

Poética do melodrama na Vanguarda Paulista: Clara Crocodilo, de Arrigo Barnabé

Marcus Vinícius Nogueira Soares*

Resumo

O presente artigo procura entender como **Clara Crocodilo**, de Arrigo Barnabé, um dos produtos artísticos do que ficou conhecido como Vanguarda Paulista, expressa uma poética do melodrama a partir da imersão na cultura *pop* (histórias em quadrinhos, cinema, rádio, rock, etc.), mas não apenas restrita à remissão dos signos dessa cultura, uma vez que a proposta musical do disco incorpora processos criativos do *pop* em consonância com certos procedimentos da música erudita de vanguarda.

Palavras-chave: Arrigo Barnabé; Vanguarda Paulista; Música Popular Brasileira

Abstract

This article seeks to understand how **Clara Crocodilo**, by Arrigo Barnabé, one of the artistic products of what became known as Vanguarda Paulista, expresses a poetics of melodrama through immersion in pop culture (comic books, cinema, radio, rock, etc.), but not only restricted to the remission of the signs of this culture, since the album's musical proposal incorporates pop creative processes in line with certain avant-garde classical music procedures.

Keywords: Arrigo Barnabé; Vanguarda Paulista; Brazilian Popular Music

Clara Crocodilo, primeiro LP do compositor paranaense Arrigo Barnabé, foi lançado em novembro de 1980. De imediato, a obra produziu reações contrárias: se ela foi mal recebida por grande parte do público – baixo índice de vendas além de vaias em apresentações ao vivo –, foi, contudo, bem aceita pela crítica especializada, sobretudo pelos principais jornais do eixo Rio-São Paulo. Nesses, **Clara Crocodilo** acabou sendo acolhida como uma experiência musical inovadora que retomava certas propostas musicais dos tropicalistas. Tal inovação decorria da incorporação de procedimentos composicionais da música experimental de vanguarda do início do século XX mesclados com elementos da cultura *pop*. O presente artigo procura entender como **Clara**

Crocodilo, um dos produtos artísticos do que ficou conhecido como Vanguarda Paulista, expressa uma poética do melodrama a partir da imersão na cultura *pop* (histórias em quadrinhos, cinema, rádio, rock, etc.), mas não apenas restrita à remissão dos signos dessa cultura, uma vez que a proposta musical do disco incorpora processos criativos do *pop* em consonância com certos procedimentos da música erudita de vanguarda.

A recepção coeva de Arrigo Barnabé

Tendo iniciado a trajetória artística em 1973, em um dos períodos mais conturbados da história brasileira recente, foi só em 1979, em meio ao processo de abertura política, que Arrigo Barnabé alcançou certa repercussão pública. Em maio desse ano, o músico londrinense apresentou duas canções, “Infortúnio” e “Diversões eletrônicas”, nas finais do 1º Festival Universitário da Música Popular Brasileira promovido pela TV Cultura. Arrigo venceu o festival com “Diversões eletrônicas”, ficando o Premeditando o Breque, outra notável banda da Vanguarda Paulista, com o segundo lugar, interpretando o samba de breque “Brigando na lua”. Como as 12 finalistas foram compiladas em disco pela gravadora Continental, Arrigo obteve, assim, os dois primeiros registros fonográficos de sua carreira. Meses depois, em novembro de 1979, o autor de **Clara Crocodilo** participou do “Festival 79 de Música Popular” da TV Tupi com a canção “Sabor de Veneno”. Ele ganhou o prêmio de melhor arranjo, e Neusa Pinheiro, intérprete da canção, venceu o de melhor cantora. Diferentemente do festival da TV Cultura, cuja difusão foi mais restrita, o da Tupi teve grande alcance midiático, pois, além de veiculado por uma emissora com maior distribuição nacional, contou ainda com a participação de nomes já consagrados da MPB, como Caetano Veloso, Jorge Ben, Jards Macalé, entre outros.

Com essas duas apresentações televisivas, Arrigo acabou chamando a atenção da imprensa, especialmente a do eixo Rio-São Paulo. Sérgio Pinto de Almeida (1979), discorrendo na **Folha de São Paulo** sobre a segunda etapa do festival da TV Tupi e sobre o público que ali se encontrava ávido por “músicas normais, cantáveis”, assinalou: “‘Sabor de veneno’, de Arrigo Barnabé, a proposta musical mais inovadora que surgiu, foi odiada por 90% da plateia. Aliás, como ‘Alegria, alegria’ de Caetano Veloso e

‘Cabeça’ de Walter Franco, anos atrás” (p. 27).¹ No Rio de Janeiro, o articulista do **Jornal do Brasil** também mostrou entusiasmo: “Trata-se de um trabalho de vanguarda em cima de uma harmonia rica, complexa e bem realizada (Maia: 1979, p. 10).

Como se pode perceber, a apreensão inicial da obra de Arrigo se deu sob o signo da vanguarda. A remissão a artistas anteriormente associados aos experimentalismos na canção popular, como Caetano Veloso e Walter Franco, demonstra que a crítica contemporânea ao compositor paranaense vinculou a sua música ao que vinham sendo desenvolvido na MPB desde o Tropicalismo. E essa vinculação vai se acentuar ainda mais no decorrer do ano de 1980. Com a visibilidade alcançada nos festivais televisivos, Arrigo foi convidado a participar em abril do 2º Festival Internacional de Jazz (São Paulo-Montreux). No texto da programação veiculada pela imprensa, no qual apareciam pequenos *releases* de cada participante, a música de Arrigo foi apresentada como de “inspiração tropicalista” (Segundo...: 1980, p. 41). Comentando o Festival na **Folha de São Paulo**, o jornalista Miguel de Almeida (1980), após elogiar a “mostra paralela”, sintetizou o trabalho do autor de **Clara Crocodilo**: “mistura de elementos do Tropicalismo, mais a vanguarda de Boulez e Bartók” (p. 34). Com o aumento do número de shows nos meses seguintes e a ampliação do repertório de canções, a crítica pôde constatar que o experimentalismo de Arrigo Barnabé não estava limitado às três canções apresentadas nos festivais. Em 29 de junho, no *Jornal do Brasil*, Tárík de Souza, já com a notícia de que um disco independente de Arrigo estava a caminho, reforçou o vanguardismo em sua obra:

Da mesma forma o feroz Arrigo Barnabé, que abalou o Festival Tupi 79, com seu “Sabor de Veneno” passa para o disco alternativo. Esnobados pelas gravadoras, Barnabé e sua Banda farão experiências e vanguarda por conta própria, seguindo a trilha básica e natural da MPB-A [Música Popular Brasileira Alternativa], de oferecer alternativas, também estéticas, para um mercado estratificado (Souza: 1980, p. 6).

Em **O Globo**, Nelson Motta, um dos críticos mais entusiasmados com o trabalho de Arrigo, também endossou a perspectiva vanguardista de sua música, mais uma vez remetendo ao Tropicalismo: “Arrigo Barnabé, um paranaense de Londrina que

¹ O jornalista está se referindo às apresentações de Caetano no III Festival da Música Popular Brasileira da TV Record, em 1967, e de Walter Franco no VII Festival Internacional da Canção, em 1972, este transmitido pela TV Globo.

desenvolve seu trabalho em São Paulo, é o mais original músico a florar no Brasil desde 68, da Tropicália, no mínimo” (Motta: 1980, p. 30). Comentando na **Folha de São Paulo** o lançamento do disco **Clara Crocodilo**, que ocorreria em um show na Faculdade de Urbanismo e Arquitetura da USP no dia 15 de novembro de 1980, Dirceu Soares foi mais um a contribuir para essa perspectiva: “Desde o Tropicalismo, surgido em 1967, não aparecia no Brasil alguém com uma proposta musical tão diferente como Arrigo Barnabé” (Soares: 1980, p. 28). No **Jornal do Brasil**, resenhando a transmissão do Festival de Verão do Guarujá pela TVE,² evento no qual Arrigo se apresentou com a banda Sabor de Veneno, Paulo Maia escreve: “Arrigo Barnabé é a maior revolução da música popular brasileira desde os baianos da Tropicália” (Maia: 1981, p. 2).

O ano de 1981 vai ser de suma importância para a repercussão de sua obra, pois, além de referendar a sua boa recepção na esfera crítica, foi nele que Arrigo extrapolou o campo musical. No início do ano, ele receberia o prêmio de revelação de 1980 pela Associação Paulista dos Críticos de Arte (APCA). Em abril, aconteceria o primeiro show no Rio de Janeiro, nos Noites Cariocas, na Urca, casa dirigida por Nelson Motta.³ É nesse ano também que **Clara Crocodilo** alcançaria as telas do cinema, em um curta de Cristina Santeiro, intitulado **A estória de Clara Crocodilo**. Em junho, estrearia em São Paulo o espetáculo de dança **Clara Crocodilo**, de Lala Deheinzelin – o espetáculo chegaria ao Rio de Janeiro em setembro. “Londrina”, valsa de sua autoria e interpretada por Tetê Espindola, ganharia o prêmio de melhor arranjo, composto por Cláudio Leal Ferreira, no MPB Shell-81 da Rede Globo. Em dezembro, a TV Bandeirantes transmitiria, como especial de Natal, o show “Vertigem”, reunindo Arrigo, Itamar Assumpção, Grupo Rumo e Premê, consagrando de vez o sintagma Vanguarda Paulista.⁴

Em suma, pelo que se percebe na reação crítica coeva, Arrigo Barnabé foi se transformando no principal representante da vanguarda artística que grassava no meio cultural paulistano e **Clara Crocodilo** na mais evidente manifestação do tão aguardado momento de irrupção inovadora após a Tropicália. Há, sem dúvida, muitos pontos de

² Festival realizado entre janeiro e fevereiro de 1981 na praia do Guarujá, São Paulo.

³ O *show* foi marcado pela polêmica, pois Arrigo reagiu às vaias e latas recebidas com a seguinte frase, que muito repercutiu na imprensa da época: “os ouvidos da província não estão acostumados ao som da metrópole”. Ele só retornaria aos palcos cariocas em abril de 1983, em uma curta temporada no extinto Circo Esperança, espaço situado ao lado do Planetário da Gávea.

⁴ Cumpre destacar também a importância do teatro Lira Paulistana, localizado no bairro de Pinheiros, onde, com exceção de Arrigo Barnabé, os principais representantes da música alternativa de São Paulo se apresentavam.

contato entre os dois momentos: a demonstração de uma consciência crítica da produção do novo em música popular, por meio, inclusive, da atualização constante da tradição; a estética do choque; o cruzamento do erudito com o popular, da Arte com a indústria cultural; a utilização de paródia, pastiche e humor; a remissão ao *pop*. Sem perder de vista as aproximações com os tropicalistas, tentaremos assinalar as peculiaridades da contribuição de **Clara Crocodilo** para a Música Popular Brasileira.

Clara Crocodilo: o disco

Como já assinalado, o LP de estreia de Arrigo Barnabé foi lançado em novembro de 1980, com produção de Robinson Borba, de modo independente, ou seja, sem dispor, em todas as suas etapas de produção (gravação, mixagem, prensagem, distribuição, dentre outras), do aparato de uma empresa fonográfica. O disco tem oito faixas, quatro em cada lado, contabilizando 40:07. A banda que o acompanhou, Sabor de Veneno, contando Arrigo, era composta por 14 músicos; além de baixo, guitarra e teclados variados, trazia um expressivo naipe de sopros e vozes.

Do ponto de vista da concepção cancional, o disco possui certa unidade em que as diferentes faixas, embora autônomas, versam sobre um tema comum: o submundo de São Paulo. As faixas apresentam diferentes episódios de uma odisseia pela cidade (prostituição, conflitos passionais, violência, etc.). Praticamente todo o ambiente do disco é noturno (apenas duas músicas não explicitam tal ambiência: “Instante” e “Sabor de veneno”). Nesse sentido, não há a dimensão “solar” com a qual o Tropicalismo, contrapondo-a ao processo de modernização nacional, expôs criticamente o paradoxo brasileiro (os impasses culturalmente insolúveis como o que se dá entre o que é arcaico e moderno no Brasil). Em Arrigo, o horizonte está encerrado no *bas-fond* paulistano, na dimensão noturna e sombria de uma grande metrópole como São Paulo. Com vista ainda à referida unidade, há sucessão narrativa interligando as canções – “Clara Crocodilo” dá sequência a “Office Boy” – e continuidade de cena – a introdução de “Orgasmo total” remete à cena final de sexo de “Acapulco drive-in”. Além disso, a antecipação do verso inicial de “Acapulco drive-in”, “Boca da noite”, apresentado autonomamente, com vozes femininas em registro médio, finalizando a célula musical em um glissando descendente,

abre o disco (a queda da tarde coincide com o princípio da noite), dando início ao périplo noturno.

Em oposição à certa contenção expressiva de parte da tradição recente da MPB, Arrigo vai expressar no disco uma poética do melodrama, hiperbólica, no que diz respeito tanto à estridência da expressão musical, sobretudo nos sopros, nos agudos das vozes femininas e no registro gutural da voz do narrador (utilização de *drive* vocal) quanto na composição cênica (a música de Arrigo é drama cantado ou canto encenado em que personagens caricaturais agem empregando gestualidade excessiva). Essa poética melodramática é extraída da crônica policial radiofônica, dos quadrinhos e do cinema. Do modelo radiofônico, Arrigo absorve a dicção narrativa de forte carga sensacionalista: trata-se de instigar a atenção do ouvinte por meio da intensificação da expressão verbal como faziam, à época, os radialistas Gil Gomes e José Gil de Avilé; do quadrinho, o compositor paranaense explora a expressão caricatural das personagens assim como os elementos metamórficos de sua constituição (os personagens sofrem transformações constantes); do cinema, Arrigo incorpora a simultaneidade da narrativa cinematográfica. Nesse sentido, a abordagem do submundo paulistano não se dá realisticamente, mas, sim, mediada pelos veículos de comunicação de massa, a despeito da utilização de referenciais mais evidentes da cidade de São Paulo (além da menção direta à cidade no texto de abertura de “Clara Crocodilo”, ocorrem outras duas em “Infortúnio” e “Office-Boy”, com veremos adiante).

Curiosamente, a principal matriz musical utilizada por Arrigo se contrapõe a essa fonte midiática, já que advém do universo da música erudita, principalmente das experiências de vanguarda das primeiras décadas do século XX. Por um lado, Arrigo faz uso em suas composições de recursos “seriais”, ligados ao dodecafonismo da chamada Segunda Escola de Viena⁵ – recursos que envolvem a criação de séries de notas musicais baseadas na escala cromática de doze tons, cujo objetivo é retardar a emissão de um som já anteriormente executado (uma nota só deverá reaparecer após a execução das outras onze), subvertendo assim o caráter polarizador e hierarquizante do sistema tonal, sistema este que prevaleceu durante séculos na música ocidental. Além disso, aproveita a técnica do canto falado (*Sprechgesang*), empregada especialmente por Schönberg. Por outro,

⁵ Nome com que ficou conhecido o grupo de músicos vienenses composto por Arnold Schönberg (1874-1951), Anton Webern (1883-1945) e Alban Berg (1886-1935).

Arrigo emprega ritmos metricamente variados característicos da música de Igor Stravinsky – variações por meio das quais se opera a desestabilização da percepção fixa dos compassos. Em ambos os casos, o que se procura evitar ou minimizar é a repetição e a direcionalidade típicas da música tonal. Entretanto, embora seja altamente dissonante, não se pode afirmar que a música de Arrigo seja propriamente dodecafônica, pois ela está centrada na melodia, o que lhe confere certa estabilidade que sempre foi evitada pelos compositores seriais. Ainda assim, como os vienenses, Arrigo valoriza a polifonia e o contraponto em detrimento da homofonia, ou seja, a melodia principal acompanhada, esta mais usual no repertório de canções convencionais, mediatizadas ou não. Arrigo insere a melodia em um contexto polifônico, fragmentando de certo modo a percepção da centralidade que a melodia normalmente exerce no cancionário mais tradicional. Ademais, a própria assimetria rítmica encontra alguma regularidade em sua obra. Em suma, sem ser propriamente dodecafônica e radicalmente assimétrica, a música de Arrigo se investe desses elementos para produzir uma música polifônica, dissonante e metricamente variada, a qual, se diferente do modelo mais geral de canções produzidas e difundidas midiaticamente, não deixa de se apropriar de padrões claros de repetição característicos desse universo cancional; a sua música consiste na fusão da redundância que se expressa nos meios de comunicação de massa, que vai do quadrinho à canção tradicional, passando pelo cinema e a *Pop art*, com a informação da música de vanguarda.

A canção que abre o disco e dá início à jornada, “Acapulco drive-in”, narra o episódio de um “coroa” que contrata os serviços de uma prostituta com quem ele manteria relações sexuais dentro do carro em um *drive-in*. O episódio é contado em uma sequência de duas cenas divididas em três partes musicais ABA: na primeira, há um enquadramento em *travelling* que vai da noite que começa à boca de uma menina que chupa e morde uma bala de conhaque. A esse primeiro plano corresponde um módulo musical disposto em um grupo de três compassos de métricas diferentes (4/4, 2/4 e 3/8). A entrada em cena do segundo personagem, o “coroa”, com o verso “Dentro de um Maverick”, abre o módulo B, distribuído em um grupo de dois compassos (9/8 e 6/8). A terceira parte, iniciada pelo verso “– Tire, quero tua pele parda”, retoma a textura musical do módulo A, mas principiando uma nova cena, já com os dois personagens juntos em um *drive-in*. Percebe-se, pela variação dos compassos dentro de cada grupo, o caráter assimétrico do ritmo da música, mas, ao mesmo tempo, o seu aspecto redundante, uma vez que cada grupo é

persistentemente repetido. A linha de baixo se sustenta em uma série de doze tons, seguindo o princípio dodecafônico, entretanto executada em *ostinato*, redundância que favorece o trabalho de memorização por parte do ouvinte.

A presença preponderante de diálogos na canção assinala o seu caráter dramático que, pelas mudanças de planos e cenas, remete à linguagem cinematográfica. Os personagens são caricaturais – o que os aproximam dos modelos próprios das histórias em quadrinhos –,⁶ afeitos a elementos estereotipados de fetiche sexual: uma prostituta que masca debochadamente a bala; lábios acentuadamente vermelhos; o uso de uma calcinha com estampa de “pele de leoparda”; a presença de um personagem de classe média (o “coroa”), conduzindo um carro ícone da juventude da época e cheirando a perfume barato. As intervenções das vozes femininas são quase sempre debochadas. O verso que anuncia a grande revelação final, “A surpresa que já tarda”, é emitido em dicção sublimada por vozes masculinas parodiando um canto litúrgico; o final é um improviso orgiástico sobre uma base jazzística. Todos esses elementos contribuem para a configuração do modo melodramático da música de Arrigo Barnabé. Entende-se aqui melodramático como um modo específico de imaginação artística, com base na técnica do excesso, por intermédio da qual gestos e afetos são hiperbolicamente expressados.

Como já mencionado, “Orgasmo total” retoma a cena final de “Acapulco drive-in”: “Sim, eu sei, todo mundo que vai num drive-in/Espera conseguir, pelo menos um,/Orgasmo total”. Com uma linha de baixo também baseada em uma série de doze tons distribuída em compassos de métrica variada, Arrigo constrói um *riff* tipicamente roqueiro, dialogando contrapontisticamente com a melodia principal. A canção narra uma cena de sexo, que ao final se revela uma peça publicitária, anunciando um manual de excelência sexual, vendido pelo correio.⁷ Aqui Arrigo se apropria da *Pop art* anglo-norte-americana, na medida em que incorpora, e não apenas remete, o enunciado publicitário

⁶ De acordo com Daniele Barbieri (2017), “os quadrinhos fazem grande uso da caricatura desde seus primórdios” (p. 67). Segundo o autor, “a caricatura vive do exagero de características, movimentos e situações estereotipados” (p. 73), tornando a comunicação mais imediata, o que nos parece ser a forma com que Arrigo desenha os seus personagens. Convém lembrar que o modelo caricatural empregado pela HQ se coaduna com o modo de configuração dos personagens típico do melodrama original, ou seja, o oitocentista: “os personagens do melodrama são *personae*, máscaras de comportamentos e linguagens fortemente codificadas e imediatamente identificáveis” (Thomasseau: 2012, p. 39).

⁷ Em **O melhor dos iguais** (1985), o Premê retoma o procedimento da peça publicitária na música “Abrigo nuclear”.

como objeto de expressão. Como em muitos quadros de Mel Ramos, em que a representação de produtos de consumo diário (cigarro, barra de chocolate, Coca-Cola, etc.) é acompanhada pelas imagens de *pinups* nuas, enfatizando o poder sedutor da propaganda, Arrigo faz de “Orgasmo total” um jingle, coroando o momento inicial da jornada, na medida em explicita o que atrai o cidadão comum e o induz a adentrar o *bas-fond* paulistano.

Desde o primeiro momento da jornada ao submundo de São Paulo, há um processo de mercantilização do prazer, cujo sucesso depende do poder de consumo de cada indivíduo dentro de sua respectiva classe social. No entanto, a jornada em *Clara Crocodilo* é descendente: se bem-sucedida no início, revela-se trágica ao final e propensa às projeções distópicas. Entre o homem de classe mais abastada e o *office boy* empobrecido pelo trabalho os episódios só crescem em violência e degradação.

“Diversões eletrônicas” é o primeiro degrau da decadência. A canção trata de um triângulo amoroso: um sujeito que se afunda na bebida enquanto espera a mulher que se entrega a um “boyzinho” viciado em jogos eletrônicos. O modo de apresentação do conflito utiliza eventos simultâneos e entrecortados, distribuídos em quatro cenas bem cinematográficas: a primeira cena (A) enquadra a mulher entrando no “antro sujo”, ou seja, no fliperama; a segunda (B), flagra, em um bar, e depois fora dele, o homem que espera inutilmente pela mulher; na terceira (C), o enquadramento ocorre no interior do fliperama; a quarta e última cena (D) é uma tomada externa, quando os dois eventos finalmente se cruzam: ao se encaminhar a um hotel com o “boyzinho” pela manhã, a mulher vê o homem jogado no chão completamente bêbado. A cena A é um módulo em compasso 5/4 com baixo e coro em *ostinato* reproduzindo o verso “Su, su antro sujo”. A cena B sustenta-se em um módulo em compasso 9/4, com um coro entoando uma frase musical também em *ostinato* que repete o verso “era um balcão de bar de fórmica vermelha” sobre a qual se sobrepõem o diálogo entre o homem e o garçom e logo adiante a cena do telefone. Já a cena C apoia-se em um módulo cujo compasso é 2/4. Por fim, na cena D, trata-se de um recitativo, encerrando provisoriamente o conflito em um crescendo da voz que explode no retorno ao início da canção, como se logo mais, à noite, a situação recomeçasse, como em um círculo vicioso do qual não há como escapar. Mais uma vez os personagens são caricaturais; há, pela primeira vez no disco, um componente mais acentuado de violência; aqui se destaca a voz narrativa radiofônica tanto canto-falando

quanto comentando as cenas. Interessante é que os dois momentos mais destacados dessas intervenções ocorrem com versos retirados do cancionário popular brasileiro tradicional, os quais, como em um *ready made* oswaldiano, são realocados no contexto narrativo da canção: trata-se da parte inicial da valsa “Arranha-céu”, de Silvío Caldas e Orestes Barbosa, de 1937, utilizada pelo narrador para julgar o personagem do homem,⁸ e o início de “Comprimido”, de Paulinho da Viola, de 1973, em que ele pontua a relação violenta entre a mulher e o “boyzinho”.⁹

A música seguinte, “Instante”, que fecha o lado A do disco, corresponde a uma espécie de idílio redentor que contrasta com a expressividade excessiva, melodramática, que vinha sendo apresentada até o momento: em primeiro lugar, pela diluição rítmica em oposição à intensidade fortemente marcada dos ritmos das outras canções do disco; em segundo, o instrumental é também aqui diferenciado: é a única música que conta apenas com instrumentos de sopro no acompanhamento (clarinetes, saxofones, flautas), o que reforça a ambiência idílica da canção em meio a imagens singelas da natureza: “É vento nas folhas/Murmúrio de água”. No entanto, esse contraponto é breve, pois não sobrevive à virada do disco, já que o lado B reinicia o périplo, só que amplificando a violência dos episódios: a possível redenção vai ser imediatamente desfeita pela música seguinte, “Sabor de veneno” – efeito que é totalmente modificado quando a música aparece ao final do CD, pois o idílio se converteria de fato em projeção utópica, em promessa de salvação.¹⁰

“Sabor de veneno” é a canção que tem a levada mais intensa do disco, com um ritmo de métrica irregular, uma linha de baixo frenética e ataques fortemente rítmicos dos sopros. O pesquisador André Cavazzotti e Silva (1993) menciona a possibilidade de que “Sabor de veneno” seria uma espécie de versão “submundana” (p. 107) de “Garota de Ipanema”, de Tom Jobim e Vinícius de Moraes. Embora ele não vá além de apontar as

⁸ Segundo citação de Arrigo: “Você cansou de esperar por ela/Toda noite na janela, vendo a cidade a luzir/Nesses delírios nervosos, dos anúncios luminosos/Que são a vida a mentir”.

⁹ Segundo citação de Arrigo: “Mas também, ela era feroz./ Tanto que ele deixou a marca dos dentes dela no braço./Pra depois mostrar pro delegado./Se acaso ela for se queixar das surras que levou,/Por causa de um ciúme incontrolado”.

¹⁰ Menciono o fato de que “Instante” foi deslocada para a última faixa na transposição do LP para o CD editado em 2001. Já na primeira gravação ao vivo do **Clara Crocodilo**, em 1999, também em CD, ela nem consta. Parece que, para Arrigo, “Instante” não se coadunava com a temática do disco. Vale lembrar que, ainda durante a gravação do LP de 1980, Arrigo chegou a cogitar a inclusão de “Londrina” no disco, o que sugere que o repertório não estava de todo fechado antes de começar a gravação.

possíveis analogias entre os versos das duas canções, vale a pena retomar a proposta. Para levá-la um pouco adiante, recuperamos uma leitura de Lorenzo Mammì (2017), na qual ele analisa, na obra de João Gilberto, o que ele chamou de “projeto utópico da bossa bova” (p. 17), um projeto que teria sobrevivido, como componente formal da própria música bossanovista, às condições sociais que o geraram – “os anos dourados” da utopia desenvolvimentismo da década de 1950. A Bossa Nova corresponderia à projeção pública da íntima felicidade que o canto proporciona a quem canta, sobretudo quando se encontra em situação de máxima intimidade. Nesse sentido, a esfera privada invadiria a pública: para João Gilberto um estádio cheio se confundiria com o interior de seu próprio quarto. Trazendo isso para “Sabor de veneno”, podemos pensar a “promessa de felicidade” (p. 28) que se expressa nos versos “ah! se ela soubesse /que quando ela passa/ o mundo sorrindo se enche de graça /e fica mais lindo por causa do amor” sendo substituída pela amargura de um futuro distópico (“um gosto amargo de futuro”), no qual a violência não estaria mais restrita ao submundo do espaço urbano, mas também se disseminaria por todo o corpo social, atingindo inclusive a vida íntima, doméstica, bem como a consciência de cada indivíduo – aqui, ao contrário da Bossa Nova, a rua invadiria definitivamente a casa, comprometendo a segurança e a integridade dos cidadãos socialmente bem situados. Essa distopia vai se manifestar na última música do disco, “Clara Crocodilo”.

Na sequência, “Infortúnio” é uma canção cuja duração não ultrapassa 4:59. Até que a letra seja de todo cantada são percorridos 3:26, ou seja, a integralidade da letra se dá apenas em 1:33. Essa primeira parte é composta por um recitativo introdutório, com uma voz feminina inicialmente simulando o choro humano para depois entoar a primeira parte da letra em registro operístico, acompanhada de um violoncelo. Segue-se um breve interlúdio do piano. Depois entra o naipe de sopro executando a linha de base em uma forma fugada. Com as entradas do baixo, guitarra e bateria a música meio que se fragmenta para depois se restaurar, embalada em uma levada quase roqueira. Todo o desenvolvimento dessa parte instrumental é baseado na linha de baixo e na melodia principal, que já aqui aparece, mas ainda sem a voz, o que reitera o caráter redundante da proposta musical de Arrigo. Talvez esta seja a canção mais melodramática do álbum: “Infortúnio” expressa o desespero de uma mulher que, após perder o marido, se entrega, primeiramente a qualquer homem, e depois à bebida. Os gestos e expressões da personagem são extremamente excessivos – ela blasfema, rasga-se, grita e se arrasta –, e

tudo isso ainda no cemitério onde o corpo do marido foi enterrado, e de onde ela só sai à noite para então iniciar o seu périplo no Riviera,¹¹ que acaba se estendendo por toda a vida: “Hoje, ela só bebe./Nunca esqueceu a sua morte/Vive nos bares e cafés dizendo a todos: – Ele morreu porque pensou demais”. Essa transição se dá em um corte temporal bastante cinematográfico: o “hoje” não é o hoje que diz que a cena do cemitério foi “ontem”, mas sim a marca temporal que assinala o longo tempo decorrido em relação à cena anterior.

A penúltima canção do disco, “Office-boy”, é dividida em três partes ABC distribuídas em ABC-BA, mais a narração final. Cada parte corresponde a alterações cinematográficas de cenas dando conta de momentos da história de um jovem office-boy, Durango, que, no sábado, depois de trabalhar pesado a semana inteira, encontra-se sozinho e sem dinheiro. Ao ligar a TV, vê uma antiga namorada, a caixa de supermercado Perpétua, agora promovida ao estrelato como dançarina de um programa famoso. Com o intuito de conseguir dinheiro para reconquistá-la, Durango se presta a uma experiência de laboratório, cujo resultado é a sua transformação em um terrível monstro. A primeira parte (A) apresenta a cena de Durango em situação de carência. Na segunda (B), enquadrando a transmissão televisiva, a cena expressa o desespero sentido por Durango ao constatar a ascensão social de sua ex-namorada. Na terceira parte (C), como em um *flashback*, aparece Perpétua em sua antiga profissão. Na quarta (B), o enquadramento se dá na página do jornal, em que se lê o anúncio do teste laboratorial. Na quinta parte (A), em ambiente bem sombrio, quase gótico, a cena mostra o momento em que Durango é vitimado pela experiência transformadora. As cenas são entremeadas pela mesma locução radiofônica que perpassa todo o disco, ainda mais marcadamente melodramática pela cumplicidade que a voz narrativa estabelece com o personagem: “Não podia ser!”, “Oh não! Deus”. Ao final, em franco contraste com essa voz gutural tensiva, surge uma outra, feminina, maviosa, envolvendo prazerosamente o transe alucinógeno pelo qual o personagem passa no processo de transformação: “E ele flutuou. Sim, flutuou pra longe dali, envolvido numa sensação deliciosa”. Em “Office boy” encerra-se então a trajetória descendente do périplo noturno iniciado em “Acapulco drive-in”: se lá tínhamos o homem de classe média imerso no submundo paulistano, consumindo prazer no nível superficial daqueles que apenas frequentam e retornam desse universo quando bem entende, aqui temos o

¹¹ Trata-se de um bar paulistano, ainda hoje existente, que fica na esquina da Consolação com a Paulista.

trabalhador mal remunerado que, incapaz de consumir – afinal, ele gostaria de estar assistindo à “vedete morena que tirava a roupa no ‘Áurea Strip Show’” –,¹² afunda-se irremediavelmente no submundo.

Os personagens da canção aludem a signos da cultura *pop*. Se Durango, na gíria corrente, significa o sujeito sem dinheiro, o termo também aponta para o personagem do seriado de cinema estadunidense **Durango Kid**, produzido entre 1940 e 1950, e exibido no Brasil na década de 1960: ele consiste em uma espécie de cavaleiro negro tipicamente romântico que luta pela justiça no oeste norte-americano. Já Perpétua é uma das personagens centrais do livro de Jorge Amado de 1977, **Tieta do Agreste**, à época um grande fenômeno de vendagem. A já mencionada chacrete vem do nome dado às dançarinas do popularíssimo programa do apresentador Abelardo Barbosa, mais conhecido como Chacrinha. Além disso, a enfermeira aparece aqui de modo extremamente sensualizado, como figura típica das fantasias sexuais que são veiculadas no mercado de produtos eróticos. Por fim, a metamorfose sofrida por Durango é característica de personagens das histórias em quadrinhos de super-heróis, especialmente os da Marvel: um sujeito que, vitimado por um experimento ou acidente científico, adquire superpoderes, podendo modificar ou não a sua compleição física, o que vale tanto para os heróis quanto para os vilões: Capitão América (Steve Rogers se sujeita a um experimento chamado “Rebirth” que o transforma em um supersoldado), Homem-Aranha (Peter Parker é mordido por uma aranha radioativa que lhe concede poderes sobre-humanos), Hulk (Bruce Banner, após a explosão de uma bomba, é exposto à radiação gama e se transforma em um monstro toda vez que fica enfurecido) e o vilão Lagarto (Curt Connors, um ex-combatente que, após perder o braço na Guerra do Vietnã, realiza experimentos com lagartos com o intuito de recuperar o membro perdido e acaba se transformando em um ser “half-man...half-reptile”).¹³ Assim como Clara, Connors mantém parte de sua consciência, entretanto a sua transformação não é irreversível; diferentemente de Durango, Connors é vítima de si mesmo, pelo menos no que diz respeito a sua transformação, enquanto Durango é vitimado por uma multinacional intencionalmente “maléfica”. Percebe-se bem aqui que o universo das HQs não é apenas

¹² “Áurea Strip Show” era, à época, o nome do Cine Áurea, localizado na rua Aurora, Bairro de Santa Efigênia. Como o nome mesmo assinala, o espaço era dedicado a shows de *striptease*.

¹³ Expressão que consta da capa da revista **The Amazing Spider-Man** (n. 6, nov. 1963), na qual aparece pela primeira vez o Lagarto (The Lizard). Arrigo a traduz na letra de “Office-boy”.

remetido pela música de Arrigo, mas corresponde também a um elemento constitutivo de sua estrutura narrativa.

Conforme já aludido, “Clara Crocodilo” dá continuidade a “Office boy”. Na introdução, o locutor radiofônico anuncia um salto temporal: passaram-se vinte anos desde a metamorfose de Durango. O locutor então se dirige genericamente a um ouvinte de classe média que comemora a passagem do ano de 1999 para o de 2000. Esse “ouvinte incauto” “desafortunadamente” toca o disco comprado em um sebo. Clara encontra-se presa no disco e será libertada assim que ele for executado, daí o “pesadelo” anunciado pelo narrador, pois se trata de um “perigoso marginal, o delinquente, o facínora, o inimigo público número 1”. A ideia de um ser aprisionado em um objeto (livro, planta, garrafa etc.), cuja libertação, mediante algum ritual específico, desencadearia uma série de eventos preponderantemente maléficos, aparece em várias tradições culturais e mais especificamente religiosas. Em “Clara Crocodilo” ela pode ser associada aos grimórios, ou seja, às compilações escritas de magias, simpatias, entre outras práticas ritualísticas, que evocam seres sobrenaturais que passam então a atuar no mundo terreno. Uma das mais famosas compilações, no caso de matriz literária, é aquela criada por H. P. Lovecraft, intitulada **Necronomicon** (*Azif*): um livro escrito em torno do século 8 por um árabe chamado Abdul Alhazred, cuja “leitura conduz a consequências terríveis” (Lovecraft: 2017, p. 365). Como o **Necronomicon**, o disco se torna um objeto arqueológico de consumo, por intermédio do qual Arrigo reflete sobre a anacronia típica da recepção de obras de vanguarda, ou seja, de que elas só serão assimiladas no futuro. Simultaneamente, o que se projeta 20 anos depois é a própria violência urbana que não encontra limites, adentrando o que há de mais privado no espaço social, a casa, e mais íntimo no ser humano, a sua própria consciência. Como em Baudelaire (1985), no poema “Ao leitor”, com o qual ele abre **As flores do mal** – “hipócrita leitor, meu igual, meu irmão!” (p. 101) –,¹⁴ trata-se de convocar o ouvinte a se reconhecer nessa dimensão íntima em que o mal sorrateiramente habita, porém sempre prestes a irromper, sobretudo após a libertação da personagem possibilitada pelo rito da audição do disco: “Ou será que ela [Clara Crocodilo] está adormecida em sua mente esperando a ocasião propícia para despertar e

¹⁴ Devo a lembrança do texto baudelaireano ao pesquisador Roberto Bozzetti.

descer até seu coração... ouvinte meu, meu Irmão”.¹⁵ Em “Clara Crocodilo” se materializa o futuro distópico anunciado em “Sabor de veneno”.

Considerações finais

Clara Crocodilo apresenta uma jornada, em trajetória descendente, de personagens que buscam consumir prazer no submundo paulistano. Se para alguns a busca não vai além do consumo, para outros trata-se de ser consumido pela própria busca, uma vez que acabam sendo tragados pela violência que emana do submundo. E essa violência não se encerra com a metamorfose final, pois ela extrapola os limites do disco, na medida em que se projeta para o futuro, invadindo a intimidade e a consciência do ouvinte supostamente resguardadas em seus próprios domínios, inclusive estéticos. A expressão musical de Arrigo Barnabé, baseada na fusão da cultura *pop* com a música erudita de vanguarda, manifesta melodramaticamente essa violência por meio da estridência dissonante, arrítmica e poeticamente excessiva. Ao se colocar “este disco na vitrola”, a sua música também invade outro domínio: o da própria Música Popular Brasileira.

Referências

ALMEIDA, Miguel de. Mostra paralela, quase melhor que o festival. **Folha de São Paulo**, São Paulo, ano 59, n. 18.656, 1 maio 1980. Ilustrada, p. 34.

ALMEIDA, Sérgio Pinto de. Faltou até luz no vale-tudo. **Folha de São Paulo**, São Paulo, ano 58, n. 18.497, 24 nov. 1979. Ilustrada, p. 27.

ARRIGO e o tema urbano. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, ano 101, n. 32.348, 27 ago. 1980. p. 18.

BARBIERI, Daniele. **As linguagens dos quadrinhos**. Trad. Thiago de Almeida. São Paulo: Peirópolis, 2017.

BARNABÉ, Arrigo. **Clara Crocodilo**. São Paulo: Thanx God Records, 1999. CD.

_____. **Clara Crocodilo**. São Paulo: Thanx God Records, 2000. CD.

¹⁵ No CD ao vivo de 1999, Arrigo tornaria ainda mais evidente a remissão ao poema de Baudelaire, ao alterar o final da letra da canção: “ouvinte hipócrita, semelhante meu, meu irmão”.

BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

LOVECRAFT, H.P. **H.P. Lovecraft: medo clássico**. Trad. Ramon Mapa da Silva. Rio de Janeiro: DarKSide, 2017. v. 1.

MAMMÌ, Lorenzo. **A fugitiva: ensaios sobre música**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

MOTTA, Néelson. Barnabé estronda estruturas: escândalos permanentes. Finalmente, algo novo. **O Globo**, Rio de Janeiro, ano 56, n. 17.179, 4 nov. 1980. Cultura, p. 30.

MAIA, Paulo. Um festival pouco representativo. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, ano 89, n. 238, 2 dez. 1979. Caderno B, p. 10.

_____. As peças que esse aparelho nos prega. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, ano 90, n. 302, 6 fev. 1981. Caderno B, p. 2.

THOMASSEAU, Jean-Marie. **O melodrama**. Trad. Cláudia Braga e Jacqueline Penjon. São Paulo: Perspectiva, 2012.

SEGUNDO Festival Internacional de Jazz. **Folha de São Paulo**, São Paulo, ano 59, n. 18.642, 17 abr. 1980. Ilustrada, p. 41.

SILVA, André Cavazzotti e. **Processos seriais na música de Arrigo Barnabé: as oito canções do LP Clara Crocodilo**. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 1993.

SOARES, Dirceu. Arrigo, o som novo com sabor de veneno. **Folha de São Paulo**, São Paulo, ano 59, n. 18.853, 14 nov. 1980. Ilustrada, p. 29.

SOUZA, Tárík de. O som nosso de cada dia. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, ano 90, n. 82, 29 jun. 1980. Caderno B, p. 6.

***Marcus Vinícius Nogueira Soares** é doutor em Literatura Comparada pela UERJ e professor associado de Literatura Brasileira da mesma instituição. É coautor de **500 anos de ficção**, publicado na *Brasiliana da Biblioteca Nacional* (Nova Fronteira, 2002) e autor do livro **A crônica brasileira do século XIX: uma breve história** (É Realizações, 2014). Membro do Grupo de Pesquisa LABELLE (Laboratório de Estudos de Literatura e Cultura da Belle Époque da UERJ), UERJ/CNPq, e do Grupo de Trabalho História da Literatura da ANPOLL.