

Arrigo Barnabé e o pop-rock nos anos 1980¹

José Adriano Fenerick²

Resumo: O artigo discute a presença do rock e da música pop na música de Arrigo Barnabé. Um dos expoentes da chamada Vanguarda Paulista, Arrigo ficou conhecido e se destacou devido ao seu uso do dodecafonismo e do atonalismo na canção popular brasileira. No entanto, em sua obra destacam-se também elementos do rock e da música pop, elementos pouco comentados pelos pesquisadores da Vanguarda Paulista. Assim, o artigo propõe destacar o lado pop-rock do autor de *Tubarões Voadores* (1984).

Palavras-chave: Arrigo Barnabé. Pop-rock. Vanguarda Paulista.

Arrigo Barnabé and the pop-rock in the 1980's

Abstract: This article discusses the presence of the pop elements in the Arrigo Barnabé's music. One of the exponents of the call Vanguarda Paulista, Arrigo became known and stood out due to his use of dodecaphonism and atonalism in the Brazilian popular song. However, in his work also stand out elements of rock and pop music, elements little commented by the researchers of Vanguarda Paulista. Thus, this article proposes to highlight the pop-rock side of the author of *Tubarões Voadores* (1984).

Keywords: Arrigo Barnabé. Pop-rock. Vanguarda Paulista.

Arrigo Barnabé y el pop-rock en los años 1980

Resumen: El artículo discute la presencia del rock y la música pop en la música de Arrigo Barnabé. Uno de los exponentes de la llamada Vanguarda Paulista, Arrigo se hizo conocido y se destacó debido a su uso del dodecafonismo y del atonalismo en la canción popular brasileña. Sin embargo, en su obra destacan también elementos del rock y de la música pop, elementos poco comentados por los investigadores de la Vanguarda Paulista. Así, el artículo

¹ Recebido em 17/03/2017 e aprovado em 10/05/2017.

² Prof. Dr. do Departamento de História da UNESP/Franca. Coordenador do *Grupo de Estudos Culturais* (GECU) da UNESP/Franca. Contato: jafenerich@asbyte.com.br.

propone destacar el lado pop-rock del autor de *Tubarões Voadores* (1984).

Palabras-clave: Arrigo Barnabé. Pop-rock. Vanguarda Paulista.

Vanguarda Paulista é uma expressão criada pela imprensa para denominar uma movimentação (e não propriamente um movimento) musical surgido em São Paulo entre fins dos anos 1970 e início dos anos 1980. Sob este rótulo procurava-se aglutinar músicos com diferentes propostas estéticas e de trabalho, tais como: Arrigo Barnabé e Banda Sabor de Veneno; Itamar Assumpção e Banda Isca de Polícia; os grupos Rumo; Premeditando o Breque (Premê); e Língua de Trapo; além de mais alguns nomes a eles ligados, como Ná Ozzetti, Susana Salles, Eliete Negreiros, Vânia Bastos, Tetê Espíndola, Virgínia Rosa, Passoca, Hermelino Neder, entre outros. Entretanto, a expressão, ou o rótulo, *Vanguarda Paulista*, pode criar uma dificuldade para o pesquisador que queira entender a produção musical brasileira da década de 1980, voltada para o público jovem. Na medida em que, historicamente, vanguarda e música pop passaram a representar campos opostos, quando não antagônicos, a expressão – *Vanguarda Paulista* – tende a eclipsar o aspecto pop dessa produção. Ou, dito de outra forma, uma vez que o chamado *Rock brasileiro dos anos 80* ocupou praticamente todo o mercado de música pop do período, atuando no *mainstream* dos meios de comunicação de massa e com forte investimento no marketing por parte das *majors*, a produção independente³ da Vanguarda Paulista foi frequentemente associada (inclusive por mim mesmo, em outros trabalhos) ou a uma música altamente experimental, ou, devido a esse mesmo aspecto experimental, a uma renovação

³ Por produção independente, a bibliografia especializada, geralmente, entende aqueles trabalhos musicais realizados fora da estrutura das grandes gravadoras, um trabalho, portanto, mais artesanal. No caso da Vanguarda Paulista, além da artesanidade da produção, o termo contém também um posicionamento estético, isto é, “ser independente é procurar o novo”. Sobre isso, ver: Fenerick, 2007.

da MPB⁴. Nos dois casos, o aspecto pop dessa produção é quase sempre deixado em segundo plano, ou desconsiderado. Assim, o que quero discutir neste ensaio é justamente o aspecto *pop* dessa produção musical. Para tanto, nos pautaremos em algumas peças de Arrigo Barnabé, um dos nomes de maior destaque da chamada Vanguarda Paulista. Antes, porém, se faz necessária uma discussão a respeito da vanguarda e da música pop como campos antagônicos.

Vanguarda e Música Pop

Num primeiro momento Vanguarda e Música Popular são denominações artísticas que podem ser vistas como conflitantes, excludentes, antagônicas. A música popular, tal como se constituiu no século XX, é filha da modernidade capitalista, da urbanização, da produção industrial de cultura, da cultura de massas. Mas ao mesmo tempo se apresenta, ou se pretende, como uma espécie de depósito das tradições e da memória coletiva. Isto é, embora Música Popular seja uma expressão altamente polissêmica⁵, poucos discordariam dessa contradição latente, a saber: ela é fruto de uma ruptura (a modernidade), mas se articula enquanto tradição (com características próprias de cada época e lugar). A Vanguarda, por sua vez, também é filha da modernidade. No entanto, se coloca contra a tradição, articula-se como uma negação da tradição. Daí serem tomadas como polos opostos. Embora essa polarização extrema deva ser pensada um pouco mais cuidadosamente, especialmente quando tomamos a Música

⁴ Sobre o aspecto de renovação da canção na MPB, ver: Fenerick, 2007. Para trabalhos que abordaram o caráter mais experimental/vanguardista da obra de Arrigo Barnabé, ver: Fenerick; Durão, 2011; Fenerick; Durão, 2016; Fenerick, 2015; e Cavazotti, 1993.

⁵ Sobre as possíveis definições de música popular, ver: Middleton, 1990.

Popular como parte da Cultura de Massa, transformada em Música Pop, e a Vanguarda como o seu antídoto.

Andreas Huyssen chamou a atenção para o que ele chamou de dialética oculta entre vanguarda e cultura de massa⁶. Isto é, uma interconexão entre esses dois eixos da cultura contemporânea que ficou um tanto quanto obscurecida devido à polissemia das expressões envolvidas, e também devido à complexa relação desses dois eixos artísticos e culturais com o Modernismo. O Modernismo, em seu início, se por um lado não rejeitou totalmente a cultura popular (aqui entendida como possuidora de certo grau de pureza e alheamento do mercado), por outro, atuava de forma contumaz no sentido de evitar a contaminação com a cultura de massa, operando o que ficou conhecido como a *Grande Divisão*. Para Huyssen, artistas e teóricos da *Grande Divisão* (T.S Eliot, Greenberg, Adorno, etc.), postularam o Modernismo como uma reação deliberada contra o surgimento da cultura de massa, ocorrida em fins do século XIX. E, mais que isso, os artistas teriam realizado e estabelecido o Modernismo em função da manutenção da autonomia da arte, e, por decorrência, procuram preservar a Arte Moderna da “contaminação” pela cultura de massa (em seu sentido amplo, de *Hollywood* ao Nazismo). Assim, somente defendendo a autonomia da arte a todo custo supostamente conseguiriam evitar tal contaminação, criando um aspecto supostamente *elitista* para a arte modernista em oposição ao *populismo* da cultura de massa. Se nos atentarmos, a título de exemplo, a um dos teóricos-chave da *Grande Divisão*, o crítico de arte norte americano Clement Greenberg, o aspecto da não contaminação do Modernismo pela cultura de massa fica bastante evidente.

Greenberg, embora tenha uma obra relativamente grande, possui dois ensaios que se tornaram referências para a constituição do Modernismo no âmbito teórico: *Vanguarda e Kitsch* (de 1939)

⁶ Sobre a dialética oculta entre vanguarda e cultura de massa, ver: Huyssen, 1986.

e *A pintura moderna* (de 1960). Greenberg, ainda que em seu primeiro ensaio se utilize da palavra vanguarda, ele não é um teórico da vanguarda, mas sim um teórico da Arte Moderna; assim, é sobre o Modernismo de Rimbaud, Mallarmé, Valéry, Elouard, Pound, Rilke e Yeats, que recaem suas preocupações. Em linhas gerais, sua hipótese é que a cultura de sua época criou, ao mesmo tempo, dois fenômenos artísticos: o *kitsch* e o Modernismo (que em seu ensaio ele chamou genericamente de vanguarda). Todavia, para o autor, esses dois polos não devem se misturar, ao contrário, são inimigos. Indo além, ele não opõe o Modernismo ao academicismo (como na origem do termo *kitsch* na Alemanha do século XIX), e sim à Cultura de Massa. Para Greenberg, o *kitsch* é, primordialmente, a cultura de massa, seja em sua vertente liberal (Estados Unidos) ou em sua vertente totalitária (nazismo). E, como cultura de massa, o *kitsch* não apenas se opõe ao Modernismo como também à cultura popular, uma vez que ele a aniquila. Em suas palavras,

O kitsch não ficou confinado às cidades em que nasceu, mas transbordou para o campo, varrendo a cultura popular. Nem mostrou nenhum respeito por fronteiras geográficas ou nacionais e culturais. Como mais um produto de massa do industrialismo ocidental, ele fez um roteiro triunfal pelo mundo, varrendo e descaracterizando culturas nativas de um país colonial após outro, de modo que está agora em via de se tornar uma cultura universal, a primeira cultura universal já vista (GREENBERG, 2013, p. 35-36).

Já em seu ensaio posterior, *A pintura moderna*, ele define o Modernismo do seguinte modo:

O Modernismo compreende muito mais coisas do que simplesmente arte e literatura. Atualmente, inclui quase tudo o que é verdadeiramente vivo em nossa cultura. Constitui também parte integrante de nossa cultura histórica. A civilização Ocidental

não é a primeira a voltar-se para o exame de seus próprios fundamentos, mas é a civilização que mais avançou nesse processo. Identifico o Modernismo com a intensificação, quase que a exacerbação, dessa tendência autocrítica que começou com o filósofo Kant. Por ter sido o primeiro a criticar o próprio instrumento da crítica, penso em Kant como sendo o primeiro modernista verdadeiro (*idem*, In: BATTCKOCK, 1975, p. 24).

Greenberg destaca a autocrítica (ou autoconsciência) como elemento chave do Modernismo. E isso diz respeito diretamente à questão da autonomia da arte. Pois, para o crítico norte-americano, a arte tornou a própria arte o elemento de sua crítica. Crítica da linguagem, portanto. E, neste sentido, cada arte se autonomiza das demais, bem como do mundo, das questões da sociedade. Neste sentido, o que importa na pintura é a pintura, na música é a própria música e assim por diante.

Como Greenberg está querendo forjar uma tradição modernista para a pintura norte-americana, uma linhagem que ligue Manet a Jackson Pollock, então ele privilegia a “planaridade” (perda da profundidade, da perspectiva, da mimese, da figuração etc.) como o elemento moderno (oposto ao *kitsch*) da pintura. O *kitsch* pinta o pôr do sol com técnica acadêmica e é vendido no mercado de massa como cartão postal, por exemplo. O Moderno, por sua vez, pinta a própria pintura (como Pollock, Malevitch, Mondrian, etc.), tornando a pintura cada vez mais pintura – uma arte autônoma e autocrítica. Greenberg, assim, cria uma norma severa e restritiva para o Modernismo, ao mesmo tempo em que cria as condições para sua institucionalização: Arte Moderna é aquela que se opõe à cultura de massa por meio da defesa intransigente da autonomia da arte.

Esse aspecto normativo (para alguns, elitista) do Modernismo muitas vezes também tem sido atribuído à vanguarda, tornando vanguarda e Modernismo quase sinônimos um do outro. Embora não se possa pensar em vanguarda sem o prévio Modernismo,

eles não são sinônimos e nem se confundem. Ao contrário, a vanguarda sempre se colocou contra a autonomia da arte defendida pelo Modernismo. Se a autonomia da arte do Modernismo havia criado uma fratura entre a arte e a vida, a vanguarda pretendia suturar essa fratura, unindo novamente arte e vida. Para Peter Bürger, em seu livro *Teoria da vanguarda*, a vanguarda se opunha a dois aspectos principais do Modernismo: a instituição arte e a separação entre arte e o que ele denominou de *práxis vital*. No entanto, não se tratava de uma sutura que proponha o retorno a um momento anterior ao Modernismo, mas uma superação dialética do próprio Modernismo. O trecho a seguir da obra de Bürger é bastante esclarecedor do sentido da crítica da vanguarda ao esteticismo modernista:

Para os vanguardistas, a característica dominante da arte na sociedade burguesa é o seu deslocamento da *práxis vital*. Isso foi possível, entre outros motivos, porque o esteticismo havia transformado esse momento constitutivo da instituição arte em seu conteúdo essencial das obras. A coincidência de instituição e conteúdo, obedecendo a uma lógica de desenvolvimento, foi a condição de possibilidade do questionamento vanguardista da arte. Os vanguardistas tencionam, portanto, uma superação da arte – no sentido hegeliano da palavra: a arte não deve simplesmente ser destruída, mas transportada para a *práxis vital*, onde, ainda que metamorfoseada, ela seria preservada. É importante ver que, com isso, os vanguardistas assumem um momento essencial do esteticismo. Este havia transformado a distância em relação à *práxis vital* em conteúdo das obras. A *práxis vital* à qual – ao negá-la – o esteticismo se refere é a vida cotidiana do burguês ordenada segundo a racionalidade voltada para os fins. Não é objetivo dos vanguardistas integrar a arte a essa *práxis vital*; ao contrário, eles compartilham da rejeição a um mundo ordenado pela racionalidade-voltada-para-os-fins, tal como a formularam os esteticistas. O que os distingue

destes é a tentativa de organizar, a partir da arte, uma nova práxis vital (BÜRGER, 2008, p. 105-106).

Neste sentido, para Bürger, a vanguarda não apenas intenciona a superação do Modernismo, como também, e simultaneamente, da sociedade burguesa. Para o teórico alemão, a vanguarda falha nesses dois intentos. Assim, para Bürger, a vanguarda tornou-se um movimento artístico e cultural que teve seu momento heroico na primeira metade do século XX – as, então, por ele denominadas *Vanguardas Históricas* –, mas findou-se logo após a Segunda Guerra Mundial. Não é nosso objetivo discutir aqui a chamada Neovanguarda, do segundo pós-guerra. No entanto, retomando a dialética oculta de Huyssen, cabem agora algumas considerações sobre a vanguarda e a cultura de massa.

A cultura de massa, tal como conhecemos, é impensável sem a tecnologia do século XX (de fins do XIX, mas principalmente a do século XX): o cinema, o rádio, as técnicas de gravação e reprodução do som, a TV e assim por diante, bem como as tecnologias de transporte, a criação do lazer, etc. Se no caso da cultura de massa esse aspecto é um tanto quanto evidente, o papel crucial que a tecnologia cumpriu no surgimento da vanguarda nem sempre é tornado evidente. É este o ponto, portanto, sublinhado por Huyssen ao se referir à dialética oculta entre vanguarda e cultura de massa. Cito-o:

Sem dúvida, a tecnologia tem um papel crucial, se não o papel crucial, na tentativa da Vanguarda de superar a dicotomia arte/vida e tornar a arte produtiva para a transformação do cotidiano. Bürger indicou corretamente que desde o Dadá os movimentos de vanguarda se distinguiram de movimentos anteriores, tais como o impressionismo, o naturalismo e o cubismo, não só pelo ataque à “Instituição Arte” como tal, mas também pela ruptura radical com a estética referencial mimética e sua noção de obra de arte como autônoma e orgânica. Vou mais além: nenhum outro fator influenciou mais a emergência da nova arte de

Vanguarda que a tecnologia, que não só incendiou a imaginação dos artistas (com o dinamismo, o culto à máquina, a beleza da técnica, as atitudes construtivistas e produtivistas), como penetrou no coração mesmo da obra. A verdadeira invasão da tecnologia na fabricação do objeto de arte e o que se poderia vagamente chamar de imaginação tecnológica podem ser melhor entendidos através de práticas artísticas como a colagem, a montagem e a fotomontagem; e desembocam ainda na fotografia e no cinema, formas de arte que podem não só ser reproduzidas, mas que são na verdade planejadas para a reprodutibilidade técnica (HUYSSSEN, 1986, p. 30).

Assim, Huyssen, sem confundir cultura de massa com vanguarda, chama a atenção para essa dialética oculta que podemos sintetizar da seguinte maneira: se por um lado a cultura de massa transformou substancialmente o cotidiano das pessoas – o que era intento da vanguarda –, ela o realizou por meio da mercantilização da arte, por meio do fetiche da mercadoria – aspectos que a vanguarda rejeitaria. Por outro lado, a tecnologia usada pela vanguarda transformou a arte – e não apenas a “grande arte”, mas também a arte de massa. No caso da música, a tecnologia, quando usada não como mero veículo de divulgação, mas como elemento de criação, normalmente é pensada como ligada quase que exclusivamente ao campo das vanguardas musicais da primeira metade do século XX – a música futurista russa, a música eletroacústica, entre outras. Todavia, especialmente a partir dos anos 1960, toda essa experimentação fluiu para dentro do campo da cultura de massa: no rock, no tropicalismo, no jazz etc. A partir dos anos 1960, ao menos no tocante à música, uma parte da cultura de massa se nutriu dos experimentos mais radicais da vanguarda, criando uma tensão entre o radicalismo vanguardista e a mercantilização da arte; mercantilização essa sempre presente na cultura de massa tal como a entendemos historicamente. É a partir deste ponto que podemos retornar ao trabalho musical de Arrigo Barnabé.

Arrigo Barnabé e a Música Pop

Arrigo Barnabé, além de um nome fortemente ligado à Vanguarda Paulista, é também um nome de referência quando o assunto é a vanguarda na música popular brasileira. O próprio compositor, ao longo de sua já longa carreira, nunca questionou esse seu vínculo com a música ocidental de vanguarda. Em várias entrevistas concedidas ao longo dos anos sempre afirmou seu interesse por compositores como Bela Bartok, Arnold Schoenberg, Igor Stravinsky, entre outros da “vanguarda histórica” europeia. Um interesse, por vezes, maior que seu interesse por música popular brasileira. Por algum período chegou mesmo a abandonar a composição popular, dedicando-se exclusivamente à composição do chamado campo erudito, gravando os discos: *Missa In Memoriam Arthur Bispo do Rosário* (2004), *Missa In Memoriam Itamar Assumpção* (2007), além de compor a trilha para o espetáculo *O Homem dos Crocodilos* (2015), e da *pocket ópera* intitulada *22 antes e depois*, sobre os 80 anos da Semana de Arte Moderna em São Paulo. Mesmo nos anos 1980, Arrigo nunca escondia seu lado vanguardista. Ao contrário, em entrevista à revista *Veja*, em 1982, assim dava suas explicações sobre seu experimentalismo musical, sobre a presença do novo em sua música:

Eu sou filho da Tropicália. Sem ela eu não existiria. Na época eu ouvia as músicas de Caetano e Gil e ficava me perguntando: se eles faziam inovações na letra e no arranjo, por que não faziam na música também? Por que não alteravam os compassos, por exemplo? E aí fiquei achando que ousar na estrutura da música seria o próximo passo na evolução da música popular brasileira. Foi uma coisa pensada, premeditada mesmo. Nada de inspiração espontânea (Arrigo Barnabé *apud* OLIVEIRA, 2002, p. 64).

Arrigo, mesmo dentre seus companheiros de Vanguarda Paulista, sempre fez questão de afirmar sua posição vanguardista.

Por ocasião dos 21 anos da Vanguarda Paulista, comemorado no ano 2000, ele assim comentava:

Sempre achei esse rótulo estranho, por terem caracterizado trabalhos tão diferentes como um movimento. Minha música era de vanguarda mesmo, mas eu não via isso em grupos como o Premê, que sempre trabalhou com o humor, ou o Rumor, que se baseava no canto falado⁷.

Soma-se a isso a recorrente associação feita pela imprensa e pela crítica especializada entre Arrigo Barnabé e o dodecafonismo. Isto é, Arrigo é frequentemente lembrado por seu trabalho inaugural, o LP *Clara Crocodilo* (1980), no qual se utiliza da técnica dodecafônica em várias canções, além da utilização do atonalismo livre em outras faixas deste mesmo LP⁸. Ao longo de sua carreira, *Clara Crocodilo* foi se tornando uma espécie de “marca registrada” de seu trabalho. O próprio compositor contribuiu para tanto, uma vez que regravou toda a *Saga de Clara Crocodilo* diversas vezes e com vários arranjos (para duo de pianos, para banda de sopros etc.) e se apresentou tocando as músicas deste seu primeiro LP em diversos teatros e shows. Embora *Clara Crocodilo* não seja um trabalho musical de fácil assimilação pelo público, tornou-se sinônimo de Arrigo Barnabé. Portanto, *Clara Crocodilo*, dodecafonismo na música popular, vanguardismo e Arrigo Barnabé criaram um vínculo tão forte que, de certo modo, obscureceu seus outros trabalhos, não menos experimentais, mas voltados para outros campos musicais, que não a vanguarda. É este o caso, por exemplo, de seu segundo LP, o não menos importante *Tubarões Voadores* (1984).

⁷ Cf. Arrigo Barnabé. Entrevista a Carlos Calado, “Evento comemora 21 anos do Lira Paulistana”, Clique Music, 07 ago. 2000. Disponível em: <www.cliquemusic.com.br>. Acesso em: 15 ago. 2003.

⁸ Para um estudo detalhado do atonalismo livre e do dodecafonismo na obra de Arrigo Barnabé, ver: Cavazotti, *op. cit.*

Clara Crocodilo e *Tubarões Voadores* estabelecem entre si uma dialética que, de certo modo, traduz o trabalho de Arrigo Barnabé: a dialética entre a vanguarda e o pop. Não se trata de dizer que *Clara Crocodilo* é apenas vanguarda e *Tubarões Voadores* seja apenas pop, pois os canais se entrecruzam. Em *Clara Crocodilo*, por exemplo, ainda que as canções tenham sido compostas, até certo ponto, baseadas na técnica dodecafônica, a instrumentação utilizada na gravação do LP é basicamente a mesma de uma banda de rock (baixo, bateria, guitarra) com apoio de sopros. Já *Tubarões Voadores*, por sua vez, se utiliza largamente de colagens sonoras e de música eletrônica (oriundas das vanguardas musicais), além de séries dodecafônicas (como na “Canção do Astronauta”), entre outras técnicas. Ou seja, nem o primeiro LP se coloca como uma vanguarda *stricto sensu* e nem o segundo como um disco pop convencional. Mas, tomados em conjunto, ajudam a explicar o projeto musical de Arrigo. E, neste projeto, o elemento pop é tão importante quanto o de vanguarda. Não se trata de fusão entre erudito e popular, mas de tensão entre vanguarda e cultura pop. Uma tensão dialética que não procura se resolver, ou se fundir: ela permanece em tensão. E *Tubarões Voadores*, tanto quanto *Clara Crocodilo*, explicita essa tensão.

O LP *Tubarões Voadores* foi gravado entre 1983 e 1984 (lançado em 1984) nos Estúdios Transamérica e Nosso Estúdio, em São Paulo. No álbum constam 10 canções: “Tubarões Voadores” (Arrigo Barnabé/Luis Gê), “Crotalus Terrificus” (Arrigo Barnabé/Paulinho da Viola), “Mística” (Arrigo Barnabé/Roberto Riberti), “Neide manicure pedicude” (Arrigo Barnabé/Paulo Barnabé/Bozo Barretti), “Canção do astronauta” (Arrigo Barnabé), no lado A; e “Kid supérfluo – consumidor implacável” (Arrigo Barnabé/Ricardo Porto), “Papai não gostou” (Arrigo Barnabé/Bozo Barretti), “Lenda” (Arrigo Barnabé/Hermelino Neder/Eduardo Gudin/Roberto Riberti), “A Europa curvou-se ante o Brasil” (Arrigo Barnabé/Bozo Barretti/Carlos Renó), e “Mirante” (Arrigo Barnabé/Carlos Renó), no lado B. Tal como em *Clara Crocodilo*, a temática poética principal do LP *Tubarões Voadores* é a desumanização

do indivíduo nas metrópoles. Os personagens monstruosos de Arrigo (Clara Crocodilo, Tubarões Voadores, Crotalus Terríficus etc.) expressam esse caráter desumanizador do ser ao mesmo tempo em que reafirmam a violência social presente na metrópole moderna. No entanto, das 10 canções do álbum *Tubarões Voadores*, iremos destacar aqui a faixa título do LP e “Kid Supérfluo” para discutir a tensão entre pop e vanguarda no trabalho de Arrigo Barnabé.

“Tubarões voadores” é uma canção construída totalmente a partir de Histórias em Quadrinhos (HQs), um elemento da cultura pop por excelência. Trata-se de uma canção construída por *módulos musicais* (uma técnica também utilizada no LP *Clara Crocodilo*). Assim, não há uma linearidade na canção e nem tão pouco o convencional “refrão”, geralmente o aspecto mais apropriável da música popular pelo ouvinte. Além disso, a canção está entremeadada por ruídos, efeitos sonoros e intervenções rápidas de *clusters*, que fragmentam o discurso sonoro e dificultam a linearidade da escuta. A canção se comporta como um HQ, quadro a quadro, posto que “Tubarões voadores” foi musicada por Arrigo a partir de uma história em quadrinho de Luiz Gê. Vejamos, a seguir, a letra da canção:

Feche as janelas Joãozinho
Ou seremos comidos pelos...
Tubarões Voadores
Pânico não resolve nada
Sim, são os Tubarões Voadores!
Eles surgem repentinamente!

Tubarões Voadores

Sua caixa craniana
Esculpida em um único pedaço cartilaginosa
Formam uma estrutura poderosamente sólida!
De nada adianta fugir
Estes são os...

Tubarões Voadores

Não! A minha filha não!
Gritar não é recomendável
A minha filh...
Afiml essa é a harmonia da vida

Por isso feche portas e janelas Joãozinho!!!
Não adianta nada deixar a janela apenas entreaberta
As janelas devem ter grades
E as portas, trancas
As trancas, cadeados
E os cadeados, fechos de segurança
Pois no coração do prudente repousa a sabedoria!

Em “Tubarões voadores” há inúmeros elementos oriundos da cultura de massa, que, utilizados de modo a quebrar a linearidade e a repetição da própria cultura de massa, reorganizam o sentido de música pop no Brasil da época, dos anos 1980. Trata-se de uma música pop que se utiliza da cultura de massa não apenas como meio de divulgação, mas como matéria prima para a canção. Elementos extraídos do rádio, em especial, de programas supostamente jornalísticos que cobriam, com uma dramaticidade piegas, os boletins policiais, como os programas de Gil Gomes e Afanásio Jazadji, programas que fizeram muito sucesso nas rádios AM de São Paulo, durante a década de 1980, e que estão presentes na dicção “dramática” de Arrigo ao longo de toda a canção. Os módulos musicais, compostos a partir de cada estrofe da letra, por sua vez, criam uma sensação visual da canção (baseada em HQs), reforçada pela introdução de efeitos sonoros, que dão a sensação de “profundidade” e de simultaneidade de acontecimentos sonoros.

A canção é interpretada por Arrigo e Vânia Bastos. O primeiro tem a incumbência da narrativa, e a segunda de pontuar, cantando efetivamente, alguns trechos, fazendo assim um contraste entre fala e canto (se assemelhando à expressividade vocal do *Sprechgesang*

desenvolvido por Schoenberg). Assim, Arrigo propõe um canto-falado na música (*Sprechgesang*), fazendo, ele mesmo, em alguns momentos, inflexões dramáticas *kitsch* – próximas às utilizadas pelos locutores dos programas de rádio citados, como, por exemplo, quando expressa um grito de dor, pela perda da filha (devorada pelos Tubarões Voadores): “Não! A minha filha, não!”. O recurso da “trilha sonora dentro da canção” (efeitos sonoros) reforça o caráter narrativo bem como os aspectos *kitsch* e da simultaneidade de camadas de sons (profundidade). No trecho “Gritar não é recomendável/ A minha filh...”, a frase não é completada, pois se ouve um ruído de uma cabeça sendo decepada, ou devorada, por um dos Tubarões Voadores. Além disso, quando “Joãozinho” está “brincando” há uma citação de “Ciranda, Cirandinha”, o que denota o aspecto infantil do personagem.

Por fim, “a superposição de vozes e instrumentos em tonalidades diferentes criam para a percepção do desenho uma profundidade que dá a ilusão de movimento” (OLIVEIRA, 1990, p. 121). Nessa canção, há a nítida impressão de termos uma ação cinematográfica (de desenho animado) ocorrendo a cada instante. Arrigo, assim, traz para a canção, juntamente com a utilização de técnicas da vanguarda musical europeia do século XX (como o *Sprechgesang*, a simultaneidade, a profundidade, a quebra da linearidade), elementos da cultura pop. Mas não se trata, aqui, da simples utilização de instrumentos oriundos do pop-rock (como a guitarra elétrica ou outro), e sim de procedimentos que refazem o ritmo da escuta da canção, envolvida, agora, num clima de suspense de uma história em quadrinhos e com uma dramaticidade própria, como a encontrada em alguns filmes de desenho animado e/ou em certos programas de rádio de aspecto piegas.

Se a canção “Tubarões voadores” foi composta a partir da cultura pop, “Kid supérfluo – consumidor implacável” é um comentário crítico à própria música pop – no caso, o pop-rock da época muito calcado na *new wave*. O rock, sua dicção, sempre esteve presente nas canções da Vanguarda Paulista. Arrigo Barnabé, Premê, Língua de Trapo e o grupo Rumo sempre

se utilizaram de uma “roupagem roqueira”, de uma instrumentação oriunda do universo do rock. Mesmo Itamar Assumpção por vezes também se aventurou por esse caminho. Trabalhos como a pseudo-ópera de Arrigo Barnabé, *Gigante Negão* (1998), por exemplo, foi composta para uma banda de rock pesado. Mas essa utilização de elementos do rock por parte da Vanguarda Paulista, muito mais uma utilização criativa que propriamente padronizadora, não impediu que alguns grupos, como o Língua de Trapo, por exemplo, criticassem abertamente o rock. Desde canções como “Os metaleiros também amam” até “Como é bom ser punk”, entre outras, o rock contemporâneo é criticado abertamente. Entretanto, há uma crítica “velada”, em uma das canções de Arrigo Barnabé, ao aspecto altamente mercadológico do rock – uma música, segundo essa canção, feita sobretudo para se ganhar dinheiro –, e que nos parece ser uma crítica mais contundente e explicativa do que as realizadas pelo Língua de Trapo. Essa crítica encontra-se em “Kid supérfluo – consumidor implacável”, gravada no LP *Tubarões Voadores*, em ritmo dançante, repetitivo, e com uma instrumentação muito similar ao pop-rock dos anos 1980 do Brasil (baixo, guitarra, bateria e teclado eletrônico). Para se entender o contexto da crítica faz-se necessário acompanhar o sentido geral da letra, que é a seguinte:

Kid Supérfluo, consumidor implacável
Que su-su-sucesso, no supermercado
Que sex-sex-sexy, galã de vitrine
Trocou a mulher por uma TV colorida
E agora só sonha com ela
A estrela da novela, é ela, é ela
Dolores Descartável, Dolores, Dolores
Descartável
Em qualquer canal
Em qualquer horário
Kid Supérfluo, consumidor implacável

Kid e Dolores, como seus nomes completos sugerem, são dois personagens cujo traço principal é a futilidade, travestida em um consumismo desenfreado. É nesse sentido que precisamos compreender a crítica efetuada ao rock, por meio da carga simbólica de seus intérpretes. Arrigo Barnabé convidou Rita Lee para participar da gravação desta faixa de seu LP, que junto com o compositor cantou (e falou) a canção, num dueto alternado. O convite feito a Rita Lee, é preciso observar, não teve nenhuma intenção de angariar prestígio, por parte de Arrigo Barnabé, ou facilitar a venda de seu LP, pegando uma carona, por assim dizer, na fama e na popularidade de Rita Lee. Ao contrário, esse convite, totalmente calculado, foi feito exatamente no sentido de criticar esse aspecto do *show business*. Segundo Arrigo, Rita Lee aceitou o convite por se tratar de uma “pessoa muito inteligente” (FENERICK, 2007, p. 139). E, assim, ele pôde utilizar a carga simbólica que a ex-cantora dos Mutantes carrega consigo – a de ser o maior nome feminino do rock brasileiro – para criticar o próprio rock. Rita Lee, na canção, é “Dolores Descartável”, mas também é simbolicamente o rock, e é este que está “em qualquer canal, em qualquer horário”. Esse aspecto fica mais claro quando ocorre um canto-falado entre “Dolores” (Rita Lee) e “Kid” (Arrigo Barnabé), que não fazia parte da letra original, mas foi incluído no final da canção, como um improviso. O trecho que queremos destacar do canto-falado entre Arrigo e Rita é o que se segue:

Rita: Kid, my darling, você bem que poderia gravar um rockinho. Afinal, onde está sua modernidade?

Arrigo: Sim, um rock... Isso mesmo, um rock! Dinheiro? Iates?

Rita: Sim.

Arrigo: Mansões?

Rita: Sim.

Arrigo: Champagne?

Rita: Sim.

Arrigo: Mulheres?

Rita: Sim.

Arrigo: Outras coisas mais?

Rita: Sim.

Arrigo: Dolores, você podia ser a minha madrinha, não?

Rita: Sim. Que gostosura!

A crítica ao rock, efetuada por Arrigo Barnabé, é importante ressaltar, não se dá por seu aspecto alienígena em relação à música popular brasileira. O que nutre Arrigo em sua crítica não é a ideia do nacional-popular, muito vigente entre as esquerdas do país nos anos de 1960. A crítica de Arrigo Barnabé também não é exatamente contra o rock em si, mas sim ao fato deste ter sido tão facilmente cooptado pela indústria cultural, anulando-se quase que totalmente enquanto uma força contestatória e criativa, perdendo assim qualquer sentido ou interesse. Nesse sentido, o rock, segundo a crítica de Arrigo, serviria apenas para a indústria fonográfica vender discos, incrementar seus lucros e transformar os “rebeldes rockeiros” em pop-stars, ricos homens de negócio. A crítica de Arrigo ao rock, portanto, se deve ao fato de esse gênero ter sido tão facilmente assimilado pelo mercado que até mesmo sua propalada “rebeldia” vem transformando-se corriqueiramente, não importando muito o “estilo” (hard rock, heavy metal, punk-rock etc.), em mero modismo aproveitado pela indústria cultural, de onde se instala a máxima: “Se você quer ser diferente, espere um pouco, pois todo mundo vai ser diferente, igual a você...” (CORRÊA, 1989, p. 21).

No trabalho de Arrigo o elemento pop, tal qual o elemento vanguardista, é estruturante e fundamental. Ambos tratados de maneira crítica, sem uma adesão total a nenhum deles. Na esteira do tropicalismo, do qual Arrigo diz se filiar, esses elementos se colocam em permanente tensão. No entanto, como bem observou Luiz Tatit⁹, os dois projetos contidos no tropicalismo –

⁹ Luiz Tatit apresenta essa ideia em dois de seus livros: **O Cancionista** (TATIT, 1996, p. 275) e **O século da canção** (TATIT, 2004, p. 214).

o pop e o radical – se bifurcam ao longo dos anos 70 em projetos distintos, cada vez mais apartados um do outro. O pop se tornará cada vez mais pop, no sentido de massivo, e o radical cada vez mais nas franjas do mercado de música. Nos anos 1980, o pop se vestiu, no Brasil, com o chamado “rock nacional”, ao passo que para a música radical coube os pequenos espaços alternativos e independentes. Isso ofuscou, em larga medida, a compreensão do trabalho de Arrigo também como um dos aspectos da música pop da época. Se o chamado “rock dos 80” foi a introdução no Brasil do rock pós-punk e da *new wave*, o trabalho de Arrigo é um pop-rock de outra estirpe. Arrigo, mesmo sem a referência direta, possibilita ao rock brasileiro dialogar com a obra de Frank Zappa. As interconexões entre Zappa e Arrigo, seja na utilização da vanguarda, seja na utilização dos HQs, ou ainda na tensão crítica com o mercado de música do qual eles fazem parte, são evidentes, embora nunca diretas e/ou feitas conscientemente. Portanto, o pop-rock brasileiro dos anos 1980 não se constituiu apenas de bandas coladas no pós-punk anglo-americano. Havia uma sobrevida do rock mais radical, que tensionava os limites tanto do pop como da vanguarda, como no caso de Arrigo Barnabé.

Referências

BÜRGER, Peter. **Teoria da Vanguarda**. São Paulo: Cosac & Naify, 2008.

CAVAZOTTI, André. **Processos seriais na música de Arrigo Barnabé**: as oito canções do LP *Clara Crocodilo*. Dissertação de Mestrado em Música. Porto Alegre: UFRS, 1993.

CORRÊA, Tupã Gomes. **Rock, nos passos da moda**: mídia, consumo x mercado. Campinas: Papirus, 1989.

FENERICK, José Adriano. **Façanhas às próprias custas**: a produção musical da Vanguarda Paulista – 1979-2000. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2007.

FENERICK, José Adriano. Aspectos da vanguarda na canção popular: Tom Zé e Arrigo Barnabé. In: FENERICK, José Adriano; GARCIA, Tania da Costa (orgs.). **Música Popular: história, memória e identidades**. São Paulo: Alameda, 2015, p. 153-174.

FENERICK, José Adriano; DURÃO, Fabio A. The adventures of a technique: dodecaphonism travels to Brazil. In: WATSON, David; FRASSINELLI, Pier Paolo (orgs.). **Traversing transnationalism: the horizons of literacy and cultural studies**. New York: Rodopi Press, 2011, p. 209-226.

FENERICK, José Adriano; DURÃO, Fabio A. Appropriation in reverse; or, what happens when popular music goes dodecaphonic. In: DURÃO, Fabio A. (org.). **Essays Brazilian**. Rockville: Globalsouth Press, 2016, p. 132-148.

GREENBERG, Clement. **Arte e Cultura**. São Paulo: Cosac & Naify, 2013.

GREENBERG, Clement. A pintura moderna. In: BATTCKOCK, Gregory (org.). **A Nova Arte**. São Paulo: Perspectiva, 1975.

HUYSEN, Andreas. **Después de la Gran División: modernismo, cultura de masas, pós-modernismo**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 1986.

MIDDLETON, Richard. **Studying popular music**. Reino Unido: Open University Press, 1990.

OLIVEIRA, Fátima A. D. de. **Trilha Sonora: topografia, semiótica paulistana nas canções independentes das décadas de 70 e 80**. Campinas: Ed. Unicamp, 1990.

OLIVEIRA, Laerte F. **Em um porão de São Paulo**. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2002.

TATIT, Luiz. **O cancionista**. São Paulo: Edusp, 1996.

TATIT, Luiz. **O século da canção**. Cotia: Ateliê, 2004.