paulo, 01 de janeiro de 1981a, p. 21.

SOARES, Dirceu. Arrigo, independente, e a sina de Walter Franco. *Jornal Folha de São Paulo*, Caderno Ilustrada, São Paulo, 23 de junho de 1980a, p. 26.

SOARES, Dirceu. Arrigo, o som novo com sabor de veneno. *Jornal Folha de São Paulo*, Caderno Ilustrada, São Paulo, 14 de novembro de 1980b, p. 29.

SOARES, Dirceu. Inovações tem espaço nas areias do Guarujá. *Jornal Folha de São Paulo*, Caderno Ilustrada, São Paulo, 2 de fevereiro de 1981c, p. 23.

SOARES, Dirceu. No Guarujá, o mestre Patativa. *Jornal Folha de São Paulo*, Caderno Ilustrada, São Paulo, 30 de janeiro de 1981b, p. 41

SOARES, Dirceu. O sabor de veneno do ousado Arrigo Barnabé. *Jornal Folha de São Paulo*, 5º Caderno Ilustrada, São Paulo, 25 de maio de 1980, p. 41.

SOARES, Dirceu. Transe, coração e veneno. *Jornal Folha de São Paulo*, Caderno Ilustrada, São Paulo, 25 de agosto de 1980, p. 24.

SOARES, Dirceu. Um disco marginal para o talento de Itamar. *Jornal Folha de São Paulo*, Caderno Ilustrada, São Paulo, 13 de fevereiro de 1981, p. 29.

SOUZA, Okky de. Uma turma de ideias. *Revista Veja*, São Paulo, n. 681, 23 de setembro de 1981, p. 117-119.

VEIGA, Edison. Som erudito no meio do rio poluído: Arrigo Barnabé leva música para os operários das dragas do Tietê; eles dão suas opiniões. *ESTADÃO.COM.BR/São Paulo* (on line), 22 de setembro de 2010. Disponível em: http://www.estadao.com.br/noticia_imp.php?req=impresso.som-erudito-no-meio-do-rio-poluído,613287,0.htm, acesso 03/05/2011.

ZANGRANDI, Raquel Freire. Um nome a zerar: Celso Sim treinou para fazer arte cantando os editoriais do Estadão. In: *Revista Piauí* (on line), Vida de artista, edição 64, janeiro de 2012. Disponível em: <http://revistapiaui.estadao.com.br/edicao-64/vida-de-artista/um-nome-a-zerar>, acesso 01/11/2012.

Fontes sonoras

BARBOSA, Orestes; CALDAS, Sílvio. Arranha-céu. In: http://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=53tT5SLC-M8, acesso 20/10/2012.

BARNABÉ, Arrigo. *Clara Crocodilo*, Long Play, 42"11', São Paulo, Produção independente: Robinson Borba, 1980.

BARNABÉ, Arrigo. Diversões Eletrônicas, I Festival Universitário de Música Brasileira da TV Cultura. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WrfL1ZOjNxM>, acesso em 30/04/2011.

COSTA, Gal. *Bem Bom*. In: <http://www.youtube.com/watch?v=0VLeFxheBfk>, acesso 12/09/2012.

LUAR - Tuca Fernandes & Quinteto Delas. Luar. In: BARNABÉ, Arrigo. *Luar: as canções de Arrigo Barnabé*. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=PunldJleM3Q>, acesso 21/09/2012.

MAHLER, Gustav. *Das Lied von der Erde* (ou "A Canção da Terra"), 3º Movimento: Von der Jugend ("Da Juventude"). In: <http://www.youtube.com/watch?v=W3yGVWeIR3Y>, acesso 22/10/2012.

SCHOENBERG, Arnold. *Fantasie op.47* / Piano: Glenn Gould / Violino: Yehudi Menuhin. In: http://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=Gmf4Z9HsnFQ, acesso 05/09/2012.

SCHOENBERG, Arnold. *Pierrot Lunaire* (Op. 21, 1912), Movements I-VII, [Monadnock Music Festival 2010] in: <http://www.youtube.com/watch?v=qWYxRtoCAms&feature=share>, acesso 13/10/2012.

VELOSO, Caetano. *Língua*, 1984. In: http://www.youtube.com/watch?v=Pe4WQ_MCIKw ou <http://www.youtube.com/watch?v=tX7cqBreLUY>, acesso 24/09/2012.

WAGNER. Richard. Prelude, *Tristan und Isolde*. In: <http://www.youtube.com/watch?v=fktwPGCR7Yw>, acesso 17/09/2012.