Memória e história na análise das canções do LP "Clara Crocodilo" de Arrigo Barnabé

Memory and history in the analysis of songs from LP "Clara Crocodile" by Arrigo Barnabé

Juliana W. Batista
Mestranda – PUC/RS
Bolsista CNPq
juwbatista@gmail.com

Resumo: O compositor paranaense Arrigo Barnabé é tido como um dos principais representantes da *Vanguarda Paulistana*, que se tornou conhecida na década de 80, especialmente pela postura estética renovadora dos seus músicos. O objetivo deste texto é discutir a obra deste músico e compositor a partir do conceito de *performance* aplicado por Paul Zumthor. O termo faz referência a uma versão conceitual a qual abarca a complexidade da ação performática, que envolve uma mensagem poética em sua transmissão e recepção. Pretende-se ainda, por meio do conceito de *performance mediatizada*, debater a memória na canção segundo apontamentos da autora Heloísa Valente.
Palavras-chave: Arrigo Barnabé; *Clara Crocodilo*; Performance; História; Memória.

Abstract: The composer from Paraná Arrigo Barnabé is considered one of the main representatives of Vanguard in São Paulo, which became known in the 80's, especially for aesthetic stance renewing its musicians. The goal of this text is discussing the work of this musician and composer from the concept of performance used by Paul Zumthor. The term refers to a conceptual version which covers the complexity of performative action, which involves a poetic message in its transmission and reception. It is also intended, through the concept of mediated performance to discuss about the memory in the song according of the author Heloisa Valente's notes.
Keywords: Arrigo Barnabé; Clara Crocodilo*; Performance; History; Memory*

"A voz é querer dizer e vontade de existência que, nela, se transforma em presença…"
Paul Zumthor

Para além da linguagem, a voz enquanto suporte da comunicação humana evoca a força, a força da voz viva. Esta força fundadora expressa no primeiro choro de um bebê vai acompanhá-lo em sua jornada existencial, interligando-o a outros "eus", interagindo em sua sociabilidade e na manifestação de suas escolhas ou até traindo-o nos momentos de dissimulação. Pensando na potencialidade da enunciação sonora, a proposta para este texto é

estabelecer uma reflexão sobre alguns dos conceitos utilizados por Paul Zumthor, poeta que por sua formação enquanto medievalista nos oferece uma visão global dos temas relacionados à voz. Com ênfase em sua obra *Introdução à poesia oral* (ZUMTHOR, 1997) e, utilizando como objeto para aplicação de tais conceitos a "obra/monumento" do Compositor Arrigo Barnabé, o objetivo é discutir a noção de *performance*. Serão discorridas duas circunstâncias concretas de análise: a experiência pessoal da primeira audição da música de Arrigo Barnabé e o registro sonoro da faixa-título de seu Lp *Clara Crocodilo*, considerado um marco para o movimento da Vanguarda Paulista.

Sendo um dos conceitos mais importantes da obra de Zumthor, "A *performance* é a ação complexa pela qual uma mensagem poética é simultaneamente, aqui e agora , transmitida e percebida. Locutor, destinatário, e circunstâncias (quer o texto ou não) se encontram concretamente confrontados, indiscutíveis" (ZUMTHOR, 1997, p. 33). Se na Antiguidade Clássica as performances da poesia oral foram largamente praticadas, na Idade Média foram abandonadas em prol de um processo de instauração de uma preeminência do mental sobre o físico. As leituras tornaram-se silenciosas e o corpo haveria de ser banido para o alcance de um puro diálogo com Deus. No entanto, atualmente o advento das mídias[1] é uma espécie de revanche da voz. Aperfeiçoada tecnologicamente, a voz mediatizada é presente em nosso cotidiano e, tal qual a leitura, permite a reprise, a repetição, simulando a presença vocal de um corpo da qual é extensão.

Pretendo expor duas circunstâncias de análise, tendo em vista a distinção proposta por Zumthor *performance* imediata, a qual denomina "poesia oral" direta e uma *performance mediatizada* entre uma, referindo-se a registros sonoros ou audiovisuais. É importante ressaltar que o autor enfatiza que, "implicando um tipo singular de conhecimento, a *performance* poética só é compreensível sob o ponto de vista de uma fenomenologia da recepção" (ZUMTHOR, 1997, p. 155), o que justifica a escolha por duas performances com diferentes contextos de produção, transmissão e recepção (ZUMTHOR, 1997, p. 33-34). A primeira consiste em uma apresentação de Arrigo Barnabé, a qual assisti no ano de 1994, na cidade de Curitiba junto com meus colegas do curso de Bacharelado em Música, curso que,

[1] O termo mídia designa várias maquinarias de efeitos distintos, conforme elas operem, por um lado, apenas no espaço da voz ou em sua dupla dimensão espacial e temporal ou, por outro, se dirijam apenas à audição ou à sensorialidade audiovisual. [quanto àquelas que permitem a manipulação do tempo], Fixando o som vocal, elas permitem sua repetição indefinida, executando-se qualquer variação. Decorre daí um considerável efeito secundário: a voz se liberta das limitações espaciais. As condições naturais do seu exercício se acham assim alteradas. A situação de comunicação, por sua vez, sofre mudanças de forma desigual em sua performance. (ZUMTHOR, 1997, p.29).

na ocasião frequentava na Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Esta situação adiante, será refletida enquanto uma *performance* de poesia oral direta. A segunda é uma *performance mediatizada*, a qual será avaliada a partir de um registro sonoro da canção *Clara Crocodilo*, composta em 1975 e lançada em 1980 como título de LP. Nomeado *A Saga de Clara Crocodilo*, o Lp foi reeditado em CD em 1999, apresentado sob novo formato e integrando gravações com outros músicos e cantores.

Diante da abordagem de uma obra musical, e referindo-se à voz cantada, é importnate frisar os apontamnetos de Paul Zumthor acerca da canção. Segundo o autor, o canto enquanto uma forma de inserção social do texto valoriza os valores míticos da voz viva. Se a linguagem enquanto dita, submete-se à voz, ao ser cantada, exala sua potência , glorificando, por isso mesmo, o poder da palavra. Ainda sobre a canção, Zumthor (1997, p. 187-189) ressalta que, apesar de sua banalização pelo comércio, a canção constitui-se na atualidade como a única verdadeira poesia de massa.

Retornando à figura de Arrigo Barnabé, concordo com a afirmação de Paul Zumthor (1997, p. 254) que "a poesia oral direta, teatralizada, engaja o ouvinte por inteiro na performance. A poesia oral mediatizada deixa insensível alguma parte dele". Tomo suas palavras ao relembrar a referida primeira vez que presenciei a voz e a canção de Arrigo Barnabé. Como estudante de piano havia eu frequentado conservatórios musicais desde a infância e apresentava um ouvido afinado aos sons de Bach ou Beethoven, meus compositores eruditos favoritos de então. Apesar de praticar os estudos de Béla Bártok e outros contemporâneos, estas sonoridades não passavam de estudos e a música era sinônimo de harmonia. Gostava de música popular e, como ainda hoje, do rock'n'roll. No entanto, "o piano" era para mim um instrumento quase sagrado, no máximo achava permitido os dançantes sons do piano de Jerry Lewis.

Neste contexto, surge o convite para uma apresentação de Arrigo Barnabé que seria realizada em um espaço que frequentava vez ou outra para um recital. Em meio à plateia pude ver surgir a figura do músico, com os cabelos desalinhados vestindo uma comprida capa preta. Encaminhou-se ao piano e, antes de se acomodar, abriu o casaco e retirou de seus bolsos internos, duas latas de bebida alcoólica, em seguida colocados sob a superfície do piano de três quartos de cauda. Pôs-se então a executar sua obra mais conhecida, *Clara Crocodilo*. Sua voz era rouca, agressiva e seus toques esmurravam o instrumento. Fiquei estarrecida diante de uma sonoridade obtusa e cheia de arestas, a tal ponto que meu ouvido

não podia identificar. Maior foi meu espanto com a platéia que conhecia e cantava junto as letras de suas canções. Fui instigada a saber mais sobre o artista de atitude ofensiva e descompromissada. Oportunamente pude ser monitora de uma oficina ministrada por ele no mesmo ano, durante o Festival de Inverno da Universidade Federal do Paraná. Lá, pude ter maior contato com sua obra e conhecer o sistema de composição utilizado pelo músico em parte de suas criações, o sistema dodecafônico[2].

Muitas vezes, desde então, reflito sobre meu interesse por sua obra. Sua música erudita, influenciada por Bártok e Stravinski, somada aos textos poéticos de conteúdo urbano e marginal, executados em sua condizente e provocativa presença, construíram um cenário interrogativo para mim. Neste sentido, é passível refletir sobre a prerrogativa de Zumthor no que se refere à recepção:

> Quanto à recepção, um certo "horizonte de espera" a determina: as circunstâncias, a opinião, a publicidade, meu próprio desejo me impulsiona a participar de uma performance como de um concerto, um espetáculo, ou de um recital poético; uma vez configurada essa intenção, torna-se difícil dela se libertar. (ZUMTHOR, 1997, 193)

Presa ao cenário e às sensações da descoberta desta ópera urbana atonal[3], busco na argumentação de Zumthor elementos que justifiquem meu interesse. Segundo o estudioso (ZUMTHOR, 1997, p. 203), a oralidade não se reduz à ação da voz e implica tudo aquilo que em nós se endereça ao outro. Sendo assim, os movimentos do corpo são integrados em uma poética, reforçada pela utilização de indumentária e/ou acessórios, os quais assumem e expressam valores diversos que vão da neutralidade a símbolos emblemáticos e identitários (ZUMTHOR, 1997, p. 214-215).

Nesta perspectiva, gostaria de abordar a utilização da acepção obra/monumento referida no início deste texto para a composição de Arrigo Barnabé. Tal referência está pautada em uma abordagem tratando-se de oralidade, em que a canção é tida como uma manifestação "poética", que para Zumthor (1997, p. 41) constitui-se enquanto um discurso

[2]"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).

[3]*Clara Crocodilo* é um LP, por vezes, classificado como uma "ópera atonal", tendo em vista o roteiro temático utilizado em sua produção O legado da vanguarda musical européia do início do século XX, deixado por compositores como Schoenberg, Weber e Berg, foi incorporado nas produções da Vanguarda Paulistana, assim como a utilização da estética dos quadrinhos. As histórias em quadrinhos foram fonte de inspiração e ponto de referência estética para vários personagens das canções desta obra de Arrigo Barnabé.

marcado, elaborado com intenção e resultado de uma estruturação, textual e modal, tendendo para a vocalidade, no caso do canto. Como discurso marcado e intencional, é possível compreender por que *Clara Crocodilo* é um marco para o movimento da Vanguarda Paulista. Este foi um movimento que se tornou conhecido, na década de 80, pela postura estética renovadora dos seus músicos. Arrigo Barnabé recebeu destaque neste grupo por ter sido apontado como o primeiro compositor a utilizar as técnicas da música serial na produção de música popular. Em 1980, o lançamento de seu LP, *Clara Crocodilo,* causou forte impacto no cenário da música popular urbana brasileira. Nesta ótica, o despojamento de suas vestes, sua voz rasgada e suas atitudes provocativas reforçam a atitude de rompimento estético dos integrantes desta vanguarda.

Se pensarmos no contexto sócio-político-cultural de produção desta obra, as décadas de 1970 e 1980, lembrando ser este um período recortado entre a ditadura civil militar e a redemocratização é aceitável encará-la enquanto uma obra/monumento carregada de intencionalidade, a partir da qual podemos indagar circunstâncias da memória social e individual. Segundo Zumthor:

> Uma cultura age sobre os indivíduos do grupo social como uma programação contínua; ela lhes fornece gestos, falas, idéias, de acordo com cada situação. Mas, ao mesmo tempo, ela lhe propõe técnicas de desalienação, oferece zonas-refúgios, de onde se pode banir, ao menos ficticiamente, as pulsões indesejáveis. A arte é a principal dessas técnicas; mas, de todas as artes, a única que seria absolutamente universal é o canto. (ZUMTHOR, 1997, p. 190).

É neste ponto de inflexão do texto, momento no qual a canção é apontada por Zumthor como uma ferramenta desalienante, que reporto a segunda situação performancial referida anteriormente: a poesia oral registrada sonoramente, a canção *Clara Crocodilo* propriamente dita. Tida enquanto uma *performance mediatizada*, se por um lado, apresenta uma defasagem física do locutor frente à sua mensagem, devido à mobilidade espacial e temporal propiciada pelo registro, pode ser encarada como uma fonte de análise do passado. Dou sentido à minha reflexão citando a narração que dá início à canção em questão.

> São Paulo, 31 de março de 1999. Falta pouco, pouco, muito pouco mesmo para o ano 2000 e você, ouvinte incauto, que no aconchego de seu lar, rodeado de familiares, desafortunadamente colocou este disco na vitrola,

> você que, agora, aguarda ansiosamente o espoucar da champanha e o retinir das taças, você inimigo mortal da angústia e do desespero, esteja preparado… o pesadelo começou. Sim, eu sei, você vai dizer que é sua imaginação, que você andou lendo muito gibi ultimamente, mas então por que suas mãos tremeram, tremeram, tremeram tanto, quando você acendeu aquele cigarro… e por que você ficou tão pálido de repente? Será tudo isto fruto da sua imaginação? Não, meu amigo, vá ao banheiro agora, antes que seja tarde demais, porque neste mero disco que você comprou num sebo, esteve aprisionado por mais de 20 anos, o perigoso marginal, o delinquente, o fascínora, o inimigo público número 1, Clara Crocodilo…
>
> *Clara Crocodilo* (1975) – Arrigo Barnabé

Com estas palavras de tom ameaçador e texto com conotação apocalíptica, relatadas ao estilo dos programas policiais sensacionalistas, é iniciada a faixa-título do Lp de Arrigo Barnabé. As palavras seguintes da canção, narradas em primeira pessoa, caracterizam um indivíduo transgressor da ordem social, o qual não se cala, não consente, desacata e afirma que não vai morrer nas mãos de um "tira", ou nas mãos de um rato.

As oito canções que compõem este álbum foram compostas entre 1972 e 1980, durante a Ditadura Civil Militar no Brasil. Segundo Francisco Carlos Teixeira da Silva (2007, p.245), ao longo dos anos 60 e 70, "América do Sul" e "Ditadura Militar" teriam sido sinônimos. O autor lembra que foi intensa a multiplicação dos regimes militares no continente. Todos eles, em seu auge, foram amplamente temidos por suas populações e apresentaram como características próprias as acusações de violações dos direitos humanos. Segundo Teixeira, no Brasil e no restante do continente as ditaduras passaram a entrar em crise em meados dos anos 70. Este período caracterizou-se pela redemocratização e abertura política. A partir de 1980 uma série de regimes representativos foram reinstalados na maioria dos países sul-americanos.

Em depoimento cedido pelo compositor em Março deste ano, na cidade de Porto Alegre, e ao indagá-lo sobre seu posicionamento diante do contexto político da produção destas canções, Arrigo relatou que seu sentimento diante do regime ditatorial era de "impotência física". No entanto, no processo de composição teve a clareza de que sua música era incapturável, era uma substância destituída de uma materialidade aprisionável pelo regime. Diante da declaração do músico, podemos relacioná-la a dois aspectos apontados por Zumthor: o primeiro seguindo a afirmativa do autor que: "Tão fortemente social quanto individual, a voz mostra de que modo o homem se situa no mundo e em relação ao outro" (ZUMTHOR, 1997, p.32). A voz de Arrigo Barnabé neste sentido foi e continua sendo, a cada

vez que sua voz registrada é executada na canção Clara Crocodilo, uma arma contra o sistema, seja o regime civil militar da época de sua concepção, seja contra algum sistema vigente e opressor que o escuta hoje.

Um segundo aspecto diz respeito ao caráter inatingível da voz e evidencia um paradoxo da voz:

> Ela constitui um acontecimento do mundo sonoro, do mesmo modo que todo movimento corporal o é do mundo visual e táctil. Entretanto, ela escapa, de algum modo, da plena captação sensorial: no mundo da matéria, apresenta uma espécie de misteriosa incongruência. Por isso ela informa sobre a pessoa por meio do corpo que a produziu: mais do que por seu olhar, pela expressão do seu rosto, uma pessoa é "traída por sua voz". Melhor do que o olhar, a face, a voz se sexualiza, constitui (mais do que transmite) uma mensagem erótica. A enunciação da palavra ganha em si mesma valor de ato simbólico: graças a voz, ela é exibição e dom, agressão, conquista e esperança de consumação do outro; interioridade manifesta, livre da necessidade de invadir fisicamente o objeto de seu desejo: o som vocalizado vai de interior a interior e liga, sem outra mediação, duas existências. (ZUMTHOR, 2007, p. 15).

A citação encaminha para as frases repetidas enfaticamente pelas vozes femininas ao longo da canção *Clara Crocodilo*, as quais em tom provocativo desafiam um ser imaginário a capturar o monstro da canção, reafirmando em seguida: Clara Crocodilo fugiu… Se *performance* implica competência, "além de um saber-fazer e de um saber-dizer, a performance manifesta um saber-ser no tempo e no espaço" (ZUMTHOR, 2007, p. 157), acredito que *Clara Crocodilo* merece ser considerada uma "obra/monumento" que imbuída da autoridade inerente à voz e carregada de simbologia poética, nos comunica um passado latente. Considerando-se que ao ouvi-la tenhamos em mente que:

> O momento em que tem lugar a performance, prefigurando no tempo sócio-histórico, não é jamais indiferente, mesmo quando deste se desliga e, mais ou menos, o transcende. Toda performance comporta assim – em si, como fragmento ficticiamente isolado do tempo real – valores próprios, que talvez mudem, se invertam, a cada vez que a mesma canção for cantada. (ZUMTHOR, 2007, p. 158).

Em contribuição à minha argumentação acerca da "monumentalidade" da obra em questão, levanto alguns apontamentos apresentados por Heloísa de Araújo Duarte Valente em seu livro *As vozes da Canção na Mídia* (VALENTE, 2003). Neste estudo, a autora realiza

uma importante discussão utilizando-se do conceito de *performance* de Paul Zumthor, porém com ênfase nas transformações tecnológicas que, ao longo do século XX, possibilitaram a multiplicação das mídias através de meios técnicos que revolucionaram as formas de produção, reprodução, armazenamento e difusão de mensagens.

Ao discutir aspectos sobre a memória em relação à canção na mídia, Valente (2003, p. 126) aponta que em meio a uma tendência de globalização cultural, na qual se insere a canção em uma perspectiva de homogeneização e até de morte, a mesma, por outro lado enquanto sistema constitui-se em um mecanismo que garante sua vitalidade. Desta forma, a canção das mídias está imbuída de determinadas propriedades que possibilitam sua caracterização como certo tipo de memória. Neste sentido, a autora aborda a "memória na canção" e a "memória da canção".

Na primeira acepção, Valente (1996, 135) recorre a autores como Chion e Santaella, apontando que, para além das qualidades intrínsecas e extrínsecas de cada mídia em particular, a capacidade de fixação destas é o que garante a propriedade das linguagens midiáticas de atuarem como *cápsulas de memória*, que são compreendidas como extensões da memória individual e coletiva. A autora atenta para o fato de que, se por um viés, a canção no universo da mídia apresenta, via de regra, um curto prazo de vida, por outro, no plano subjetivo, seu poder de agregação de memória é imprevisível ou i*m-preaudível*, como sugere Valente. Assim, as lembranças musicais, considerados os aspectos físicos (neurológicos em si), fincam seus lugares em nossas memórias. Conforme a autora: "Com isto, queremos dizer que a cristalização do tempo tem, por via da música, uma conexão metonímica com o objeto que foi incorporado à memória". (VALENTE, 2003, p. 136)

Ao tratar da memória da canção, a pesquisadora salienta que uma canção gravada em um disco, ou outro tipo de mídia, materializa e revela a presença de um objeto circunscrito em um momento específico do passado, tornando-se assim "prova documental da performance". (Idem).

Nesta perspectiva, o disco é apontado como um objeto que pode ser apreendido como *documento, monumento* ou *relíquia.* No caso específico da canção faixa-título do LP, *Clara Crocodilo*, creio que a mesma possa ser enquadrada na segunda categoria exposta, pois para além de sua abordagem como um texto que apresenta informações de seu contexto de criação e produção, teve sua conversão em monumento ao ser denominada um marco para a Vanguarda Paulistana. Desta Maneira, podemos afirmar que *Clara Crocodilo* representa "um

evento único e particular", um movimento artístico pujante nas décadas de 1970 e início de 1980 no Brasil.

Quanto aos desafios desta análise e a compreensão do conceito de *performance* elaborado por Paul Zumthor, bem como a propensa "monumentalidade" de *Clara Crocodilo*, devo assegurar que tenho certeza de não ter esgotado a discussão, nem ao menos de ter apresentado uma possibilidade de abordagem mais rica do potencial daquela perspectiva do autor. No entanto, ao final, devo certificar que joguei o jogo e o gozo valeu[4]. A obra de Arrigo Barnabé é uma importante fonte para a análise de um contexto histórico específico. Os meios de produção e recepção de sua obra denotam elementos constituintes de um modo de percepção particular, vigente nas décadas de 1970 e 1980 no Brasil, e *Clara Crocodilo* é uma *cápsula do tempo* sempre a espera de novas sensibilidade e decodificações.

Referências

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.

SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. Crise da ditadura militar e o processo de abertura política no Brasil, 1974 -1985. IN: DELGADO, Lucilia 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.

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

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

[4] "Sobre as possibilidades de análise: estatuto de análise dos conceitos veiculados pela análise textual. Entre o real vivido e o conceito, se estende um território incerto, semeado de recusas, de impotências, de nem-verdadeiro/nem-falso, uma mistura intelectual de objetos oferecida aos 'bricoladores', que foge a qualquer tentativa de totalização. Inversamente, o conceito, para se constituir, exige a abolição das presenças devoradoras, estes monstros que o matarão. No meio dessas incertezas, cabe a vocês jogar e gozar: o jogo e o gozo valem a pena". (ZUMTHOR, 2007, p. 45).