

Fátima Amaral Dias de Oliveira

Este exemplar corresponde  
à redação final da Tese  
de Fui da e aprovada  
pela comissão julgadora  
03/01/1990.

*Qui filios*

# TRILHA SONORA

1990 IFCH  
mestrado

topografia semiótica paulistana  
nas canções independentes das  
décadas de setenta e oitenta

## TRILHA SONORA

### ÍNDICE

Introdução .....	03
Cap. I - Experiências	
Os Ritmos .....	12
Inconsciente e História .....	31
A Morte da Narrativa .....	33
A Informação .....	38
Eternidade e Experiência .....	42
A música como Enunciação Coletiva .....	48
As Línguas na Canção .....	54
Notas do 1º Capítulo .....	72
Cap. II - Cine Cidade	
As Imagens .....	78
O Som - Neide Manicure .....	104
Os Mulheres Negras - Os Sons e o Simulacro .....	111
Música e Quadrinhos .....	116
Tubarões Voadores .....	121
Luti-Lúdio .....	122
Mimetismo .....	135
Notas do 2º Capítulo .....	156
Cap. III - Independentes	
Da Narrativa nos anos 70 e 80 .....	161
Sorte Não Haver o Que Segure Som .....	190
Notas do 3º Capítulo .....	214
Fontes .....	217
Bibliografia .....	220

## Agradecimentos

Em primeiro lugar quero agradecer a todos os artistas 'independentes'. Suas músicas, quadrinhos e filmes sempre me trouxeram uma imensa alegria. Devo agradecer particularmente aqueles que me concederam entrevistas, como: Arrigo Barnabé, Luis Gê, Luis Tatit, Tetê Espíndola e Maurício dos Mulheres Negras.

Agradeço a Alcir Lenharo a orientação cuidadosa e o carinho que me estimularam durante toda a pesquisa. A Nestor Perlonguer, Luis Orlandi e Nelson Brissac Peixoto, agradeço as leituras precisas e os toques sobre os problemas teóricos. A Margareth Rago e Myriam Bahia Lopes agradeço a amizade constante e atenta às leituras dos meus monstros e os toques bibliográficos.

A André, Adriana, Fátima e Daniela agradeço o importante apoio datilográfico. Ao pessoal do Banco de Dados da Folha de São Paulo agradeço o atendimento carinhoso.

Finalmente, agradeço a Paulo Falcão, Heloisa Amaral e Carlos José Dias, toda atenção e a possibilidade de prosseguir o trabalho e a vida, mesmo em circunstâncias muito adversas.

A "todo aquele que empresta  
sua testa construindo coisas  
pra se cantar".

## INTRODUÇÃO

Alguma coisa acontece no meu coração que só quando cruzo a Ipiranga e a avenida São João.

Para escrever sobre percepções do cotidiano na cidade de São Paulo escolhi uma aproximação musical. A música parece ser a forma de expressão cultural mais fértil no Brasil. "Brasil tem ouvido musical que não é normal" - já afirmava o poeta/compositor, ou é, mas parece ser seu melhor sentido.

Dizem que depois do cinema falado nossa vida ganhou definitivamente uma trilha sonora, mas também o rádio envolve nosso cotidiano em canções, dá ritmo e um certo colorido aos nossos movimentos. Por outro lado, nossas relações com a cidade, o trânsito, as máquinas, a tv também modulam nossas vibrações corporais e podem ressoar musicalmente.

Proponho uma trilha sonora para minha percepção da São Paulo de hoje, lembrança de futuro: é a música de Arrigo Barnabé. Ela remete às vibrações contínuas da cidade em seus diversos meios, ressoa nas sensações dos passeios sem finalidade pelos labirintos saturados de signos dessa metrópole. A descontinuidade sempre pululando, vários ritmos se intercalam e se repetem, sons que conduzem nossa atenção por caminhos não lineares: um metal, um grito, várias seqüências que trazem lembranças visuais diferentes, tudo misturado e gritando. É São Paulo, onde se tem que andar completamente invadido por sensações, atenções, informações... Passeios muito densos, ruas repletas de fluxos de ima-

gens, sons olhares, gestos, fantasias... Respiram-se reminiscências de outras épocas.

A superposição afetiva da música e da cidade apontou o caminho para uma percepção diferente dessa metrópole, onde é possível entender, de certa forma como atua esse imã-cidade, esse sentimento de estranheza, essa paixão pelo outro. Se para cada um o magnetismo é diferente, então cabe historiar a experiência de muitos - inventário de diferenças. (1)

Ao fazer uma história das percepções, lidando com música, forçosamente é preciso pensá-la como forma de expressão que não faz parte apenas do cógito racional, domínio do significante. (2) As músicas são ressonâncias de sensações-vibrações, ruídos, cores, luminosidades, que não passam necessariamente pelo código da palavra.

No caso das canções as palavras são guias, mas não levam a nenhum lugar diferente se a música não conseguir fazer ressoar as percepções que se tem a nível do corpo e de seus fragmentos - a pele, os pés, os quadris. Quem não se lembra do jogo doce de balanço da Garota de Ipanema de Vinícius de Moraes e Tom Jobim? Uma moça/menina passando a caminho do mar, os pés batendo no chão e o movimento repercutindo por todo o corpo até o bar mais próximo, onde dois senhores se encantam com a visão mais sinuosa do corpo que passa. Musicalmente ressoam todos os ritmos do corpo. Não é que os ritmos representem as formas. A moça/menina caminhando transforma-se em moça e mulher, irredutíveis à canção (talvez infelizmente), a canção capta percepções fugazes e as adapta a um outro conjunto de coisas, talvez um "banquinho e um

violão". Como ondas que se propagam de maneiras diferentes em meios diversos.

As palavras de Vinícius falam da continuidade e dos limites das existências. Como um balanço desses embala o mundo e por outro lado, as pessoas estão sozinhas? Face a esse paradoxo, o poetinha prefere se aninhar no conjunto do amor, marcado pelo ritmo dos movimentos da menina. Esse "mundo sorrindo" na periodicidade dos pés e dos quadris da menina ressoa marcação do ritmo imprimida pelos instrumentos.

Essas percepções que passam subrepticamente nas canções perpassam as pessoas/ sujeitos de uma sociedade que tem formas de convivência específicas - maneiras de ver, ouvir, falar, cantar e tocar, por exemplo. Então é preciso incorporar a noção de inconsciente, daquilo que está fora da intencionalidade e da razão, ou não coincide totalmente com ela. Com isso não pretendo desvalorizar a atuação consciente; é que no registro da canção sua importância se desloca. A canção é um conjunto mais ou menos indeterminado, onde sons, silêncios, palavras, ritmos, timbres, se combinam e ressoam em novas experiências.

Walter Benjamin afirmou a importância do inconsciente para o historiador, como forma de resgatar a experiência do homem moderno. Essa não é uma experiência qualquer. Benjamin nos mostra que a experiência não é uma palavra trans-histórica, assumindo diferentes significados e formas de transmissão nas diversas formações históricas. Para o homem moderno, a possibilidade de emergência de uma experiência profunda - ligando experiência pessoal e coletiva - está vinculada a percepções inconscientes que emer-

gem para o sujeito histórico. Entendo que este homem, que Benjamin vê se assenhorar de sua experiência na modernidade, já não é uma entidade individual. Ele é o poeta que se deixa penetrar pelos 'chocs' em uma multidão de passantes, como Baudelaire. É o "homenino" que conhece o entrecruzamento do tempo, na interiorização de um contexto antigo e uma sensação presente como Proust. É um homem, já sem barreiras no espaço e no tempo. É um ser se dissolvendo, nem que seja apenas por breves momentos, em iluminações profanas. O que procuro resgatar em Benjamin não são as perdas amargas do homem moderno, se bem que o amargo deva ser levado, e muito, em consideração, mas sua maneira de perceber as modificações deste homem de forma aguda. Estas modificações apontam para uma nova forma de entender o homem como sujeito aos/dos embates do seu tempo, se conectando e se construindo com eles.

Talvez Foucault dissesse que esta experiência moderna faz parte da morte do Homem, como forma de organizar as forças na finitude e sem Deus. (3)

Na canção há pouco comentada, Vinicius se pergunta:

"Ah! porque estou tão sozinho?  
 Ah! porque tudo é tão triste  
 Ah! a beleza que existe.  
 A beleza que não é só minha  
 Que também passa sozinha  
 Ah! se ela soubesse  
 Que quando ela passa o mundo  
 Sorrindo se enche de graça  
 E fica mais lindo  
 Por causa do Amor" (4)

é como se, no passar da garota, ela conectasse o conjunto da rua e do bar no seu movimento, criasse outra liga, para

formar um outro conjunto que não seres sozinhos. Esses encontros de partes interagentes formam conjuntos que funcionam das mais diversas maneiras. Assim como acontece em Amor e Guavira, que Tetê Espíndola canta, música sua e de Carlos Rennó:

No cerrado onde o mato  
 é grosso e a coisa é fina  
 entre um cacho e um trago  
 o moço abraça uma menina  
 o namoro é debaixo de uma  
 árvore da flora  
 onde ambos lambuzamos  
 nossa cara de amora  
 nesse ambiente exuberante  
 fruto do mar  
 A guavira água vira  
 em nossa boca  
 e que sabor  
 língua à língua  
 se fala a linguagem  
 de quem beija-flor  
 flor da pele que me impele assim  
 ao mais louco amor  
 que se faz naturalmente enfim  
 seja onde for (5)

Cacho, trago, moço, menina, árvore, flora, guavira, água, amora, Deleuze e Guatari chamariam esse conjunto de agenciamento maquínico, uma expressão adequada, mas o importante é que se trata de uma forma de relação que ultrapassa o ser individual, para celebrar bodas com a natureza ou com a rua, seus timbres, seus balanços, texturas e sabores. Esse sujeito, ou conjunto - relação, ou agenciamento maquínico, já não é mais o Homem.

O balanço que Tom e Vinícius tornam música, forma um conjunto de interações que se dá no tempo de um deslocamento no espaço do caminho do mar. Mas Arrigo também tem uma menina cheia de ritmos:

Você já viu aquela menina  
 que tem um balanço diferente?  
 Se você viu e reparou  
 ela tem um jeito de sorrir  
 de falar, de olhar  
 que me deixa louco  
 ah! eu fico louco!  
 não sei se ela veio da lua  
 ou se veio de marte me capturar  
 Só sei que quando ela me beija  
 eu sinto um gosto  
 uma coisa estranha  
 um negócio esquisito  
 meio amargo do futuro  
 Sabor de veneno (6)

Mas que balanço é esse? Essa menina é diferente. É de uma outra cidade, de um outro tempo. Mas que tempo? É fácil responder que a canção é de meados dos anos setenta, mas não é o tempo das datas que está em questão. Qual é o compasso que seu corpo marca? Qual é o balanço desta garota paulistana?

Em Sabor de Veneno, os ritmos são quebrados, a canção é cheia de breques, o único espaço a que a canção alude é interplanetário, a lua ou marte, como numa ficção científica. Não se trata então de uma menina do lugar, como a garota que é de Ipanema. Essa menina que tem um balanço diferente não está no espaço, ela está no tempo - é "uma coisa estranha, um negócio esquisito... meio amargo do futuro".

Nos ritmos quebrados do seu balanço ela ressoa muitas relações espaço-temporais, velocidades que se superpõem. A menina de São Paulo vibra de maneira complexa, em ritmo septenário, que sobrepõe compassos ternários e quaternários. É como se nas quebras de compassos ela estivesse sobrepondo velocidades que ressoam em seu corpo musical. O Rio de Tom/Vinícius do início dos sessenta pulsa a pé; São Paulo de Arrigo tem movimentos de máqui-

nas, ritmos de imagens de tv, cinema e luminosos, sons de fliperamas, registradoras, fluxos intermitentes de tráfego. Mas os ritmos não são puros, eles se superpõem na experiência urbana como ao ouvir um rock em um carro em velocidade. O conjunto que a menina de Arrigo liga é no tempo.

Numa cidade veicular como São Paulo o espaço perde o sentido, na velocidade, valendo mais como referencial o tempo. Não se diz hoje: tal bairro fica a quinze quilômetros do centro, mas sim: fica a quinze minutos do centro, pressupondo um meio de transporte e uma velocidade média. Mas nesta cidade, como em outras cidades modernas há também uma velocidade média, que molda a percepção cotidiana segundo ritmos de imagens, palavras e sons emitidos pelas máquinas. É uma velocidade do aparecer/desaparecer de imagens no espaço das telas de tv, cinema, luminosos e computadores, por exemplo. O caso do som é um pouco diferente: é um tempo que preenche espaços. É nesse tempo meio amargo do futuro que a canção de Arrigo se desloca.

Uma história que se pretende sensível às mudanças de percepção, não poderia deixar de acompanhar as preocupações de Walter Benjamin com a especificidade da experiência moderna, além de ficar atenta à dissolução daquilo que Foucault chamou de "A Forma Homem", em proveito de outras formas de conexão/expressão das intensidades que passam pelo inconsciente social. Nesse sentido, passo a explicar, a seguir, como os ritmos ressoam nas canções experiências profundas das vivências urbanas e rurais de nossa sociedade. Ao semiotizar experiências inconscientes, tornando-as música, diversos artistas trazem para nossa vida diferentes

possibilidades de percepção, criando assim novas maneiras virtuais de viver a cidade, adensamento de experiências deslocadas/despedaçadas de migrantes. Remontam e dissolvem a cidade, não o território único urbano, absorvem e mixam miragens, para criar trilhas sonoras que tornam o viver aqui potencialmente diferente.

CAPÍTULO I

EXPERIÊNCIAS

## OS RITMOS

Os ritmos podem funcionar como uma qualidade sensível, como a "madeleine" para Proust. São capazes de evocar situações, sensações passadas (ou até futuras) misturando-se a elas, trazendo-as em si. Certas canções mobilizam esse potencial, e conseguem por isso evocar sensações de contextos distintos a que estão ligadas.

Itamar, Arrigo e Rumo, recriam três São Paulo diferentes. Itamar tem um ritmo de um lugar negro da cidade, os corpos negros com seu caminhar elástico e ritmado, cheio de breques, mas muito "cool". É como os negros que afirmam sua negritude até sem falar, um andar orgulhoso e estilizado, que brinca com os ritmos, chegando às vezes à dança na rua como os breaks e depois os grupos rap que se reúnem em competições de dança na estação São Bento. Mas ele fala. Nas canções de Itamar não há virtuosismo vocal, há uma entoação que atualiza toda uma gíngua neo-malandra, com breques, mas diferentes dos tradicionais - às vezes a letra é quase falada, mas cheia de ritmos.

Em nego dito, é a música que interrompe a narrativa da personagem. Na narrativa a fala é dramatizada e os ritmos enfatizam a entoação quase chegando a música, fragmentos de situações caracterizam a personagem. O uso dos breques por Itamar se mostra diferente do uso tradicional, pois não é possível fazer uma distinção rígida entre o que seja fala e o que seja o canto. Na canção Nego Dito, por exemplo, a música é que interrompe a narrativa da personagem, mas a fala é dramatizada e os ritmos enfatizam a

entoação, quase chegando à música. Inversamente ao breque tradicional, em que o canto é interrompido pela fala, é a fala que é interrompida por um refrão francamente musical. Esta fala musical enfatiza a musicalidade cotidiana das palavras, impossibilitando uma divisão rígida entre as partes. Luis Tatit mostra esta proximidade muito bem, tanto em seu trabalho acadêmico Por uma Semiótica da Canção Popular, quanto na atuação musical do grupo Rumo.

meu nome é  
 benedito joão dos santos silva be-  
 leléu  
 vulgo nego dito, nego dito cascavé

eu me invoco e brigo  
 eu faço e aconteço  
 eu boto prá correr  
 eu mato a cobra e mostro o pau  
 prá provar pra quem quizer ver e  
 comprovar

me chamo  
 benedito joão dos santos silva be-  
 leléu  
 vulgo nego dito, nego dito cascavé

tenho sangue quente  
 não uso pente meu cabelo é ruim  
 fui nascido em tietê  
 prá provar prá quem quizer ver e  
 comprovar

me chamo Benedito...  
 não gosto de gente, nem transo pa-  
 rente  
 eu fui parido assim

apaguei um no paraná, pá, pá, pá,  
 pá  
 meu nome é Benedito...

quando tô de lua  
 me mando prá rua pra pode arrumar  
 destranco a porta a pontapé  
 prá provar prá quem quizer ver e

comprovar

me chamo Benedito ...  
 se tô tiririca tomo umas e outras  
 prá baratinar  
 arranco o rabo do satã  
 prá provar prá quem quizer ver e  
 comprovar

me chamo Benedito...

se chamá polícia  
 eu viro uma onça  
 eu quero matar  
 a boca espuma de ódio  
 prá provar prá quem quizer ver e  
 comprovar

me chamo Benedito...

se chamá polícia eu vou cortar a  
 sua cara  
 vou retalha-la com navalha (7)

O ritmo então não é exterior à letra, mas faz junto com ela uma máquina de expressão de intensidades corporais.

A São Paulo de Itamar se constrói sobre um código implícito em que os ritmos dos corpos se sobrecodificam em ritmo de música e sobre uma linguagem que mobiliza expressões próprias da malandragem, afirmando uma língua menor. (8) Sobre este cruzamento de códigos particulares a um grupo se cria uma nova territorialidade, ao mesmo tempo que aponta uma linha de fuga às territorialidades dos códigos dominantes da família e do trabalho. (9)

Talvez seja esta a neo-malandragem a que se refere José Miguel Wisnick ao falar da música negra da atualidade, como a de Itamar e Luis Melodia. O novo malandro aprendeu aquela lição de Jorge Ben, talvez o primeiro dos neo-malandros, ser "honesto só por malandragem". (10) Ser malandro hoje é "ter mulher e filho e

tralha e tal" (11), e assim mesmo refazer a refavela. (12) O que persiste é a malandragem de inventar. Ao mesmo tempo que o sujeito concreto se desloca por lugares e códigos, (no caso negro, talvez a família, o trabalho, a marginalidade, a música e a dança.) ele vai se refazendo e transformando também os códigos. É a malandragem de inventar territórios refavela, com novas maneiras de morar, cantar e dançar - "o black jovem/o black rio/a nova dança no salão".

O grupo Rumo, por outro lado, trabalha com percepções/experiências/experimentações corporais que, de certa maneira recortam o Eu. Se Itamar parece se remeter ao ritmo de um corpo inteiro, que se movimenta com elasticidade, de maneira que em um corpo só se percebam os outros, como numa confraria nômade, o Rumo faz exatamente o contrário. Fica a impressão de que o coletivo construído vem dos pedaços. Em Ladeira da Memória, os ritmos parecem fazer ressoar os passos das pessoas descendo a ladeira; no decorrer da canção a marcação dos pingos da chuva é incorporada, misturada aos ritmos dos passos que variam segundo a situação narrada na letra. É como se os ritmos se detivessem em uma pulsação e então a fizessem proliferar, complicando-a com outras.

Olha as pessoas descendo, descendo,  
descendo  
Descendo a Ladeira da Memória  
Até o Vale do Anhangabaú  
Quanta gente!  
Vagando pelas ruas sem profissão  
Namorando as vitrines da cidade  
Namorando, andando, andando, namorando  
O céu ficou cinza e de repente trovejou  
E a chuva vem caíndo, caíndo, caíndo

Em uma entrevista com Luis Tatit quiz saber como ele via essas passagens em que o clima narrado na letra ressoava na música; ele me respondeu em termos de teoria da informação:

"O essencial na canção é uma voz que canta, uma voz humana, A gente sente que a música fica boa quando em termos finais todos os instrumentos estão em função desta informação principal. Então você pode fazer uma atmosfera, uma coisa assim climática, mas sempre ligada à informação principal" (14)

Ao procurar valorizar a letra, as passagens descritivas codificam emoções, sensações, tornando a canção uma forma de expressar vivências corporais fragmentadas, como os ritmos dos passos. A princípio há um recorte contemplativo centrado nos pés, na maneira como eles batem no chão, como esse ritmo se espalha pelo corpo e se modifica com a topografia do solo, e com a possibilidade de fluir mais rápido quando a multidão se dispersa. São percepções não de pessoas inteiras mas de seus pedaços que independem do EU, percepções que se antecipam de qualquer individualidade, moldadas pela topografia do chão e pelos obstáculos dos outros corpos. São os pés que andam e não uma consciência. Ao mesmo tempo são os passos de uma multidão, descendo no mesmo ritmo a mesma ladeira da memória. Que memória é esta? Acredito que posso dizer com certeza que ela é coletiva e forte, porque se inscreve nos corpos, em vibrações repetidas de maneiras mais ou menos diferentes, mas que nascem do encontro de fluxos coletivos. Ao ritmo dos passos vem se misturar o ritmo dos pingos da chuva que também vão variar conforme ela chega, aperta, vai embora... Os

ritmos se misturam - passos e pingos - o soluço do começo da canção é gente líquida.

A cidade nesta canção é construída de partes, recortes, que se encaixam formando uma imagem afetiva. A montagem de fragmentos faz-se segundo afinidades rítmicas e afetivas, não há vitrines no Vale do Anhangabaú, nem rio ...

Ladeira da memória faz o maior sucesso nos shows, parece que todas as platéias reconhecem essa experiência de se perder distraidamente pelas ruas, namorar, e de repente a chuva se abate sobre a cidade, provocando uma efluxão de humores, que flutuam com ela.

Por sua vez, nas canções que Arrigo reúne em seus discos, a multidão é uma presença ausente, como se fosse um densidade sombria por onde se deslocam as personagens. Há uma delas que diz:

Na cidade só chovia  
noite imensa, só havia  
luminosos, agonia  
e a vida escorria pela escuridão

nossas ruas eram frias  
como os homens desses dias  
engrenagens tão sombrias  
esquecidas pelos deuses  
a pulsar em vão (15)

A personagem de Arrigo é Mr. Walker (16), que perambula, passeia, erra por aí. A cidade é um lugar qualquer de onde se destacam algumas coisas, como o maverick e a boca da noite em Acapulco Drive-in, as intensidades luminosas e sonoras em Diver-

sões Eletrônicas. As sombras da cidade são densas e formigantes, abrindo de repente desvãos por onde as personagens se deslocam.

Em Diversões Eletrônicas tudo se passa em um balcão de bar perdido na grande cidade. O ritmo da música é marcado por uma série dodecafônica que se repete exaustivamente. A letra superpõe duas situações em dois lugares diferentes - o balcão de bar e a porta de um fliperama, talvez um possa ser em frente ao outro, em todo caso não descritos separadamente, embora as descrições se sobreponham.



Desenho de Carlos José Dias

Só você não viu  
 mas ela entrou, entrou com tudo  
 naquele antro, naquele antro sujo  
 você nunca imaginou, mas eu vi  
 no luminoso estava escrito  
 "DIVERSÕES ELETRÔNICAS"

Era um balcão de bar de fórmica  
 vermelha  
 E você ali naquele balcão  
 - de quê  
 de fórmica vermelha  
 chorando embriagado, pedia  
 "Garçon, mais um  
 Gin Tônica"  
 Mas ele te avisou  
 "Você já bebeu muito, já bebeu de-  
 mais"  
 Vai prá casa moleque.  
 E você foi cambaleando  
 Até...até o telefone público...  
 blim, blim, blim  
 e discou, discou, discou  
 novamente o mesmo número... núme-  
 ro (17)  
 (...)

As duas cenas e os dois lugares se sobrepõem. O prota-  
 gonista da canção está em um bar esperando uma mulher que não  
 vem. As vozes femininas repetem vários refrões simultaneamente,  
 provocando a sobreposição de imagens diferentes. A primeira cena  
 é marcada pelo ritmo do refrão 'antro sujo', cantado como se fos-  
 se um luminoso pulsante. A esta ressonância sonora dos ritmos de  
 um luminoso superpõe-se o segundo refrão: "só você não viu, mas  
 ela entrou com tudo, no luminoso estava escrito: DIVERSÕES ELE-  
 TRÔNICAS".

Num segundo tempo entra um outro refrão: "era um balcão  
 de bar de fórmica vermelha" - que os ritmos decompõem como um lu-  
 minoso pulsando. O garçon diz ao fundo: "sim eu sei você se can-  
 sou de esperar por ela neste balcão de bar, toda noite na janela  
 vendo a cidade a luzir nestes delírios nervosos dos anúncios lu-

minosos que são a vida a mentir".

O garçon narra a cena, mas ela já tinha sido construída antes pelos pulsares dos luminosos, marcando o jogo de luz e sombra em um bar central, a imagem da porta de um fliperama iluminada intermitentemente pelo luminoso DIVERSÕES ELETRÔNICAS. Os ritmos se superpõem trazendo à memória uma percepção nem tanto consciente, algo que passa ao habitante da metrópole como insignificante, aquele aprendizado do olhar que registrou inúmeras vezes a variação das intensidades luminosas que se repetem em ritmos quase sempre complexos. O corpo inteiro contemplou e contraiu os ritmos repetidos pelo luminoso. Então, sem querer ou saber, somos marcados por eles e reconhecemos as cenas na canção. Não são as luzes, nesse caso, que nos remetem à experiência urbana das variações de luminosidades, tão presentes em nossas noites, mas os ritmos musicais em que elas ressoam e são recriadas.

Os ritmos urbanos são registrados e recriados por diversas linguagens de arte, mas principalmente por aquelas que se preocupam em semiotizar os movimentos. Além da música, o cinema e os quadrinhos. Luis Gê, quadrinhista que influenciou muito Arrigo, explica que

"A preocupação básica da época que surgiram os quadrinhos, nas artes, mas não só nas artes, foi o movimento. A transformação mais forte que estava ocorrendo naquele momento era o movimento. Até o final do século XIX, você andava em um barco a vela ou de mula...de repente o pessoal começava a andar de trem, de automóvel... Isto mudava de forma tão terrível a realidade que todos os artistas começaram a ficar ligados nisso aí." (18)

Produzir o movimento em um plano, é o que orienta as histórias de Luis Gê. Na divisão heterogênea das páginas, em quadrinhos de tamanhos diferentes ou iguais, o desenhista dirige o olhar do leitor e marca o ritmo da leitura. É o fato do artista orientar o movimento das imagens num ritmo preciso de leitura que aproxima os quadrinhos da música. Tubarões voadores, por exemplo, recria o ritmo nervoso de São Paulo. (19)

Para criar o movimento na cabeça do leitor, o quadrinhista faz a seqüência de imagens, mas na cabeça do leitor estão outros quadrinhos que completam o movimento. Nesse sentido a história em quadrinhos se diferencia do cinema onde, todas as imagens estão demarcadas, e se aproxima da narrativa, por permitir que o leitor acomode entre as informações explícitas de cada quadrinho a sua experiência. A narrativa que a história em quadrinhos cria é bem diferente da medieval tematizada a seguir; ela não se faz por palavras contadas, mas por fragmentos de imagens.

São esses flashes do leitor que dão à história em quadrinhos uma densidade de experiência/experimentação coletiva. A incorporação da experiência visual do leitor não se dá aqui de maneira consciente. Em nossa época há um trabalho de absorção crescente de faculdades que não são bem conhecidas, haja visto as pesquisas de utilização dos cortes subliminares no cinema, ou seja, a inserção de um fotograma entre outros vinte e quatro, que a pessoa não vê de modo consciente, mas percebe inconscientemente. Estas pesquisas de linguagem/percepção estão mudando a maneira humana de pensar e perceber - sua maneira de usar o cérebro. É preciso estar atento a elas para que se possa reinventar a vida,

de modo a absorver todas essas possibilidades do que é ser gente hoje e do que será no futuro.

Luis Gê comenta a respeito dos quadrinhos e a participação ativa do leitor:

"A coisa mais bonita da história em quadrinhos, é dentro da linguagem dela, é o desenho que você coloca não no papel, mas na cabeça do leitor quando ele lê. O quadrinho é feito de imagens isoladamente estáticas, mas quando você vê, se transformam em movimento. Ou seja, os quadrinhos que estão entre os quadrinhos, são quadrinhos construídos pela cabeça do leitor."  
(20)

A incorporação da percepção inconsciente do leitor na história em quadrinhos funciona de maneira inversa aos cortes subliminares, pois é o leitor que introduz os fragmentos da sua experiência na história, criando não uma imagem/movimento qualquer, mas aquela que sua experiência determina.

O cinema foi outra maneira que o compositor encontrou para produzir e tematizar os ritmos. O filme Cidade Oculta, em que Arrigo participa como ator e um dos roteiristas, além é claro, de ter composto a trilha sonora, é bastante interessante para um estudo sobre os ritmos em São Paulo.

As mais belas cenas sobre a cidade de São Paulo são acompanhadas de trilha sonora - a cidade é descrita pelas imagens e pela música. A primeira delas ocupa-se do trajeto sobre o minhocão no sentido Perdizes - Centro. A sequência é acompanhada da música Cidade Oculta, somente instrumental, mas quem está assis-

tindo o filme já conhece a letra, que acompanha a seqüência anterior: "na cidade só chovia/noite imensa só havia/luminosos, agonia/e a vida escorria pela escuridão...". No trajeto de carro pela cidade chuvosa, o espectador rememora a letra: "na cidade só...". Na cena inicial somente um piano monótono marca o ritmo, o enquadramento é o parabrisa do carro, o ritmo é marcado na imagem pelo limpador de parabrisa e pelas linhas verticais dos postes e prédios. É o anoitecer. Começam a entrar outros instrumentos - um oboé, um cello. A imagem corta para uma vista lateral, mostrando os prédios, a música vai ganhando dramaticidade e a melodia é melancólica como o tom cinza escuro que envolve a cidade. A cena continua, já é noite, em uma avenida o brilho das luzes, luminosos e faróis refletem-se no chão molhado, os pedestres de guarda chuva não passam de sombras escuras. (21)

A seqüência em que os ritmos da imagem se casam melhor com os ritmos da trilha sonora é o registro da cidade em velocidade, à noite, ao som da Balada do Ratão ou Poema em Linha Reta:

"Nunca conheci quem tivesse levado porrada  
 Todos os meus conhecidos tem sido campeões em tudo  
 E eu, tantas vezes reles, tantas vezes porco, tantas  
 vezes vil  
 Eu tantas vezes irresponsavelmente parasita  
 Indesculpavelmente sujo  
 Eu, que tantas vezes não tenho tido paciência para  
 tomar banho  
 Eu, que tantas vezes tenho sido ridículo, absurdo  
 Que tenho enrolado os pés publicamente nos tapetes  
 das etiquetas  
 Eu que tenho sido grotesco, mesquinho, submisso e  
 arrogante" (22)

A cena inicial focaliza o delegado Ratão se aplicando uma droga; depois disso entra a música, só percussão. Ratão se levanta, entra no ritmo de caçada. É a ronda noturna do delegado pela cidade. No percurso do policial a montagem das imagens acompanha o ritmo da música. O carro sai em velocidade daquela delegacia do parque D. Pedro. A câmara é subjetiva e visa o centro velho, todo iluminado; depois do terminal de ônibus, as visões fluem laterais do carro de polícia. A música se acelera e a letra principia: "Nunca conheci quem tivesse levado porrada". A montagem alterna closes do rosto de Ratão e vistas da cidade. O ritmo interno das imagens é marcado por linhas verticais, como as grades nas vias expressas, os postes, etc; acelera-se ainda mais na sucessão de faixas passando sob o carro e pelas luzes, alternando a iluminação, ou mesmo se repetindo para pontuar a seqüência. Há um fragmento de cena em que os ritmos internos da imagem, a montagem e a música coincidem totalmente. O carro está passando sob a praça Roosevelt, no relevo das paredes há reentrâncias e saliências, formando linhas verticais, subdividindo o ritmo interno das imagens, coincidindo com o ritmo da música que se acelera - é uma descida, todas as velocidades aumentam. Fim da descida, desaceleração da música, nova aceleração da trilha sonora com o refrão: "nunca conheci quem tivesse levado porrada", desta vez o que marca o ritmo das imagens são linhas horizontais - as luminárias da Liberdade sobre o parabrisa do carro. O caminho que Ratão trilha pela cidade corresponde em grande parte a um caminho comum, conhecido, mas flashes de lugares diferentes se misturam na montagem, em encontros poéticos formando uma cidade que é e não é

São Paulo. Não é exatamente a cidade, mas é aquela que a gente percorre desorientadamente pelo emaranhado de ruas, viadutos, avenidas. Como na canção de Itamar "...Não há saídas... não há saídas... São Paulo... só ruas viadutos, avenidas..." (23) Mas mesmo assim essa cidade é recriada e caotizada todo dia, por milhões de pessoas que nela vivem...

No fim da ronda, Ratão prende Itamar Assumpção, "Isca de Polícia" - negro gato em cima do telhado. No filme alguns personagens tem nomes de músicos que trabalham com Arrigo - como Bozo, o chefe da gang e Riberti, um receptador. Não parece uma maneira de sublinhar a condição marginal dos músicos? Que lenda é esta? O Lobão foi parar na cadeia ao vivo. (24)

Por estarem ligados a nossas experiências profundas, os ritmos podem ser entendidos como uma qualidade sensível, capazes de desencadear memórias voluntárias e involuntárias. Ao contrair música e cidade, revelam faces da experiência urbana, memórias deste aprendizado de signos que é viver numa metrópole. O trabalho com os ritmos nas artes cria novas maneiras de vivenciar o cotidiano; ao afinar as percepções, modifica a maneira de olhar as relações das pessoas entre si e as coisas, e possivelmente aponta para novas adequações entre elas.

Mas como os ritmos agem em nós?

O ritmo surge em Diferença e Repetição como signo natural, não representado, que não faz parte da reflexão, mas se funda diretamente sobre as sínteses passivas do hábito. O autor deste livro - Gilles Deleuze - propõe uma nova visão sobre o que seja o inconsciente, mais ligada aos fluxos sociais que restrita às

malhas da intimidade e da família. Dessa forma, as interações entre o ser e a sociedade são vistas de maneira inteiramente diferente daquelas propostas por Freud. Para Deleuze o ser não é uno, ele está esfacelado, fendido. É nestes pedaços de ser que se dão as tais sínteses passivas de que falei há pouco. Para que se entenda, então, como os ritmos agem nesse conjunto estranho que nós formamos, é preciso entender que conjunto Deleuze propõe.

O EU está dividido entre um EU ativo que representa e reflete, e em muitos 'moi' passivos que contemplam. O eu passivo não se define apenas pela capacidade de experimentar sensações, pela receptividade, mas pela contemplação contraente. O eu passivo se compõe de inúmeros sujeitos larvares "que contemplam a repetição, contraíndo e transvazando a diferença". "Há um eu larvar em toda a parte onde funcione uma máquina de contrair". (25) É como micro-aprendizados onde é possível observar repetições contraíndo os casos repetidos (as coisas repetidas podem continuar idênticas - o tic-tac, tic-tac, tic-tac do relógio, por exemplo), mas o eu que contempla contrai as repetições se modifica.

Aceitando essa proposição de Deleuze de que onde houver uma máquina de contrair haverá um eu larvar, então o EU do sujeito (eu ou você) se multiplica e se divide em milhões de máquinas de contemplar e contrair. É legítimo então atribuir a cada parte do corpo uma espécie de memória, de registro não reflexivo, como um registro sem consciência, onde se multiplicam os contatos com as energias do mundo, seja exterior ou interior. O eu ativo consciente apóia-se sobre todas estas experiências passivas, inconscientes, desenvolvidas nesses eus larvares.

"É preciso atribuir uma alma ao coração, aos músculos, aos nervos, às células, mas uma alma contemplativa cujo papel pleno é contrair o hábito. Não há nisto qualquer hipótese mística ou bárbara: o hábito aí se manifesta, ao contrário em sua plena generalidade, que não é concernente apenas aos hábitos sensório-motores que nós temos (psicologicamente), mas, em primeiro lugar aos hábitos primários que nós somos, às milhares de sínteses passivas que nos compõem organicamente". (26)

As sínteses passivas estão sempre se dando, mesmo antes das sensações. Estas sínteses passivas da contração das repetições são sínteses passivas do hábito. As células se compõem organicamente de água, ar, luz e terra contraídos. Sobre estas sínteses orgânicas se apoiam as sínteses perceptivas, também passivas, e sobre elas se desdobram as "sínteses ativas de uma memória psico-orgânica (o instinto e a aprendizagem)" (27) Existem diversos níveis de sínteses passivas se combinando entre si e com as sínteses ativas. Esta interpenetração das formas de ser e perceber cria um domínio complexo de signos.

Os ritmos certamente também compõem estas formas de ser e perceber mesmo nos níveis mais orgânicos. O ritmo pode ser pensado como os outros elementos que se repetem, e que os eus passivos contraem, como os sons, as imagens e os cheiros; mas também há diferença, porque marca o tempo, registra os microtempos das repetições. Assim no caso do relógio contraímos não só os sons do tic-tac, mas também os intervalos da repetição, que nós esperamos retornar.

É fácil perceber que os ritmos influenciam todos os pedaços do nosso corpo, e estão presentes em todos os movimentos, nas folhas que balançam ao vento, no braço que martela um prego, na respiração e nos carros da rua. Os movimentos que se repetem de maneira rítmica impregnam nosso corpo de tal maneira que quando chegamos de viagem é difícil desfazer-se daquela vibração que nos ocupou durante tanto tempo.

Nós vivemos os ritmos de maneira profunda, sejam os ritmos internos de nossos corpos, sejam os externos, da natureza e da sociedade. É comum em música se falar de ritmos naturais, como o do coração e dos passos, mesmo que não sejam ritmos humanos, como o trote. Por que então não falar dos ritmos sociais da cidade, que a música pode fazer ressoar? Assim poderemos entender a música, e não só as palavras escritas, como documentos da vida humana -, documentos de nossas percepções inconscientes.

Desse modo, os ritmos musicais podem ser entendidos como ressonâncias de ritmos vividos pelas sociedades. Os sons musicais e os corpos com seus acontecimentos, são completamente diferentes uns dos outros, mas podem se interferir, mutuamente, se sobrepondo em contrapontos ou ressonâncias. A música cria, na canção, um registro de experiência; mas ao mesmo tempo ao simular a experiência muda dos corpos, está experimentando a recriação de um mundo fantasma, simulado, que tem uma importância fundamental na maneira de iluminar/realçar aquilo que numa época é visível. Revelando - como os reagentes químicos revelam uma foto - uma época, deixando-a mais clara ou mais escura. Ao realçar, ou esconder certos detalhes, a música recria uma configuração ou ou-

tra, marca trilhas ou atalhos de um caminhar coletivo e ao mesmo tempo individual "pelas cidades desse mundo", em nosso caso, São Paulo. Por isso além de documento, as canções aqui analisadas, surgem como testemunhos históricos que conformam campos de questões que se colocam/deslocam no imaginário social. Abrindo possibilidades mutantes de se encarar o ser mulher, negro, multidão, as relações com a natureza, etc. Todas estas questões se enovelam, na música dos artistas citados, em modos de cantar/musicalizar/compor/tocar, que puxam as existências para um "algo mais" musical, que vai animando nossa vida em alegrias coletivas.

## INCONSCIENTE E HISTÓRIA

Qual seria a importância das questões ligadas ao inconsciente para o historiador?

Entendo que as experiências inconscientes são importantes para a configuração do que Walter Benjamin definiu em sua obra - experiência pessoal ligada à experiência coletiva, na modernidade. A memória involuntária de Proust e o "choc" em Baudelaire são formas de emergência do inconsciente. Benjamin entende que essas passagens do inconsciente para o consciente são alusões a uma experiência coletiva de passado (como no caso de Proust) ou do presente, como em Baudelaire - a multidão, o "choc" e a experiência moderna.

As ressurreições do passado - como a "memoire involuntaire" - são maneiras de um passado oprimido pedir sua redenção, como na poesia de Mayakovski: "ressuscita-me, ainda que mais não seja porque sou poeta e ansiava o futuro..."; então as ressurreições do passado pedem não apenas uma rememoração, mas um tornar-se ato para que as esperanças desse passado se realizem. Não se trata apenas de relembrar o que foi esquecido pela historiografia dominante, e sim uma forma de prosseguir uma luta interrompida, sempre recomeçada na rememoração de todos os vencedores. Então, a noção de experiência histórica tem para Benjamin um papel de luta contra o fascismo, bem como contra o conformismo triunfalista da social democracia.

Em nosso caso, o uso do conceito de experiência tem uma pretensão mais limitada, de entender a especificidade da experiência moderna. Não sei se há possibilidades redentoras, pois não é raro ver o uso de experiências inconscientes com propósito de dominação social, até muito pelo contrário: os mídia, por exemplo, sempre usam tudo o que está ao seu alcance; por isso mesmo é preciso investigar as maneiras de uso dessas experiências (também no sentido de experimentação) ligadas ao inconsciente.

Neste trabalho a questão de um inconsciente coletivo, capaz de sintetizar o individual e o social, apoiou-se na noção de inconsciente maquínico de Gilles Deleuze e Felix Guattari. Por que, a meu ver, esta noção explícita bem a maneira de conectar o individual e o social, hoje.

De volta a Benjamin, podemos dizer que sua problemática é o enfraquecimento dos laços conscientes entre experiência social e individual. Segundo Benjamin, a ligação entre a vida pessoal e coletiva vai declinando com o desenvolvimento do capitalismo. É nesse sentido que ele analisa o desaparecimento da narrativa como um enfraquecimento da memória coletiva consciente. No século XIX a experiência da multidão é vista como algo inconsciente, que apareceria com o choque. Esta experiência que Walter Benjamin diferenciou - é que faria o homem moderno entender seu lugar no mundo.

Vale a pena retomar estas discussões para que se entenda a importância das preocupações com os registros inconscientes das experiências urbanas que as canções cifram.

Para o entendimento do que seria esta experiência que embasaria uma memória coletiva consciente, recorrerei à interpretação que Walter Benjamin fez da narrativa e de sua dissolução.

A evocação da morte da narrativa não pretende aqui ser uma lista das carências da modernidade, mas uma forma de diferenciar a experiência moderna de outras formas de experiência, e de entender esta noção na história.

#### A MORTE DA NARRATIVA

A narrativa aparece nos textos de Walter Benjamin como maneira de transmissão da tradição dos oprimidos desde a Idade Média, sendo uma forma de memória coletiva que ocuparia a função de um registro de história capaz de revelar a experiência individual e coletiva.

A narrativa é a forma de propagação da tradição oral que começa a decair, no século XVII, com o nascimento do romance. A narrativa nasce da experiência que anda de boca em boca, e está ligada à transmissão de uma experiência distante no tempo ou no espaço - respectivamente - como a do camponês que transmite sua experiência ancestral e a do marinheiro mercante que conta histórias de terras distantes. O artesanato incorporou essas duas tradições orais, na medida em que todo mestre sedentário já foi algum dia um aprendiz volante. O artesanato tornou-se a academia da narrativa, unindo o conhecimento do lugar distante ao conhecimento do passado. (28)

A lenta agonia da narrativa começa, segundo Benjamin, com o aparecimento do romance e vai se agravando durante o desenvolvimento do capitalismo com a desarticulação do artesanato. No romance a desorientação do homem é figura principal. O romance que ilustra a explicação de Benjamin é Dom Quixote, que tem sua confusão historicamente justificada pela inadequação de sua experiência. Parece natural que nasça no século XVI o romance como forma de expressar a desorientação humana, pois nesse século começam a se afirmar as novas noções de capitalismo para uma orientação totalmente nova. A invenção do relógio no século XIV apresenta abalo mental e espiritual - no dizer de Le Goff -, que dificilmente estaria resolvido no século XVI, quando a confusão dos tempos, de origem variável em cada cidade, impera.

É importante, nesse contexto, lembrar que a transformação do tempo natural em tempo abstrato está profundamente inserida em uma luta de interesses de classes que começam a se configurar. A esse respeito Le Goff diz sobre a difusão do relógio.

"...esse tempo novo, nascido sobretudo das necessidades de uma burguesia de "dadores de trabalho" preocupados perante a crise, em melhor medir o tempo de trabalho, que é o dos seus lucros..." (29)

Thompson também vê no tempo abstrato um importante instrumento de controle da burguesia sobre o proletariado, ao analisar textos do século XIX, onde se introduz "a imagem do tempo como moeda no mercado de trabalho":

"Quando chamo meus operários aos sábados à noite para pagar-lhes, muitas vezes me faz pensar no grande e geral dia de prestar contas, quando eu, você e todos nós, seremos chamados a um grande e terrível reconsiderar... Quando vejo que um de meus homens perdeu parte do salário que devia receber, porque esteve folgando na feira; outro que perdeu um dia por um golpe da bebida... não posso evitar o dizer-me, chegou a Noite, chegou a noite do sábado. Nem o arrependimento nem a diligência destes pobres homens podem fazer agora boa uma semana de mal trabalho. Esta semana se perdeu na eternidade." (30)

O tempo transformado em tempo abstrato impossibilita o procedimento paciente da narrativa que, para se desenvolver, precisa que os homens tenham uma relação mais pródiga com o tempo que aquela totalmente mesquinha que conhecemos. O tempo artesanal, ou pelo menos o tempo tradicional que os artesãos lutaram para manter, assegurava a existência do tédio - uma das condições principais apontadas por Benjamin para o desenvolvimento da narrativa. O relaxamento espiritual que o tédio provoca faz dele "o pássaro onírico que choca o ovo da experiência". Os ninhos desse pássaro se encontram em atividades artesanais, monótonas, que convidam à conversa. A narrativa, enquanto experiência que passa de boca em boca, não teria lugar melhor para se desenvolver. O trabalho artesanal permite que a cabeça vague enquanto as mãos tecem, que os olhos desviem do objeto de trabalho e as próprias mãos parem para fazer gestos explicativos; que o ouvinte esteja descontraído na distração do seu trabalho, sendo assim presa fácil do caso contado. Este, por outro lado, não deve ter nada de

semelhante à televisão - sempre informação, determinando tudo completamente - deve deixar espaço para que o ouvinte acomode nele suas próprias explicações, tendo vontade, por isso, de repeti-lo. Quando o tempo se instaura como medida e dominação, deixando de ser o tempo de "que fazer", em que o dia se arrasta em tarefas cotidianas que não têm pressa, o tédio se acaba, porque as pessoas passam a se cronometrar, e não ficam mais enfastiadas com suas tarefas, mas procuram aumentar-lhes o ritmo para livrarem-se delas. Nessa pressa não é possível ouvir ou contar histórias, pois qualquer distração atrasa.

Essas histórias eram o cimento que unia pessoas em torno da segurança da experiência e do prazer de ouvir e contar, formando uma memória coletiva e consciente de grupo. O capitalismo vai destruindo progressivamente todas as condições de possibilidade desse tipo de memória coletiva ligada ao trabalho artesanal. A memória então se refugia na interioridade do indivíduo, "reduzindo-se a sua história privada, tal como ela é reconstituída no romance". (31) Toda a criação de uma intimidade burguesa propicia este deslocamento da memória para a privacidade.

Como bem observa Philippe Ariés, as cenas no século XVI se passam em público, em meio a uma miscelânea de personagens conhecidos, que vão gradualmente desaparecendo, dando lugar a uma nova intimidade familiar, sentimento relacionado com o fazer-se da burguesia nascente. A partir daí começa a organizar-se uma nova economia sentimental baseada na rede de intrigas familiares, já que a casa se fecha a pessoas estranhas e à promiscuidade com os serviços. Esta reestruturação da família, que de início este-

ve restrita à burguesia, atingirá as outras classes através da filantropia, da sedução dos equipamentos do conforto, das escolas, etc, desligando os vínculos medievais de sociabilidade. Dentro mesmo da família as pessoas vão sendo individualizadas em seus papéis: o pai, a mãe, os filhos, cada um na própria solidão e sujeito à vigilância do espaço doméstico.

"A família moderna retirou da vida comum não apenas as crianças, mas uma grande parte do tempo e da preocupação dos adultos. Ela correspondeu a uma necessidade de intimidade, e também de identidade: os membros da família se unem pelo sentimento, o costume e o gênero de vida. As promiscuidades impostas pela antiga sociabilidade lhes repugnam. Compreende-se que essa ascendência moral da família tenha sido originariamente um fenômeno burguês: a alta nobreza e o povo, situadas nas duas extremidades da escala social, conservaram por mais tempo as boas maneiras tradicionais, e permaneceram indiferentes à pressão exterior. As classes populares mantiveram até quase nossos dias esse gosto pela multidão. Existe portanto uma relação entre o sentimento da família e o sentimento de classe." (32)

## A INFORMAÇÃO

Além do desaparecimento das atividades artesanais ligadas ao tédio, vem colaborar, para o fim da narrativa o surgimento da imprensa burguesa, criando uma nova forma de comunicação que é a informação. Esta se contrapõe à narrativa pela riqueza de explicações e principalmente porque busca falar do mais próximo, de maneira que soe mais plausível. A narrativa, por sua forma de ser, é enxuta de explicações psicológicas e trata do que é maravilhoso ou diverso, trazendo para o ouvinte histórias tecidas na distância do tempo e do espaço (33). O reino da informação pouco a pouco vai matando a capacidade de contar histórias entre os homens; é o reino da banalidade, na qual, por mais espantoso que seja o fato, o encantamento se perde pelo acúmulo de explicações. "Com a narrativa é diferente: ela não se exaure. Conserva com ela sua força que é capaz de desdobramento mesmo depois de passado muito tempo" (34). Porque na sua concisão explicativa permite que cada um acomode nela sua experiência, tecendo uma memória coletiva. A informação tira a possibilidade da criação coletiva de um tal tecido, porque num fato totalmente explicado não cabem as explicações de cada um, o que facilita seu esquecimento.

"Se a imprensa se propusesse a fazer com que o leitor pudesse se apropriar de suas informações como de uma parte de sua experiência faltaria inteiramente com que seu objetivo. Mas seu objetivo é exatamente o oposto, e ela o atinge: ex-

cluír rigorosamente os acontecimentos do contexto em que poderiam afetar a experiência do leitor (...) os jornais aparecem em grandes tiragens. Nenhum leitor tem mais facilmente qualquer coisa para contar ao outro (...) na substituição da mais antiga relação pela "sensação" reflete-se a progressiva atrofia da experiência. Todas essas formas se afastam por sua vez da narração, que é uma das mais antigas formas de comunicação. Esta não visa como a informação, comunicar o puro em si do acontecimento, mas a faz penetrar na vida do relator para oferecê-lo aos ouvintes como experiência. Aí se imprime o sinal do narrador, como a mão do oleiro no vaso de argila (35).

A morte da narrativa encontra raízes mais profundas na inutilidade da experiência do homem moderno. Num programa de televisão, feito pelo Olhar Eletrônico, se entrevistava velhos e a maioria dos depoimentos concordava com o de Pedro Nava, que dizia: "a experiência é um carro com os faróis voltados para trás...". Para frente continua escuro - a experiência é inútil. Nossa experiência não parece de boa qualidade para ser contada, nem ao possível narrador, nem ao possível ouvinte. Nesta entrevista, os velhos achavam que o sentido da vida foi a felicidade pessoal, íntima.

Uma causa deste fenômeno é evidente: a experiência caiu na cotação. E a impressão é de que prosseguirá na queda interminável. Qualquer olhada aos jornais comprova que ela atingiu novo limite inferior, que não só a imagem do mundo externo, mas também a do mundo moral, sofreu da noite para o dia mudanças que nunca ninguém considerou possíveis.

Com a Guerra Mundial começou a manifestar-se um processo que desde então não se deteve. Não se notou, no fim da guerra, que as pessoas chegavam mudas do campo de batalha não mais ricas, mas mais pobres em experiência comunicável. O que dez anos mais tarde desaguou na maré de livros de guerra era tudo, menos experiência que anda de boca em boca. E isso não era de estranhar. Pois nunca as experiências foram desmentidas mais radicalmente do que as estratégicas pela guerra de posições, as econômicas pela inflação, as físicas pela batalha de material, as morais pelos detentores do poder. Uma geração que ainda fora à escola de bonde puxado a cavalos, ficou sob o céu aberto numa paisagem onde nada permanecera inalterado a não ser as nuvens e, debaixo delas, num campo magnético de correntes e explosões destruidoras, o minúsculo. Frágil corpo humano (36).

O refúgio da memória e da experiência passa a ser a lembrança pessoal, tal como aparece no romance.

O romance que floresce com a ascensão da burguesia é escrito por homens solitários, estando os leitores na mesma condição. O romancista é um homem do seu tempo, desligado do trabalho artesanal, de uma literatura oral e da experiência coletiva. Ao contrário da narrativa - que a partir da experiência vivida dá conselhos úteis aos ouvintes - o romance busca o sentido da vida. O romance aparece na obra de Walter Benjamin como uma luta contra o tempo, em que o sentido da vida só é alcançado quando há uma supressão do tempo, emergindo para a personagem a essência de sua vida. Essa supressão do tempo acontece quando há uma morte-real ou simbólica, ponto de vista privilegiado de onde

se pode organizar a recordação. Por isso o romance exige um FIM, que dê ao leitor uma oportunidade de ter uma interpretação definitiva, que a leitura lhe dê temporariamente o que ele não pode ter na sua vida: um fim a partir do qual organizar sua desorientação.

O fortalecimento da intimidade na sociedade moderna não nos parece indicar uma tendência inelutável ao totalitarismo ou um índice terrível de decadência política, mas sim uma mutação na organização da sociedade; o que não necessariamente impossibilita a democracia. Pedro E. P. de Nader (37) cita o texto: "A governamentalidade de Foucault" para explicar que o realce da esfera privada não significa necessariamente um declínio do político, mas uma mutação em que o "saber da governabilidade constitui positivamente o político como o lugar de gerência da economia e da família".

Assim, a valorização da intimidade aponta para uma forma de gerência dos negócios públicos aparentada à da vida privada. O que não quer dizer necessariamente que esteja havendo uma decadência do espaço público. As maneiras de gerir os problemas coletivos não precisam ser iguais ou parecidas com as formas da polis grega para serem democráticas. É democrático reinventar a democracia.

## ETERNIDADE E EXPERIÊNCIA

A higienização dos ritos da morte vem diluindo no homem a noção de eternidade tal como era estabelecida na Idade Média; o contínuo avanço do tempo abstrato em todas as manifestações culturais de nosso tempo tem engendrado novas formas de entendê-la. Me parece que a noção de eternidade que Benjamin retira da obra de Proust é a mais conveniente à busca de vencer o tempo que nós, controlados por ele fazemos. "A eternidade em Proust não é o tempo ilimitado, mas o tempo entrecruzado (38). O lugar da eternidade é o mundo em semelhança, onde o presente encontra a luz do passado, e esse encontro - que é obra da memória involuntária - tem uma força rejuvenescedora. A eternidade parece aqui um tempo paralelo onde a experiência vivida não nos escapa pelos vãos dos dedos e se torna experiência no sentido forte do termo: experiência pessoal ligada a experiência coletiva. São como as correspondances que aparecem na obra de Baudelaire, um murmúrio do passado:

Les houles, en roulant les images des cieux  
Melaient d'une façon solenne et mystique  
Les tout-puissants accordés de leur riche musique  
Aux couleurs du couchant reflété par mes yeux.  
C'est là que j'ai vécu..." (39)

As lembranças da vida anterior ligam a vivência pessoal à experiência coletiva. É nesse sentido que se percebe uma diferença marcante entre as músicas de Arrigo Barnabé que falam das lembranças da infância e da natureza e aquelas que tem

como tema a vida na metrópole.

Sertão, canção de Tetê Espíndola e Arrigo, lembra uma canção sertaneja, assim os dois músicos se inserem numa tradição da música brasileira e incorporam nela sua experiência pessoal de natureza e de vivência cabocla. Os instrumentos usados são a craviola e o violão, criadores de um clima suave, retomam a maneira tradicional de tocar a vida no campo:

“quando cai a tarde no sertão é triste  
dá saudade  
coisa à toa dói, no coração  
vida caipira-ver cos óio cheio d’água o sol  
no horizonte tingindo  
de vermelho todo o ceu  
vai morrendo o dia  
as estrelas já vão nascer  
maravilha mirar

quando chega a noite no sertão é lindo  
tudo brilha  
rãs e sapos cantam na lagoa  
um vagalume-luminoso leve voa livre  
lua cheia de luz  
inflama a alma  
vem aroma suave  
flor perfumosa já nasceu  
galo cantou lá longe” (40)

Arrigo mobiliza na letra vários sentidos - a visão, o olfato e a audição - para falar da sensação da alma cabocla comovida com as luminosidades, os sons e os perfumes próprios do campo. Neste sentido, lembra o poema de Baudelaire “Correspondências”:

"A natureza é um templo onde vivos pilares  
Podem deixar ouvir confusas vozes: e estas  
Fazem o homem passar através de florestas  
De símbolos que o vêm com olhos familiares.

Como os ecos além confundem seus rumores  
Na mais profunda e mais tenebrosa umidade,  
Tão vasta como a noite e como a claridade,  
Harmonizam-se os sons os perfumes e as cores,

Perfumes frescos há como carnes da criança  
Ou oboés de doçura ou verdejantes ermos  
E outros ricos, triunfais e podres na frangância

Que possuem a expansão do universo sem termos  
Como o sândalo, o almíscar, o benjoin e o incenso  
Que cantam os sentidos e o transporte imenso"  
(41)

Já em Paisagem Fluvial, (42) música de Tetê e letra de Arrigo, são mobilizados os sons das águas correntes, de trovões. A instrumentação tem timbres delicados, utilizando um vibrafone, que evoca o respingar da água e a craviola de Tetê. Nesta canção o jeito de cantar o campo não é tradicional, mas ressoa seus ritmos, timbres, e ruídos trazendo/fazendo uma memória sensitiva das impressões do campo.

Na canção Ibiporã, de Arrigo, uma memória infantil é mobilizada, provavelmente dos passeios e viagens do autor pelos arredores de Londrina, Ibiporã e o rio Tibagi. A música é marcada com ritmos irregulares, mas a instrumentação e os efeitos sonoros das crianças imprimem uma dimensão diferente a este recurso de composição mais usado nas canções sobre São Paulo. A letra é engraçada e os sons são leves e bem humorados:

"depois da ponte do rio tibagi  
 ali perto de Ibiporã  
 existe uma rã que salta e que ri  
 de noite até de manhã  
 Ibiporã ... e a rã ri  
 Ibiporã ... ri rã, ri  
 Ibiporã ... e a rã ri  
 Ibiporã ... ri rã, ri ri rã ri (43)

Em Acapulco Drive-in, por outro lado, se percebe uma das faces da cidade de São Paulo - a boca do lixo, a boca da noite:

Boca da noite  
 boquinha de gata  
 chupando, mordendo  
 bala de conhaque  
 colored  
 calor na garoa  
 Dentro do maverick  
 cheirando a jasmim  
 passa o coroa  
 fazendo sinal  
 - Ei, psiu, psiu, princesa.  
 Você já foi ao playcenter?  
 - Hum, mas que idéia.  
 extravagante ...  
 - Então que tal uma tela?  
 - Ah, essa não.  
 - Topas um drinque num drive-in?  
 - Meu preço é alto.  
 - Por você eu faço tudo.  
 Por você eu perco o juízo.  
 Tire quero sua pele parda  
 lábios de carmim  
 Brr... tentação nua  
 Empina no volante  
 No zíper, a surpresa que já tarda  
 calcinha imitando pele de leoparda  
 ACAPULCO DRIVE-IN. (44)

Nesta canção os ritmos irregulares são usados de maneira completamente diferente de Ibiporã. Eles aparecem mais marcados e os instrumentos usados se ligam à música urbana, como instrumentos elétricos e sintetizadores. Ao empregar várias vo-

zes na canção, os compositores sugerem o burburinho do lugar.

Há uma nova experiência surgindo, no sentido de se inventar outras maneiras de perceber musicalmente o campo e a cidade.

É pela capacidade que a música tem de mimetizar/simular as vibrações e ruídos desses locais tão diferentes que se pode falar de uma memória sensitiva, ligada às percepções nem sempre conscientes das pessoas. Trata-se, como se viu, de memórias entrelaçadas, ligadas aos pés-passos; ao olhar e às variações de luz e forma; a timbres que o ouvido seleciona sem passar pelo pensamento, a sensações, percepções e sentidos que vivenciamos na maioria das vezes sem perceber. Essa interação dos sentidos com as coisas, que nos parece natural, é histórica e mutante. É pela maneira de perceber e transformar as vivências em música, filme e desenho que é possível construir uma nova sensibilidade, capaz de olhar diferentemente para as coisas. Por exemplo, nas canções de Arrigo e Tetê sobre o campo, a valorização da multiplicidade de sons releva a beleza do miúdo e a importância de uma "natureza" que não é o rural - como espaço controlado da produção capitalista de matérias-primas, mas o mato. No mato há espaço para o múltiplo e o indeterminado - bichos, águas, murmúrios e fantasias. A canção reporta à fantasia, ao lúdico, ao gratuito; valoriza, ao lado de outras problematizações ecológicas existentes no social, uma forma afetiva de ressoar a natureza, dando-lhe uma densidade nova que exige outros parâmetros de soluções. Isto é um fazer-se da história na transformação do viver, a cada vez que os dados são lançados subdividindo o tempo em escolhas, tal como Ca-

zuza havia observado em uma de suas canções:

"Se você acha que estou derrotado  
saiba que ainda estão rolando os dados  
Mas o tempo não pára" (45)

Essa maneira de afetar e ser afetado pela história passa de níveis íntimos - como as sensações - diretamente para o coletivo ao se misturar na tradição da poesia moderna, como também às sonoridades da canção da rua e do "mato".

### A MÚSICA COMO ENUNCIACÃO COLETIVA

O processo de produção da música é ainda, muitas vezes, artesanal, não envolvendo apenas a composição - que é individual ou de parceria, respeitando, nesse caso, o conceito de obra individual, voltando-se para um tipo de propriedade no mercado fonográfico. Mas os arranjos, o tipo de execução envolvem outras mãos, registrando no resultado final alterações que fazem muita diferença. Neste sentido, pude perceber que os shows com as músicas do disco Clara Crocodilo se alteravam demais com as variações de pessoas que tocavam e cantavam, e também com a variação dos tipos de instrumentos utilizados. Neste ponto, seria interessante citar Arrigo Barnabé:

"A música erudita tem uma participação forte do intérprete, na música popular também, no jazz você tem o improviso, claro que fica a marca das pessoas (...) tem essa coisa de equipe. A hora que você vai montar o show ou vai gravar, você depende dos músicos, aí conforme o grupo de músicos que você arruma, o resultado é diferente. Se você toca uma banda de músicos negros vai ser diferente de uma banda de músicos brancos, se você toca com músicos de formação erudita o resultado vai ser diferente (...) (46)

É como se o músico deixasse sua marca pessoal naquela canção que não é dele, mas fica sendo dele também. Suas emoções e a vibração do seu corpo passam para a execução fugidia (nos shows), ou permanente (nas gravações). Nesta prática a memória emotiva dos músicos se mistura, dando o caráter coletivo à

criação e ao registro de experiências.

Os shows musicais podem contar histórias como na música Girando, de Tetê Espínola e Hermeto Pascoal. Nesta canção Tetê mistura mil gritos, mil sons, cantos de pássaros e de gente. Os sons e o arranjo vocal são de uma grande densidade de experiência. Remetem, como é frequente nas canções de Tetê, a uma rica convivência com a natureza do pantanal, seus rios e pássaros. No arranjo vocal Tetê faz tudo isso ressoar, soltando os pássaros de sua garganta, mas os instrumentos ao fundo reiteram esse registro/criação de experiência; neste ponto pesa muito o arranjo de Hermeto Pascoal e seu uso tão pessoal dos instrumentos. Além disso, a quantidade de instrumentos de corda usados deve ser decisiva para tecer a profundidade da experiência coletiva com os sons: são onze violinos, quatro violas e quatro cellos. Imagine-se quantas pessoas e quantas subjetividades aflorando!

Em meio a todo esses cantares Tetê diz:

"O que eu vou contar pra vocês é a minha história  
 Mas você também pode contar a sua  
 conta pra mim vai ...  
 A gente tem mais é que gritar  
 Vou gritar mesmo.  
 Se a gente não gritar como é que as  
 coisas vão sair  
 de lá de dentro?" (47)

A história que ela conta, não conta, canta.

Por essas e outras é que vale a pena fazer da música o principal documento dessa pesquisa que reputa-se histórica.

Coloco-me, neste ponto, a necessidade de indagar sobre esse conjunto que diz a música, não enquanto várias pessoas com suas idéias particulares, mas enquanto subjetividades que passam por essas individualidades, antes mesmo que essas individualidades se constituam.

São fluxos de subjetividade que se atualizam nos indivíduos. As vibrações contínuas da rua e da natureza ressoam em nossa percepção de uma maneira social e histórica, e vão moldando a cada um de nós de modo singular, sem que por isso cada um seja uma individualidade estanque. A falada pessoa integral é uma ficção jurídica. Há diversos níveis de percepções e memórias atuando em cada ser, sem que sejam totalizadas por um código soberano.

Felix Guatari, em Inconsciente Maquínico, enumera diversos tipos de memórias: conscientes, involuntárias, inconscientes e orgânicas, sensoriais, que se combinam de diversas maneiras, sem nenhuma hierarquia entre os processos físicos e semióticos. Então podemos pensar em uma memória da pele em contato com as águas de diferentes densidades, viscosidades, temperaturas. Esta memória é infra-pessoal, pois há memórias orgânicas, celulares, que são transmitidas hereditariamente e que podem, se refazerem, a cada nova experiência, modificar-se com algum aprendizado ou improvisação. Pensando, assim, não há uma subjetividade pessoal que seria como uma propriedade privada de um indivíduo e suas sensações, mas uma atualização em cada ser de memórias infra-pessoais subjetivas, que se diferenciam em cada existência. Dessa forma, podemos entender que a enunciação musical não é ne-

cessariamente pessoal, ainda que venha de uma pessoa.

Um grupo de músicos, ao executar uma música, uma canção, forma um agenciamento coletivo de enunciação, que não funciona como adição simples de individualidades estanques, mas como encontro infra-pessoal e transpessoal de subjetividades se atualizando no fazer música, semiotizando naquela enunciação experiências de diversos tipos, podendo apontar novas possibilidades de percepção e semiotização. A história de Tetê fala de impressões contempladas pelos seus pedaços, semiotizadas por sua voz, sua emoção; a essas emoções se juntam outras, dos outros músicos que são transcriadas e transformadas em músicas. São emoções que com certeza são infra-pessoais e por isso possibilitam um agenciamento coletivo de enunciação. Ao ser ouvida, a individualidade Tetê desagrega-se de novo nos devires planta/rio/pássaro de outras subjetividades-ouvintes. Assim se cria "um campo de regularidade para diversas posições de subjetividade" (48), que não encarna um sujeito transcendental ou uma subjetividade psicológica, mas séries de atualizações de fluxos de memória das mais diversas, formando uma multiplicidade perceptiva. Então a música que consegue criar e expressar novas possibilidades perceptivas e de semiotização do mundo tem muito pouco a ver com a criação de um indivíduo estanque - que representa um papel, a pessoa, o amor, etc. É claro que estamos afogados em músicas assim, mas não é delas que estou falando agora. As canções que me preocupam são aquelas que inovam a percepção, sendo capazes de criar novos territórios existenciais, como um espaço de memória na voz, um rasgo ecológico no meio de uma sensibilidade urbana,

uma reapropriação musical dos sons das máquinas, abrindo possibilidades novas de percepção e de vida. Assim torna-se possível viver de outra maneira os sons, os ritmos, as luminosidades ...

Esse tipo de criação, mesmo que parta de um sujeito solitário, não diz respeito a uma subjetividade pessoal, pois nela intervém todo tipo de fluxos sociais. São agenciamentos coletivos de enunciação musical que aparentam com aquilo que Felix Guattari chamou de agenciamentos coletivos de enunciação (49). Para a música, esses agenciamentos de expressão mobilizam sistemas de percepção que estão aquém da pessoa, como o afeto, o desejo, a sensibilidade, etc. Estas percepções despedaçadas e diluídas no social ressoam musicalmente.

Por outro lado, ao se inserir na canção popular, a produção musical até aqui considerada se envolve problematicamente em diversos códigos musicais, engajando-se em agenciamentos extra-pessoais como os gêneros de canções que são deslocados e atualizados, se diferenciando na prática do compor/cantar/tocar. Além disso, há a tentativa de conseguir uma fatia no mercado de discos, espaço na mídia, etc.

Todas essas relações, tanto ao nível de percepção das maneiras de sentir e compor, quanto da forma de conexão com o conjunto das práticas de criação e difusão da canção no Brasil, fazem dela um agenciamento coletivo de enunciação. A canção acontece não segundo uma sensibilidade individual, mas no aflorar de experiências coletivas, que se combinam em diversos níveis de consciências/inconsciências, assim como diversos níveis de intencionalidade e capacidade de performance musical. É nessa mixagem

que se dá a criação daquilo que é entendido como música e canção.

AS LÍNGUAS NA CANÇÃO

Flor do Lácio Sambódromo  
Lusamérica latim em pó  
O que quer  
O que pode  
Esta língua? (50)

A canção tem sido um registro onde as diversas línguas portuguesas lutam para sobreviver e afirmar suas diferenças: na própria linguagem se expressam diversas tensões que passam a sociedade brasileira, sem que necessariamente o sentido aparente das letras seja este.

Como diversos autores tem assinalado, a canção no Brasil é impregnada pela lutas urgentes que permeiam esta sociedade de classes, raças, culturas, regionalismos, grupos políticos. Nestas muitas divisões os grupos precisam lutar para manter suas diferenças específicas. Embora a canção seja hoje uma enunciação pessoal, não deixa de se referir a este ou aquele grupo como sujeito implícito de seu enunciado.

Durante o Estado Novo, o cidadão precário, sujeito do samba enfrentava a política populista de homogeneização e moralização das massas urbanas em uma luta travada no terreno da cultura, da música e da religião. José Miguel Wisnik analisa o nacionalismo musical no Estado Novo e percebe a música como ponto privilegiado da luta entre as classes. Neste terreno a luta foi polarizada de um lado por um grupo de intelectuais que defendiam "as raízes culturais brasileiras" a música folclórica rural, re-

cebendo amplo apoio do Estado - e de outro o "povo" da cidade e a música popular negra - o samba - explodindo no mercado.

"A música popular negra, que tem seu lastro no camdomblé, encontra, portanto, um modo transversal de difusão (a indústria do disco e o rádio): e as contradições geradas nessa passagem certamente que não são poucas, mas ela serviu para generalizar e consumir um fato cultural brasileiro da maior importância: a emergência urbana e moderna da música negra carioca em seu primeiro surto, que mudou a fisionomia cultural do país. Enquanto o nacionalismo musical quer implantar uma espécie de república musical platônica assenta sobre o ethos folclórico (no que será subsidiado por Getúlio), as manifestações populares recalcadas emergem com força para a vida pública, povoando o espaço do mercado em vias de industrializar-se com os sinais de uma gestualidade outra, investida de todos os meneios irônicos do cidadão precário, o sujeito do samba, que aspira o reconhecimento da sua cidadania, mas a parodia através de seu próprio deslocamento" (51).

Na mesma época, em um contexto social tanto quanto diferente, um compositor popular reagia contra a padronização da fala, saindo em defesa de uma certa língua paulista e de uma certa São Paulo negra-italiana. Esta luta no âmbito da linguagem, que fazia Adoniram Barbosa cantar "errado" estava intimamente ligada a sua vivência urbana e ao grupo que ele considerava seu. A cidade de São Paulo era recortada afetivamente pelo compositor ao assumir apenas algumas regiões como o centro velho, o Braz e o Bexiga como cenários de suas canções (52).

Temas de política institucional também são recorrentes na música popular brasileira deste século, tanto em forma de sátira e de crítica como na forma das canções de protesto dos anos 60 que ressurgem no rock de protesto dos anos 80. Nessas últimas a expressão das lutas políticas se dá principalmente na busca de um sentido. A supervalorização do texto "político" tornou este gênero musicalmente mais pobre, porque a canção é mais do que texto, e é mais do que música e não é simplesmente letra mais música. A canção é plena de coisa sutis que exalam em seu conjunto um perfume encantador que carrega mais este ou aquele cheiro, mas é sempre plural.

Esta magia do conjunto é fascinante também no código da poesia, onde todos os elementos de composição devem ser considerados igualmente. Na teoria da poesia concreta e na forma de suas anti-críticas e traduções, os irmãos Augusto e Haroldo de Campos dão ao sentido um valor igual aos outros elementos da poesia, como a distribuição espacial, as formas das letras, a sonoridade das palavras e das sílabas, as cores, etc. Fazendo da poesia "trabalho diafano mas que se faz (perfaz) com os cinco sentidos" (53).

A canção também deve ser entendida como trabalho dos cinco sentidos, por isso todos os elementos de composição, ou pelo menos vários deles devem ser utilizados, sem que haja a tirania do sentido sobre os demais.

Na canção, moldar as palavras a uma entoação é um dos elementos de composição dos mais usados e importantes. Luis Tatit fez um estudo sobre a canção popular brasileira em que va-

loriza a entoação da fala e a melodia no canto, como relação de cumplicidade entre a música e texto na canção popular. Esta cumplicidade baseada na linguagem coloquial envolve o cantor e a letra, o ouvinte e a situação da música, criando um encanto de novidade e reconhecimento que fazem o sucesso da canção popular.

A entoação captura o lirismo cotidiano, que tem a língua falada e vivida, e a reúne à melodia na sua forma tonal e harmônica, que entra com facilidade e familiaridade no ouvido.

A música do grupo Rumo, ao partir destes pressupostos de composição, sugere uma cor (cinza), um cheiro (poluição e chuva), um espaço (o centro da cidade de São Paulo e a periferia) às suas canções. Voltemos aos versos de Ladeira da Memória, já comentados pouco atrás.

Com base nos comentários apresentados pode-se dizer que a canção tem buscado registrar as línguas brasileiras em sua microestrutura, sotaques, entoações. Ver, por exemplo, o sotaque baiano de Dorival Caymi em Você já foi à Bahia, registrado dessa maneira pelo compositor Luis Tatit: (54).

The image shows a musical score for the song "Você já foi à Bahia" by Dorival Caymi, arranged by Luis Tatit. The score is written on a grand staff with a vocal line and piano accompaniment. The lyrics "Você já foi à Bahia" are written above the vocal line. The piano part includes chords and a bass line.

A música começa a se delinear como suporte de memória e experiências, resgatando transubjetividades e vivências que se apresentam aos ouvintes explícita ou implicitamente.

Arrigo trabalha as entoações principalmente de duas maneiras: ou parodiando os veículos de comunicação de massa ou destruindo as entoações comuns da fala. Nem todas as canções tem estas formas de usar as modulações da voz e das palavras, mas estas maneiras de distorcer as falas ou parodiar mass-média são características do trabalho de Arrigo, principalmente em seus dois primeiros discos, Clara Crocodilo e Tubarões Voadores.

Em Kid Supérfluo, Consumidor Implacável, por exemplo, estes dois tipos de entoação aparecem misturados. A primeira frase é cantada de maneira que lembra a evocação de um super herói na tradição dos seriados do cinema ou dos desenhos da televisão, agora na versão de um super consumista. Já as duas frases seguintes destroem a entoação corriqueira.

Kid Supéfluo, consumidor implacável  
 Que su-su-cesso, no supermercado  
 Que sex-sex-sexy, galã de vitrine  
 (55)

Estas maneiras de cantar as canções repõem uma certa impossibilidade de falar em São Paulo. Ora se fala repetindo os meios de comunicação, ora a língua aparece distorcida pelos ritmos irregulares e pelas melodias atonais que deixam o ouvido perplexo.

Arrigo transforma a última flor do lácio, língua de vários países do terceiro mundo, na língua paulista "menor", pobre, inundada de expressões dos "mass-média" e gírias velhas, como quem usa uma camiseta furada, moldada pelo corpo. Então, a

língua veicular - urbana, estatal, da televisão, do rádio, da sociedade de troca comercial - sintetiza-se numa pobreza que não conhece a grande língua portuguesa dos grandes centros econômicos, os migrantes, por exemplo; ou que não consegue mais acompanhar a língua portuguesa vernácula perdida nas linguagens dos meios de comunicação de massa e na pobreza da solidão das capitais. É uma língua de gente desenraizada de sua cultura ou de grupos que lhe sirvam de referência fixa e positiva.

Este português pobre que caracteriza a maioria das canções que Arrigo agrupa em seus discos é assim uma língua desterritorizada, que cabe bem à experiência que o compositor tem de São Paulo como cidade-transformação. Nesta língua desterritorizada o mínimo de vocabulário é usado de maneira intensa, enriquecido pelas entoações massificadas ou pelas desentoações que fazem o ouvinte redescobrir as palavras, escutando-as nas suas formas estranhas, como se fosse pela primeira vez, e reentendendo-as na dimensão do ritmo em que são cantadas. Como em Video-Game, por exemplo, nesta canção a letra diz apenas:

"Tarô, I Ching  
Saiba seu futuro  
Claro ou escuro  
Ganhou ...  
Perdeu ..." (56)

Em certas repetições as palavras são cantadas como se a voz fosse sintetizada tal qual um computador; em outras, a voz do video-game treme, como se o jogador estivesse nervoso e esmurrasse a máquina, dando "tilt" naquela voz impassível.

É este moldar as palavras aos sons e aos ritmos da cidade de São Paulo que faz da música de Arrigo Barnabé trilha sonora, musicando em ritmos quebrados a dança caleidoscópica das ruas. É o ritmo que resgata as sensações urbanas, contempladas e contraídas por inúmeros eus larvares, passivos, que sofrem em nossos membros a experiência de viver, possibilitando nas interações com o eu consciente a criação de um rico domínio de signos. Pelas diversas cadeias de signos se registram as experiências do mundo de maneira consciente e inconsciente: a decifração dos signos interligados forma os vários aprendizados. As impressões e sensações que o cotidiano nos causa remetem umas às outras formando um aprendizado temporal, ligado necessariamente a uma aprendizagem no tempo e não a um saber abstrato. Gilles Deleuze, baseado nestes pressupostos, analisa A la recherche du temps perdu como um aprendizado (57). Na recherche descobre vários mundos de signos aos quais Proust se torna sensível. Os signos que desencadeiam a memória involuntária fazem parte das qualidades sensíveis. "A qualidade não aparece mais como uma propriedade do objeto que a possui no momento, mas como signo de um objeto completamente diferente. Tudo se passa como se a qualidade mantivesse aprisionada a alma de um objeto completamente diferente daquele que agora ela designa.

Nessa mesma linha de considerações, é perfeitamente plausível dizer que o ritmo na música de Arrigo Barnabé funciona como uma qualidade sensível, à medida que ele incorpora na música o ritmo da cidade. Arrigo diz que o movimento e os ruídos da cidade não tem nada a ver com sua música (pensando na forma

consciente da criação), mas no seu corpo por certo se dão milhões de sínteses passivas que ressoaram em sua música. Almas larvares contemplam e contraem hábitos, ritmos, tiques, ansiedades, gestos. O ritmo da grande cidade certamente pulsa em suas almas, assim como a aprendizagem da infância se centra em um outro mundo de signos com ritmos e timbres totalmente diferentes, como se pode observar nas canções sobre Londrina.

O ritmo revela aqui sua capacidade de ativar a memória involuntária. Esta capacidade o torna extremamente importante em minha análise, pois na memória involuntária a memória ganha o peso de experiência, tornando-se documento privilegiado do historiador materialista. Neste sentido, seria interessante o desenvolvimento de uma pesquisa sobre os cantos de trabalho que poderiam interiorizar no ritmo os movimentos do corpo do trabalhador, resgatando assim uma memória corporal possivelmente ainda presente na cultura de muita gente, como Clementina de Jesus e o seu cantar maravilhoso.

O registro da experiência urbana via ritmo e temática mostra uma afinidade da música de Arrigo Barnabé com a canção popular brasileira, que grava e recria experiências, associando palavras e ritmos, de modo a capturar a cotidianidade das múltiplas possibilidades de vivência dessa língua e dessa sociedade.

Elomar, por exemplo, registra e recria um arquivo de sonoridades e imagens poéticas de uma cultura do sertão no sul da Bahia. Suas músicas reavivam as sonoridades de um dialeto de uma língua arcaica que fala, pelos seus sons e suas palavras, da

história e da cultura deste lugar esquecido do capitalismo moderno e da sociedade de massa. Na música de Elomar linguagem e cantos remontam aos começos da colonização portuguesa.

Da carantonha mili légua a caminhá  
 muito mais, inda mais, muito mais  
 da Vaca Sêca, Sete Varge inda pr á lá  
 Muito mais, inda mais, muito mais  
 Dispois nos derradêro cantão do sertão  
 lá na quadrada das águas perdida  
 Rêis, Mãe-Senhora  
 beleza isquicida  
 bens, a logoa arriscosa função

Ô caindo chiquera as cabra mais cedo  
 aparta os cabrito mi cura segredo  
 chincha Lubião, esse bode malvado  
 travanca o chiquêro  
 ti avia a cuidar

Alas que as polda di Sheda rincharo ao luá  
 na madrugada suada de medo pr á lá  
 Runcas levando acesas candeia inlusão

Da carantonha mili légua a cominhá  
 mil badaronha tem qui tê pr á chega lá  
 Sete janela, sete sala casarão

Laço dos Moura  
 Varge dos Trumentos  
 Velhos Domingos  
 Casa dos Sarmento  
 Moças, senhoras  
 Mitriosa função

Dá pressa in Guilora a ingomá nossos terno  
 Albarda as jumenta cum as capas de inverno  
 cuida as ferramenta num deixa ela vê  
 Si não pode ela num anuí nois í  
 Onte pr os norte de mina e relampo raio  
 Mucaim a mãe do ri as águas já tomô  
 Anda munteмо o mondêgo pr á nois i pr á lá  
 (58)

A linguagem nos discos de Elomar é tão diferente do português corrente dos grandes centros urbanos, que seus discos são acompanhados de um encarte contendo as letras, uma análise e um glossário contendo as expressões mais estranhas. "Muntemo o mondego" por exemplo é uma expressão que pode ser entendida como: tomemos iniciativa; lutemos com força. O autor do glossário nota que Mondêgo é um rio de Portugal, difícil de atravessar na época das chuvas, reafirmando na língua uma memória da história que denota temporalidades diferentes entre a nossa vivência urbana e a sertaneja. Em outras canções aparecem expressões que remetem a um vocabulário feudal, como nos versos:

"Enquanto na face da terra haver  
tiranos,  
Vassallos e suzeranos, senhorio e  
servidão..." (59)

Esta temporalidade densa aparece também na narrativa da canção citada acima, pois ela narra uma função que vai ocorrer infinitamente longe, e reúne reis, mães e senhoras de tempos redivivos. O andamento ligeiro da estrutura melódica estabelece claramente a noção de distância e o trote dos animais (60).

Língua perdida ou achada no tempo, este dialeto de português que Elomar resgata não deixa de lembrar, por ser real, outros dialetos de um português imaginário criados por João Bosco e Aldir Blanc, bem como as línguas africanas dos cantos de Clementina de Jesus, Gilberto Gil e Djavan.

João Bosco canta um francês do Brasil, línguas africanas, compondo no sotaque línguas-fantasia de um colorido luminoso, lembrando um cenário de cinema, um cartaz de algum lugar exótico em uma agência de viagem. Travesti - língua, fantasia, entoações inusitadas, beleza lilás-verde-azul, mar do Rio, transparências, como na poesia de Capinan:

Cores do mar  
Festa do sol

Vida é fazer  
Todo sonho brilhar  
Ser feliz

No teu colo dormir  
E depois acordar  
Sendo seu colorido brinquedo de papel marché

Dormir no teu colo  
É tornar a nascer  
Violeta e azul

Outro ser  
Luz do querer

Não vai desbotar  
lilás cor do mar  
Seda cor de batom  
Arco-iris crepom  
Nada vai desbotar

Brinquedo de papel marché (61)

João Bosco e Aldir Blanc, seu parceiro constante, reprocessam a língua inundando-a de citações de palavras "estranheiras", do cinema americano, de gêneros musicais de todo o mundo massificados pela produção da indústria cultural norte-americana como o tango, o chá-chá-chá e o beguine. Suas adaptações juntam a

riqueza e a miséria, como um falso brilhante e um bandaid no calcanhar. São tristes fábulas de bela aparência, onde todo o brilho do cinema americano é imitado por divas pobres, em paródias riquíssimas. Lembra uma estética que vem sendo chamada de pós-moderna, como nos filmes Francis Ford Copola e Woody Allen, nos quais a "vida" imita a "arte" com muito lirismo. Criam suas canções com o ouvido maravilhoso do cinema-cor.

Como Arrigo, João Bosco descaracteriza o português criando novas sonoridades. Como quando inventa um falso francês em Pret-a-Porter de Tafetá, cantando expressões francesas correntes na linguagem cotidiana, bem como palavras brasileiras que tenham a acentuação tônica parecida com a entoação do francês. É uma canção que lembra arquitetura pós-moderna, muito humor e ornamentos e pouca função de sentido.

Arrigo Barnabé cria sonoridades com as cores de São Paulo, tons que vão do cinza ao preto, iluminados pelos "delírios nervosos dos anúncios luminosos que são a vida a mentir". Como nos quadrinhos em preto e branco a música de Arrigo também tem cenários de cinema, lembrando mais o expressionismo alemão e os filmes noir com seus jogos de sombras.

Mas nem só a linguagem de massa é matéria das letras de Arrigo Barnabé: ele absorve também influências das vanguardas literárias da modernidade. São frequentes em seus discos citações de poetas da literatura universal, especialmente os malditos, como Baudelaire e Lewis Carrol. No final da narrativa da fuga de Clara Crocodilo parafraseia Baudelaire:

"...Ou será que ela está adormecida em sua mente, esperando o momento propício para despertar e descer até seu coração? Ouvinte meu, meu irmão!"

"...É o tédio! os olhos que a chorar sempre estão, Fumando o seu huka, sonha com o cadafalso. Tu o conheces por certo, ó frágil monstro, ó falso Leitor, amigo meu, meu igual, meu irmão!" (62)

Convém lembrar que, incorporar as linguagens de massa em reelaborações sofisticadas tem sido uma das características da arte moderna. Em 1938, Adorno elogiava Mahler por usar temas já gastos:

Tudo aquilo que Mahler manipula já existe. Toma-o como é em sua forma de depravação. Seus temas não são seus, são desapropriados. A despeito deste fato nenhum dos seus temas apresenta o som habitual ... Tal música consegue assumir os elementos depravados e formar um conjunto realmente novo, mas é incontestável que seu material é retirado da audição regressiva." (63)

Benjamin, por sua vez, em 1930, classifica elogiosamente Kracauer de catador de lixo:

"... um catador de lixo, de madrugada, que com sua vara espeta os trapos e farrapos da linguagem para jogá-los resmungando, meio emburrado, meio bêbado, na sua carreta, não sem deixar tremular ironicamente, no vento matinal, uma ou outra destas chitas desbotadas, como "humanidade", interioridade, "aprofundamento". Um catador de lixo, de manhã cedo - no raiar do dia da revolução." (64)

A música de Arrigo está fortemente ligada à arte moderna, ela parece a capa "noir" que faz parte do guarda-roupa do cinema desde o começo do século, vestindo os detetives, o mistério secreto, os amantes na chuva, o exibicionista, o voyeur ... envolve o homem desencantado e sua companheira, sempre por um fio, a vamp, a mulher inatingível. Esta capa muito velha traz mil cheiros da cultura urbana. Por isso, não sei se deveria chamar de pós-moderna estas canções que trabalham com cacos de linguagens.

Esta relação de Arrigo com a literatura não se restringe à cultura urbana; revela-se também como afinidade a nível de trabalho com a linguagem poética. Arrigo tem musicado com sucesso obras de poetas como Fernando Pessoa, Lewis Carrol e Edward Fitzgerald, os dois últimos traduzidos por Augusto de Campos. Estas recriações são muito importantes por assegurarem a solidariiedade entre os significados das palavras e as sonoridades.

Ao musicar a recriação de Jaguardarte, de Augusto de Campos, Arrigo mostra sua face ecologista, de "homenino" que conhece o mato e seus sons intermitentes, que se alternam e se misturam misteriosamente. Nesta e em outras canções que tem a natureza como tem a armadilha do ouvido está armada para nos capturar e levar, na voz de Tetê Espíndola, à paisagens reconhecíveis - o "mato" e seus sons:

era briluz, as lesmolisas touvas  
 roldavam e relviam os gramilvos  
 estavam mimsicais as pintalouvas  
 e os momiratos davam grilvos (65)

O arranjo vocal de Tetê Espíndola mistura sons agudos com outros de textura aveludada, ressoando murmúrios da vento e da água, alternados com os grilvos dos animais.

Como dobrar a língua, esticar, comprimir, repetir, colorir, tirando mil sons das palavras; fazer no ouvido uma festa que se espalha por todo o corpo, trazendo reminiscências enriquecidas pela arte? Para mim este é o melhor trabalho da canção, irmã da poesia.

Além da entoação, da melodia e dos ritmos, a canção em alguns casos valoriza os sons internos das palavras, criando sensações, como por exemplo o fluir em Na Chapada, de Tetê Espíndola e Carlos Rennó, em que certos fonemas lembram os sussurros das águas correntes. São os sons de x, s, v e r principalmente nos últimos versos:

Há um chuvisco na chapada  
 Em toda mata um cochicho em cê-agá  
 Chuá, chuá na queda d'água  
 Eu me espicho e fico quieta  
 Nada me falta  
 O véu de noiva de água virgem  
 Me enlevou, envolveu  
 A sua ducha me deu vertigem  
 Arrepio, rodopio, em mim  
 Seu jorro não tem mais fim  
 (Há um chuvisco na chapada)  
 E nesse êxtase me deixo não sei quem sou  
 Estou no meio do arco-íris  
 E saboreio elixires de amarilis  
 Na cachoeira enxurrada  
 O véu da chuva desceu  
 No ventonuvem do céu desaba  
Chapinante, espumante, champagne  
Chapada dos Guimarães (66)

Nesta canção os autores de certa forma retomam, à sua maneira, o trabalho sonoro de James Joyce em seu riocorrente:

riverrun past Eve and Adams from swerve of shore

(67)

A relação entre os sons fonéticos das palavras e o sentido do texto cria uma afinidade com a experiência que capta o ouvinte ou o leitor - no caso da poesia. Na canção os outros elementos de composição e interpretação, como os ritmos, o timbre da voz e a entoação, podem vir a fortalecer a criação de um conjunto sensível que passa pelo ouvido, sintetizando experiências conscientes ou não do ouvinte. Naquelas canções perfeitas em que a gente se sensibiliza totalmente, a canção se irmana com a poesia sendo "essências e medulas".

Na estruturação musical das canções de Arrigo Banabé também são retomadas as transformações que as vanguardas do início do século impuseram à música, apesar de que a utilização dessas influências o diferencia da pesquisa de um Schoenberg, por exemplo. É que Arrigo usa o atonalismo como uma técnica de composição, no sentido da combinação das notas em séries sem tônicas ou dominantes, mas estas séries são combinadas em recorrências repetitivas, invertendo a proposição de não repetição presente na estruturação de Schoenberg.

A Bossa Nova também é reapropriada em algumas canções de Arrigo, mas de maneira diferente, porque a Bossa Nova não é uma só técnica de composição. Ela modificou a percepção musical brasileira. É ela que retoma a entoação coloquial no cantar, já presente em outros compositores populares do Brasil. Esse procedimento reinventa a canção popular no Brasil, repercutindo não só no bom-gosto épico da música universitária da década de sessenta, mas também na jovem guarda, na tropicalia e em quase toda a produção de música popular até hoje. O grupo Rumo tem toda sua produção e recriação dos antigos baseada nessa entoação coloquial. Itamar também faz a sua fala musical. Arrigo, em muitas passagens, narra na entoação cotidiana dos mídias, embora suas canções trabalhem também com desentonações que distorcem a fala. Mesmo Tetê Espínola, com seu virtuosismo vocal particular não desestrutura as palavras: o virtuosismo aparece muito mais em solos onde ela canta puras sonoridades. Se me atenho aos independentes é em função do recorte temático deste trabalho, pois a Bossa Nova afirmou no ouvido musical brasileiro essa coisa simples e poética da música da língua. Então é difícil fazer reapropriações de procedimentos musicais que estão muito dentro daquilo que é o cantar no Brasil. Essa aliança entre o falar e o musicar, está presente em quase todas as canções, mesmo que desviem para algo mais que o falar.

Em Crotalus Terríficus, de Arrigo e Paulinho da Viola, por exemplo a musicalidade interna das palavras aliada às modulações das vozes e aos arranjos de instrumentos simulam o sibilar das cobras, seus movimentos rápidos e deslizantes e seu

chocalhar.

A solidariedade entre o som e o sentido, ou significante e o significado, ou ainda entre a forma e o conteúdo tem sido um dos problemas da arte no nosso século. Na canção este não é um problema desprezível pois a sobreposição do som e do sentido tem ali a virtude de desencadear memórias voluntárias e involuntárias, relacionando-as com os signos da vida. As canções tem a capacidade de iluminar as experiências, trazendo à tona, o essencial da experiência individual/coletiva enovelada nos signos da canção.

## NOTAS DO 12º CAPÍTULO

01. Sobre a noção de história como inventário das diferenças, ver Veyne in: Foucault Revolucionou a História. Cadernos da UnB, 1982.
02. Este trabalho segue uma trilha de estudos sobre as metrópoles modernas e as percepções que se dão nelas aberta pelos trabalhos de Maria Stela Martins Bresciani, Nicoulau Sevckenko, Nelson Brissac Peixoto e Nestor Perlongher.
03. Gilles Deleuze, Foucault, p.139.
04. Garota de Ipanema, Tom Jobim e Vinicius de Moraes.
05. Amor e Guavira, Tetê Espíndola e Carlos Rennó, in Pássaros na garganta, 1982.
06. Sabor de Veneno, Arrigo Barnabé, arranjo vocal Tetê Espíndola, in Clara Crocodilo, 1980.
07. Nego Dito de Itamar Assumpção in: Beleleu, leleu, eu Isca de Polícia, 1980.
08. Ver Kafka - por uma literatura menor, Gilles Deleuze/Felix Guatarri, ed. Imago 1977.
09. Néstor Perlongher, em seu livro O negócio do Michê, explica que identidade e territorialidade se inscrevem em "uma rede de sinais, por cuja trama transitam sujeitos, não enquanto identidades individualizadas, definidas, 'conscientes', mas como sujeito à deriva, na multiplicidade dos fluxos desejantes, na instantaneidade e acaso dos encontros". Então os sujeitos vão se definindo pelos lugares que vão ocupando e criando. "Pode acontecer, ainda, que os sujeitos 'ocupem' sucessivamente diversos lugares no código ... assumindo e recebendo diversas nomenclatura classificatórias em diferentes momentos de seu deslocamento. Configura-se, assim, um complexo 'código-território' (Deleuze), dado pelos códigos e suas superfícies de inscrição em zonas do corpo social. Territorialidade entendida não apenas como espaço físico - ainda que ele seja importante, já que delimita as difusas fronteiras do gueto -, mas no próprio código".
10. Jorge Ben, Galileu da Galileia
11. Homenagem ao Malandro, Chico Buarque in Chico Buarque, 1978.
12. Refavela, Gilberto Gil, in Refavela, 1977:

IA, LÁ, KIRIÊ, KIRIÊ, IÁ, IÁ  
 A refavela  
 Revela aquela

Que desde o morro e vem transar  
 O ambiente  
 Efervescente  
 De uma cidade a citilar

Refavela  
 Revela o salto  
 Que o preto pobre tenta dar  
 Quando se arranca  
 Do seu barraco  
 Prum bloco do BNH

A refavela, a refavela, ó  
 como é tão bela, como é tão bela, ó

A refavela  
 Revela a escola  
 De samba paradoxal  
 Brasileirinho  
 Pelo sotaque  
 mas de língua internacional

A refavela  
 Revela o passo  
 Com que caminha a geração  
 Do black jovem  
 Do black rio  
 Da nova dança do salão  
 Iá, iá, kiriê, kiriê, iá, iá

A refavela  
 revela o choque  
 Entre a favela-inferno e o céu  
 Baby blue rock  
 Sobre a cabeça  
 De um povo chocolate e mel

A refavela  
 Revela o sonho  
 De minha alma, meu coração  
 De minha gente  
 Minha semente  
 Preta Maria, Zé, João

A refavela, a refavela, ó  
 Como é tão bela, como é tão bela, ó

A refavela  
 Alegoria  
 Elegia, alegria e dor  
 Rico brinquedo  
 De samba-enredo  
 Sobre medo, segredo e amor

A refavela  
 Batuque puro  
 De samba duro de marfim  
 Marfim da costa  
 De uma Nigéria  
 Miséria, roupa de cetim.  
 1977

13. Ladeira da Memória, Zecarlos Ribeiro, in Diletantismo, 1983.
14. Luis Tatit, entrevista em 1988, arquivo da autora.
15. Cidade Oculta, Arrigo Barnabé/Eduardo Gudín/Roberto Riberti, in Cidade Oculta, 1986.
16. Mr. Walker w a garota Fantasma, Arrigo Barnabé in Suspeito, 1987.
17. Diversões Eletrônicas, Regina Porto e Arrigo Barnabé, in Clara Crocodilo, 1980
18. Luis gê, entrevista em 1987, arquivo da autora.
19. Tubarões Voadores é uma história em quadrinhos de Luis Gê. musicada por Arrigo Barnabé em seu segundo disco do mesmo nome.
20. Entrevista com Luis Gê em meados de 1987.
21. A montagem do filme Cidade Oculta é de Danilo Tadeu; a fotografia é de José Roberto Eliezer.
22. Balada do Ratão.
23. Não há saídas de Itamar Assumpção.
24. É bom lembrar que a música urbana e suas ligações com a negritude, estiveram no Brasil sempre envolvidas com a marginalidade, o crime de fazer serenatas, o violão e a navalha.
25. Différence et Répétition, Deleuze, Gilles, p. 102.
26. idem, p. 101.
27. idem, p. 105
28. Pode-se encontrar esse tipo de experiência narrada no livro O Queijo e os Vermes de Carlo Guinsburg. Neste romance, Menocchio, moleiro de tradição camponesa, mistura a cultura do local com as experiências de vários lugares do mundo.
29. Le Goff, Jacques, Para um novo Conceito de Idade Média, ed. Estampa, Lisboa, 1980, p. 70.

30. Thompson, E. P., Tradição, Revolta e Consciência de Classe, p. 283.
31. Gagnebin, Jeanne Marie, Walter Benjamin, p. 68, ed. Brasiliense.
32. Philippe Ariés in: História Social da Família e da Infância.
33. cf. A esse respeito ver o artigo de Robert Darnton "Histórias que os Camponeses Contam: O significado de Mamãe Ganso" in: O Grande Massacre dos Gatos. RJ, Graal, 1986.
34. Benjamin, Walter in Sobre Alguns Temas em Baudelaire, os pensadores, p. 68, ed. Abril.
35. idem, p. 31.
36. Benjamin, Walter in O Narrador, ed. Abril, p. 57.
37. Nader Pedro, Uma Interpretação do Totalitarismo, Fenômeno Moral, ou uma Interpretação Moral do fenômeno Totalitário? in: Revista de História nº 1 verão de 1989.
38. Benjamin, Walter in: Sobre Alguns Temas em Baudelaire, p. 51.
39. Idem p. 49.
40. Sertão, Tetê Espíndola/Arrigo Barnabé in Pássaro na Garganta.
41. Baudelaire, Charles in: As flores do mal, tradução de Jamil Almansur Haddad, Círculo do Livro.
42. Paisagem Fluvial, Tetê Espíndola/Arrigo Barnabé in Pássaros na Garganta.
43. Ibiporã, Arrigo Barnabé in: Pássaros na Garganta.
44. Acapulco Drive-in (letra Paulo Barnabé, música Paulo Barnabé, Otávio Fialho, Gilson Gibson, Arrigo Barnabé), in Clara Crocodilo
45. Cazuza, O Tempo Não Para, disco gravado ao vivo.
46. Arrigo Barnabé, entrevista em 1988, arquivo da autora.
47. Girando, Tetê Espíndola, arranjo Hermató Pascoal, in: Gaiola, 1985.
48. Micropolítica - cartografia do Desejo, Felix Guatari/Sueli Rolnick, p. 39.
49. idem, p. 31.
50. Língua, Caetano Veloso, in Velô, 1984.

51. Wisnick, José Miguel, in O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira
52. Lenharo, Alcir in "Luzes da Cidade" revista Occulum nº 1, Campinas, 1985.
53. A Educação dos Cinco Sentidos, Haroldo Campos, ed. Brasiliense, 1985.
54. Luis Tatit in A Canção, Eficácia e Encanto, ed. Atual, SP, 1986.
55. Kid Supérfluo, Ricardo Porto/Arrigo Barnabé, in Tubarões Voadores, 1984.
56. Video Game, Arrigo Barnabé, in Cidade Oculta.
57. Deleuze, Gilles, in: Proust e os Signos, Ed. Forense Universitária, 1987.
58. Na Quadrada das Águas Perdidas, Elomar, no disco do mesmo nome, 1979.
59. idem, A Estrela Maga dos Ciganos.
60. Encarte do disco Na Quadrada das Águas Perdidas.
61. Papel Marché, João Bosco/Capinan, in: Gagabirô, 1984.
62. Baudelaire, Ao Leitor, in: As Flores do Mal.
63. Theodor Adorno in: O Fetichismo na Música, ed. Abril.
64. Walter Benjamin, Politização da Inteligência, Documentos de Cultura, Documentos de Barbárie, ed. Cultrix, 1986.
65. Jaguardarte, Arrigo Barnabé/Augusto de Campos in: Pássaros na Garganta.

66. Na Chapada, Tetê Espíndola/Carlos Rennó, in: Gaiola.
67. Fragmento 1 do Panorama do Finnegans Wake, James Joyce, Augusto e Haroldo de Campos, ed. perspectiva 1971.

## C A P Í T U L O            I I

CINE CIDADE

## CINE CIDADE

## - As Imagens

Neste cinema, os filmes começam pelo som - pela trilha sonora que se mistura às imagens da cidade. São canções que dão o encadeamento aos fragmentos de imagem, que compõem e decompõem São Paulo na memória, assim como em um caleidoscópio.

Este trabalho segue a trilha sonora, tomando essa expressão em suas várias acepções. A primeira foi seguir estes sons independentes onde eles aparecessem. Depois perceber que eles eram a trilha sonora que eu escolheira para as cenas cotidianas de São Paulo. Embora saiba que a cidade se envolve em outros sons, fui percebendo muitas afinidades entre as duas, seus ritmos, seus temas. Estas afinidades me levaram a falar da experiência que esta trilha marcara, criando uma memória topográfica, onde ressoam experiências afetivas da cidade. No caso das canções reunidas por Arrigo, a cidade é persersa e traidora; como suas personagens femininas, ela é um meio movediço em constante transformação.

Os caminhos que as personagens de Arrigo trilham não se limitam ao espaço físico da cidade, pois também abrangem todo um arsenal de memórias, comunicação e informação acumulados em computadores, discos, fitas, fotos, lembranças. Por isso, usarei a expressão trilha sonora, que me parece mais adequada para tratar do espaço urbano delimitado nas canções de Arrigo e dos indepen-

dentes.

A trilha sonora da cidade é construída pelo deslocamento das personagens através dos fluxos semióticos. No disco Clara Crocodilo, por exemplo, elas se deslocam pela cidade pelos variados meios. Em Orgasmo Total, o orgasmo chega ao drive-inn por ondas de rádio, mas também poderia ser pedido pelo correio. Sabor de Veneno é uma viagem ao futuro através do beijo. O protagonista de Diversões Eletrônicas espera a noite inteira num bar, pulsando, com as luminosas, a dor de perder a namorada. O Office Boy viaja em pensamento para o Áurea Strip Show, volta para sua dureza e, num 'clic', entra no programa do Chacrinha, vê o rosto que o leva de volta a um supermercado no passado de onde sai a pé para procurar dinheiro tomando uma injeção que o leva, flutuando até outro corpo. Nesta cidade, cada estímulo desloca os personagens por desvios de imagens e sons que são tão ou mais importantes que os caminhos de asfalto. São atalhos, linhas de fuga ou prisão da empreitada de colonização de cotidiano e do inconsciente que o capitalismo vem promovendo desde o século passado através das "maquinarias do conforto" (Ø1), potenciada pelo estabelecimento cada vez mais intenso das "mass media".

A trilha sugere um caminho, mas é também um caminhar. O som trilha um acontecimento rítmico, tem velocidades moduladas por marcações de instrumentos, por vozes, por silêncios. Na música o ritmo subdivide o tempo. Na dança o corpo marca, no tempo da música, movimentos e divisões no espaço. Nos movimentos o ritmo pauta a velocidade dando uma certa densidade ao tempo. A trilha de Arrigo ressoa o ritmo dos deslocamentos na cidade de São Pau-

lo, não apenas aos movimentos dos corpos, mas também aos deslocamentos das imagens nas telas.

Percorrer uma via rápida em São Paulo nos dá a sensação de estarmos em um cinema ao contrário, onde os fotogramas, outdoors, paisagens, pixações, luminosos - são fixos, e o espectador é que se move. Viajar produz um filme diferente. Pensemos em uma paisagem sem os signos urbanos, composta por um olhar em velocidade, ao som de uma música clássica. A música pode pautar nossas escolhas de enquadramento, enquanto o carro faz o movimento de câmara. Esse jogo, que torna os vidros de carro telas, não é casual; além da educação do olhar pelo cinema e pela televisão existe a distância imposta pelo meio de transporte, seja carro, trem ou ônibus. Na velocidade o espaço perde sua realidade palpável, que a experiência direta nos proporciona. O corpo do passageiro repousa enquanto o carro o projeta para frente, o olho fica em grande atividade. Há uma hipertrofia do olhar em relação aos outros sentidos, produzindo uma maneira de perceber semelhante às relações com as telas de TV, cinema, video-games, etc.

Experimente passear por São Paulo, mesmo quando não estiver passeando, a pé, de carro, de ônibus, de metrô, vendo TV, entrando em galerias. São diversas as redes instaladas para capturar o passante, tecidas em malhas de tamanhos diferentes para se adequar à velocidade do público-alvo. Numa pequena rua de bairro, os grafittes são em pequena escala e podem estar bem juntos, pois quem caminha os vê devagar, mesmo os carros ali precisam diminuir a velocidade, devido à largura da rua. Nestas ruas estreitas o apelo visual tende também a ser menor, pois o fluxo

de olhos que passa por ali é proporcional ao seu tamanho. Além disso, nestas ruas não há possibilidade de uma grande perspectiva.

Numa grande avenida multiplicam-se os apelos: nas pistas estão pintadas faixas de trânsito, pichações e vitrines se colocam verticalmente ao nível do chão, mais acima estão os out-doors, neons, luminosos, sinais de trânsito, termômetros, medidores de poluição, mais alto ainda aparecem colocadas placas luminosas figurativas e murais de propaganda nas fachadas laterais dos prédios. Há um grande concorrência pelo olhar do transeunte.

O olho que vê também não é o mesmo. Andando a pé a atenção da pessoa se coloca em um módulo proporcional ao seu corpo e ao lugar em que está andando. Numa rua de comércio o mais próximo é valorizado, as placas mais baixas, as vitrines e as portas das lojas, bares e galerias. É uma questão de perspectiva

e velocidade: quem atravessa um viaduto tem um ângulo maior de visão, que lhe permite ver as grandes placas sobre os prédios, uma visão panorâmica dos carros fluindo abaixo.

De carro, a altura mais valorizada pelo olhar está pelo menos a uns dois ou três metros do chão, pois existem outros veículos impedindo o olhar livre. Vê-se o fragmento daquilo que se encontra aos pés do chão; planos americanos de pedestres nas calçadas, muita traseira de ônibus, closes de vendedores e pedintes.

Nas vias de velocidade o constante é a pista com suas faixas e curvas, como em um fliperama ou video-game. As paisagens laterais são coisas que fogem, como os velhos cenários descascados no "minhocão", em traveling acelerado. Ali nem em dias de muita luz o cenário deixa de ser melancólico.

De ônibus é a visão lateral que é valorizada. O passageiro pode ver bem o que está na calçada e na altura dos "outdoors", mas aquela visão das pistas como fliperama não lhes diz respeito.

Esses desenquadramento que o olhar sobre a cidade sofre e imprime retalham-na em nossa percepção. Como nos movimentamos cotidianamente em diversas velocidades, além da fragmentação que o olhar mediado por toda espécie de telas nos impõe, a mistura de formas de enquadramento pertinentes a cada velocidade e veículo nos faz estranhos "bricoleurs" de experiências urbanas nada homogêneas. Temos uma percepção desencontrada que nos cansa, confunde e magnetiza, não se sabe porque.

Paul Virilio é um dos teóricos contemporâneos que mais tematizou a velocidade. Em seu livro "L'horizont négatif", o olhar encapsulado pelo automóvel é identificado ao olhar mediado pelas máquinas audio-visuais. É por esse olhar, simulado, mascarado, mediado que o mundo se torna superfície.

"Aujourd'hui, il semble bien que l'écran du tableau de bord répète cette fausse proximité (a da pintura, a perspectiva) avec sa lunette arrière, ses portières vitrées, son pare-brise frontal, la voiture automobile forme un quadriptyque où l'amateur de voyages est la cible d'un assaut permanent que renouvelle l'a perspective du tableau: L'illusion est la même mais elle s'étend désormais à la surface du monde et non seulement à la surface de la toile"  
(2)

Essa percepção por detrás da tela do parabrisa chapa o espaço percorrido, tornando-o apenas um intervalo de tempo que nos separa de nosso ponto de chegada. A cidade então parece ser feita de cenários onde só há fachadas. A velocidade derrota o espaço, tornando-o um avesso do tempo.

As IMAGENS de superfície, simuladas na ilusão de perspectiva, aparecem no tempo das telas e da nossa visão. É nesse espaço/tempo, simulado por uma maneira de olhar que surge essa cine-cidade, na qual Arrigo, o grupo Rumo, Itamar Assumpção, tri- lham seus sons. É pelos recortes de enquadramentos, na escolha das personagens, nos movimentos de câmara que se montam filmes diferentes a partir das canções. No labirinto das possibilidades de montagem, a cidade se multiplica.

Nos temas de Arrigo e Paulo Barnabé esse espaço moldado pelos meios de comunicação é mais evidente, enquanto que nos outros autores citados é a maneira de criar imagens, através da canção, que esse olhar simulado ressoa.

A narratividade das canções do grupo Rumo é composta por imagens criadas através das letras, e por passagens musicalmente descritivas, que visam reforçar a informação principal que é cantada. Seus arranjos minuciosos e delicados usam fragmentos ritmicos facilmente identificáveis, como ritmo de passos, ritmo de trem, sempre muito matizados e suaves, entretanto sem perder a característica de compor a informação principal com outras micro-informações mneumônicas, que dão o encadeamento do acontecimento narrado. Essas micro-informações ritmicas localizam o movimento, dando à imagem transmitida algo assim como um enquadramento. A

canção A Pulga e a Daninha, de Pedro Mourão, é um bom exemplo:

Daninha é a cachorrinha  
A pulga é a pulga  
Que mora na Daninha

A gente pega a Daninha  
Lava, esfrega, passa sabão  
Passa shampoo  
E a pulga danada  
É a puga pequena  
Que pula do pêlo da Daninha  
E belisca a gente

A gente pega a Daninha  
E passa um pito nela  
Põe de castigo  
Não adianta  
A pulga é pequena  
E a gente não vê. (3)

O enquadramento é dado pelos ritmos que se intercalam no arranjo: na primeira estrofe, o arranjo simula um cachorro se coçando, em outra passagem (lava esfrega...) o ritmo é da esfregação. Embora encontre-se na letra uma situação onde há pessoas, o que vem facilmente à imaginação é a Daninha num plano fechado: a Daninha se coçando, a Daninha sendo esfregada. Parece haver recortes narrativos para a pulga também, o que aparece das pessoas são pés e pernas, mãos, fragmentos. É o desenquadramento promovido pelos motivos rítmicos que fragmenta a narrativa na letra há uma narrativa ordenada por um sujeito: 'a gente', mas no conjunto da canção as personagens pulam como a pulga, disputando a evidência, o primeiro plano. Parece uma narrativa cinematográfica, ou melhor, um desenho animado, que é desenho e cinema, ao mesmo tempo. Pode-se objetar que esta descrição de personagens por motivos musicais é bastante velha na música clássica, e que Disney já fez

isso mil vezes. Há um certo parentesco, mas nunca a música clássica nos deu essa precisão de imagens e o desenho nunca fez cinema sem desenhar. A discussão aqui não se coloca na originalidade, mas sem na especificidade da construção de imagens através da canção. Não se trata de uma imagem qualquer, é uma imagem enquadrada, uma imagem de tela.

Em Arrigo também as narrativas são muito cinematográficas, como atesta sua constante inserção em filmes como Cidade Oculta, Janete e Vera. O importante é a formação de imagens, que não são quadros parados, cuja principal característica é movimento, como pude explicar no capítulo anterior, no item Ritmos.

São narrativas que se constroem a partir de uma sensibilidade urbana que vê por telas, de cinema, de TV, parabrisas, janelas, fliperamas, placas, out-doors, etc.

Ao mesmo tempo que uma vasta bibliografia tematiza a transformação do espaço urbano em máscaras superfícies simuladas que se oferecem à visão em velocidade (4), outros autores falam de uma espacialidade artificial criada pelos meios de comunicação de massas. Nesse sentido, seria interessante lembrar expressões cunhadas por comunicólogos para falar dessa nova espacialidade, dessa nova 'realidade' - a espacialidade das telas.

É o espaço visual das imagens que cria uma nova 'realidade'. Na televisão, os pontos luminosos compõem milhões de imagens por minuto. Estas imagens se fazem e desfazem no espaço limitado da tela, mas num tempo que busca ser cada vez maior: o tempo da nossa vida.

Communications Arts nº 83

Expressões como "telerealidade", "macrotelevisão", "telepresença", "telefluxos", utilizados por Muniz Sodré, e outros comunicólogos da atualidade buscam definir uma espacialidade que vem transformando o planeta em fibra ótica (5) de modo a fazer coincidirem instantaneamente cérebro, olho e mundo. Todas essas expressões estão ligadas a meios fantasmagóricos (6) de comunicação, que estabelecem relações abstratas entre os homens, como a televisão, o telefone, os fluxos de comunicação computadorizados.

Neste novo espaço/tempo o ser individual "mantem uma relação privada com o mundo através da telepresença" (7). São deste nível as experiências narradas por Tony Schwartz, respeitado comunicólogo americano, em seu livro Mídia: o segundo Deus. Neste livro, o autor fala das maravilhas de transformações de cotidiano contemporâneo. E o mais importante nele, para este trabalho, é notar a sua descrição de como as pessoas se relacionam com o mundo de maneira abstrata. Ele é um índice de como andar ligado nos fluxos abstratos de comunicação.

Além do rádio, da televisão e do telefone, Schwartz apresenta outros meios mais sofisticados como: telefone com telas que transmitem palestras e reuniões à distância; transmissão eletrônica de documentos através do telefone; compras por um terminal de computação ligado a um telefone e talvez a uma tela; comícios pela televisão e pelo rádio, dispensando aglomerações; e mais uma série de mecanismos higiênicos e bem pagos de entrar em contato com alguma realidade.

Tony Schwartz admite que mesmo os noticiários são realidades construídas pelos mídia e/ou pelas pessoas documentadas, com o fim de atingir o público de uma determinada forma. Assim: "Orientamos a vida no dia a dia para que esteja em sintonia com as necessidades da realidade da gravação". (8)

Embora o autor admita que os mídia e o público estejam criando uma nova realidade, não natural, não lhe parece estranho que haja uma realidade natural e outra produzida. Ora, parece-me haver algo de confuso neste caso, ainda mais quando estes dois tipos de "realidade" se confundem, o que abala a própria noção de

realidade.

Nesta confusão de real-real e real-inventado instituem-se novas espacialidades. Ilustram bem esta nova espacialidade as vinhetas da TV Globo no ano de 87, que assumiam e satirizavam esta capacidade espacial da televisão.

Surgiam de várias situações de contato entre as duas "realidades". Entre elas, uma telespectadora jogava frescobol com a imagem da televisão; noutra, um telespectador mergulhava compulsivamente na água azul do vídeo.

No imaginário dominante da sociedade industrial existe um novo real artificial, produtor de espaço e tempo que, no mínimo, concorre com as outras experiências concretas.

O tempo dos meios eletrônicos de reprodução de imagens e sons é linearizado e magnetizado em uma temporalidade fixa e recorrente. Assim como na fotografia, o objeto morre em seu espaço e tempo históricos, reaparecendo numa dimensão ótica na qual espaço e tempo coincidem.

O profissional das comunicações dirá assim: "Agora podemos gravar componentes de espaço e tempo. Usando fita gravada e video-tape podemos gravar componentes de espaço e tempo diferente e organizar uma nova unidade espaço temporal que existe somente na gravação, sem correspondente na vida real. No entanto, paradoxalmente esta Unidade espaço-temporal faz parte do nosso mundo real (9). Este é o resultado do efeito de vídeo usado em uma abertura do programa do Jô Soares, em que pudemos vê-lo comendo bolo com o presidente Sarney, e lavando louça com a ministra da

Inglaterra Margareth Thatcher.

Muniz Sodré em A Máquina de Narciso, desenvolve uma análise da criação deste novo espaço existencial a telerealidade pelos meios de comunicação e reprodução de informações e imagens.

A nova espacialidade, segundo este autor, implica em um modo de constituição das coisas enquanto espaço visual. Tal espaço a perspectiva vem se criando desde a Renascença com o ponto de fuga, que permite visualizar o espaço graças a um artifício resultante da união do desenho com a geometria euclidiana. A perspectiva tem uma história ligada às tecnologias do poder, como observa Michel Foucault em Vigiar e Punir (10). Descendente da perspectiva renascentista, a televisão incorpora um panóptico às avessas, organizando novas formas de controle em que o vigiado é o próprio vigilante.

O espaço terreal multiplica o poder de ubiquidade do espectador, que pode presenciar vários espaços e tempos diferentes, simultaneamente. É a capacidade de se ligar, via olho, a consciência e também o inconsciente em vários espaços e tempos. O sujeito da consciência e de memória mistura aos diversos níveis de "realidade", vivenciando consciente e inconscientemente realidades abstratas. Os vários fluxos de informação invadem a existência comum hoje, inundando-a de espaços e tempos simulados. Os espaços visual e auditivo criados pelo cinema e televisão, por exemplo, baseiam-se em montagens de tempos e espaço que não são meros reflexos da realidade externa, e impregnam nossa vivência a tal ponto que alguns classificam essas experiências de "naturais de primeira mão".

Tempo e espaço então fazem parte de uma temporalidade moderna, simulada culturalmente e em transformação acelerada. Tanto que hoje é difícil precisar os espaços e os tempos em nossa vida fora da noção de velocidade, dos meios de comunicação mecânicos e eletrônicos. É essa presença constante em nosso cotidiano que dão a especificidade da trilha sonora das canções reunidas por Arrigo Barnabé em seus discos. A trilha ressoa as rotas e os ritmos criados sobre seu espaço/tempo telerreal. Nesse espaço/tempo, a cidade aparece como acúmulo de signos - como no livro Via de mão única, de Walter Benjamin - no qual o espaço de inscrição e o tempo do olhar é disputado por vitrines, placas, pichações, grafites, luminosos. As personagens de Arrigo se movimentam por esse mundo de imagens/simulacros e se confundem com ele.

O filósofo Gilles Deleuze diz que a modernidade é um mundo dos simulacros. Por outro lado, toda discussão sobre o moderno e o pós-moderno evidencia uma preocupação com as imagens falsas, os pastiches, com uma arquitetura de fachada sem uma relação de complementariedade com o interior. Na arquitetura, podemos ver os simulacros mais claramente. Esta dis-função da fachada com relação ao interior é uma expressão dessa disparidade de fundo, interior, que caracteriza o simulacro. Como exemplo, podemos tomar a fachada do City Bank na av. Paulista, que remete ao Art-decô, mas possui um interior completamente informatizado, moderníssimo. É uma arquitetura de máscaras. Seu interior informatizado, ao mesmo tempo que contradiz o aspecto decorativo do exterior, o confirma, pois as memórias e informações que ele encerra não passam de fluxos abstratos de capital, com pouquíssima rela-

ção com alguma realidade. É fácil entender se pensarmos nos rendimentos financeiros, nas taxas de open ou over nas quais não se encontra um correspondente real na produção.

Historicamente a ascensão do simulacro e da modernidade, corresponde a uma crise na representação. Mas o que seriam os simulacros como coisa ordinária no mundo?

Pensando nas análises de Foucault sobre o fim da representação como forma de entender o mundo, nos saberes modernos e na ascensão dos simulacros de que fala Deleuze, lembrei-me dos escritos de Walter Benjamin, que também se referem ao século passado e ao início deste. Benjamin descreve acontecimentos de fundamental importância para a compreensão da sensibilidade do homem moderno, como coisa nova que surge de uma ruptura com a tradição. Em vários textos de Benjamin se mostra preocupado com um "abalo na tradição" que desestrutura a experiência tradicionalmente concebida. Este é o seu problema em textos como: O Narrador e A Obra na época de sua Reprodutividade Técnica, bem como em seu estudo sobre Baudelaire, escritos nos anos 20 a 30. Em todos, ele se mostra preocupado com o aparecimento de uma nova sensibilidade moderna, que corresponde, não mecanicamente, aos novos processos industriais. Embora desde então tudo tenha mudado bastante, se agravando, suas discussões parecem conduzir a pontos centrais de nossos problemas, hoje.

Walter Benjamin em A Obra de Artes na época de Sua Reprodutividade Técnica fala em um abalo na realidade provocado pelo fenômeno de reprodução, da cópia que abala o caráter de autenticidade do modelo, na arte e na natureza.

"Multiplicando as cópias elas (as técnicas de reprodução) transformam o evento produzido apenas uma vez num fenômeno de massas. Permitindo ao objeto reproduzido oferecer-se à visão e a audição, em quaisquer circunstâncias, conferem-lhe atualidade permanente. Esses dois processos conduzem a um abalo considerável na realidade transmitida - a um abalo numa tradição que se constitui na contrapartida da crise por que passa a humanidade e a sua renovação atual". (11)

A cópia de que fala Benjamin não é uma cópia qualquer, já que ele mesmo ressalta que cópias sempre existiram, trata-se de uma cópia que desautoriza original. A reprodução técnica, como a fotografia, aumenta a proximidade da obra e o observador, capaz de registrar aspectos até então desapercibidos, e ainda em certos casos, reproduzir situações onde não exista nenhum original. Esse tipo de cópia quabra a hierarquia tradicional entre modelo e cópia. As reproduções técnicas são cópias que não tiram sua importância de uma semelhança ideal como o modelo, mas pelo contrário afirmam a sua diferença constitutiva, pelos processos diferentes de constituição, pela impossibilidade de serem únicas como o original, pela falta da aura.

O abalo na realidade e na tradição, que eles causam, é uma modificação nas maneiras de sentir e perceber. Benjamin chama esse abalo de declínio da aura. A imagem que preserva a aura do objeto "associa" de modo bem estreito duas feições da obra de arte sua unidade e sua duração" (12). Por outro lado, a fotografia une duas características opostas "aquelas de uma realidade fugidia e que se pode reproduzir indefinidamente."

Para Walter Benjamin, as obras de arte interiorizam a aura por sua unidade de duração. A aura de um objeto é única e fugaz, como a obra de arte que é única e está sujeita à ação do tempo. Na obra de arte e autenticidade contém sua duração material e o testemunho histórico. Uma reprodução não pode ser um testemunho histórico, já que a duração não pode ser reproduzida, e é nela que se baseia o testemunho histórico. Quando não há autenticidade, o objeto perde sua autoridade, já que não interioriza uma semelhança ideal com o objeto natural, baseada na sua unicidade e duração. Dessa maneira, as obras de arte corresponderiam às imagens-ícone de teoria platônica, às boas cópias, que guardariam uma semelhança interior com o objeto natural.

As reproduções técnicas, neste caso a fotografia, ao contrário, seriam imagens sem semelhança, por seu próprio modo de constituição: Por ser passível de uma reprodução indefinida não interioriza a duração. Por isso não tem autoridade de testemunho histórico. Embora reproduza o objeto, a foto é uma imagem sem semelhança, um simulacro.

Essa distinção entre a imagem que preserva a aura do objeto e as reproduções técnicas, que em Benjamin são responsáveis pelo declínio da aura, parece remeter a uma discussão platônica. Segundo Gilles Deleuze (13), o problema da divisão platônica não é o da especificação do conceito, mas a autenticação da idéia, distinguir a essência da aparência. Esta distinção abrange as cópias e os simulacros.

"A distinção se coloca entre duas espécies de imagens. As cópias são possuidoras em

segundo lugar, pretendentes bem fundados garantidos pela semelhança; os simulacros são como os falsos pretendentes construídos a partir de uma dissimilitude, implicando uma perversão, um desvio essenciais. É nesse sentido que Platão divide em dois o domínio das imagens-ídolos: de um lado as cópias-ícones, de outro simulacros-fantasmagóricas. Podemos então definir o conjunto da motivação platônica: trata-se de selecionar os pretendentes, distinguindo as boas e as más cópias ou antes cópias bem fundadas e os simulacros sempre submersos na dessemelhança. Trata-se de assegurar o triunfo das cópias sobre os simulacros, de recalcar os simulacros, de impedi-los de subir à superfície e de se insinuar por toda parte" (14).

Proximando os conceitos de cópia e simulacro aos de imagem e fato que Benjamin mobiliza, podemos dizer que as imagens - as representações nas obras de arte - são boas cópias e as fotografias são os simulacros. Lamentando o declínio da aura, Benjamin confirma, ainda que negativamente, a ascensão das cópias sem semelhança, dos simulacros no mundo moderno. Essa proliferação de reproduções técnicas é causa para Benjamin de um abalo, de uma crise de renovação, que a humanidade experimenta. Este fenômeno se dá a partir do final do século XIX e se intensifica no século XX (15).

Com a ascensão das reproduções técnicas, as cópias-ícones ficam desvalorizadas e o império da semelhança - a representação perde sua autoridade. Este fato está ligado ao aparecimento das massas que consomem jornais e imagens dos que trabalham em indústrias com atividades mecânicas e repetitivas. Aquela multidão do século XIX de que fala Benjamin, em Sobre Alguns Temas em Baudelaire, é a massa das metrópoles que, ao exigir as coisas

cada vez mais próximas, acolhe as reproduções que destroem a aura.

Seria pertinente citar um autor como Walter Benjamin para tematizar a crise na representação e a ascensão dos simulacros? Pode parecer estranho, uma vez que ela não trabalha com estes conceitos, mas em sua busca de reconstituir e caracterizar a modernidade, Walter Benjamin vê mudanças no funcionamento da sociabilidade, que evidenciam rupturas nos mecanismos de representação da sociedade. As reproduções técnicas, a imprensa, por exemplo, são vistos por Benjamin como responsáveis por modificações nos mecanismos tradicionais de relação entre as pessoas. Em A Obra de Arte... Benjamin diz: "A técnica esvazia o parlamento assim como esvazia os teatros" (16). É um problema de forma de comunicação que altera as importâncias dos fatos e as formas daquilo que é divulgado. O parlamento não é mais o palco da representação ao vivo dos governantes, mas são os meios de comunicação que difundem seus discursos (17).

No pensamento da representação a diferença está submetida à identidade e à semelhança, à analogia e à oposição. A ordenação dos signos na representação se baseia na identidade e na diferença, mas é uma diferença que é como uma gradação dentro do mesmo. É uma diferença harmonizada e não monstruosa, é uma diferença que serve de princípio organizador.

Em Arqueologia do Saber, Foucault se propõe a demonstrar detalhadamente com as configurações próprias a cada ciência se modificaram. É a partir destas modificações que ele explicará que o espaço geral do saber não é mais o das identidades e das

diferenças. O das ordens não quantitativas, o de uma caracterização universal, de uma taxionomia geral, de uma mathêsis do não mesurável. O do novo espaço do saber hoje é o das organizações de elementos descontínuos e que se combinam segundo um princípio de empiricidade. Este saber se organiza não mais segundo as identidades, mas por analogia e sucessão em organizações distintas (18).

O saber na representação é cósmico, pois a representação busca significar-se a si mesma e anuncia na sequência das palavras a ordem adormecida das coisas. A modernidade é caótica, nela a série dos saberes se fragmentam, se implicam, se complicam e se explicam, mas não se centram. Foucault e Deleuze vêem o social como um campo de forças desregulado, onde pipocam problemas. É o espaço teórico da micropolítica, Neste pensamento o simulacro ganha uma positividade, pois permite pensar o mundo a partir das diferenças não mediatizadas.

Os simulacros que emergem com a falência da representação realçam uma nova diferença, que não se baseia em nenhuma semelhança, mas se encontram em estado de liberdade.

Os simulacros não tem lastro na verdade, na semelhança ideal, por isso ganham liberdade de invenção, de diferença, de mutação.

Segundo, Deleuze, o domínio da representação é fundado pelo platonismo ao definir a diferença, distinguindo "a coisa mesma e as suas imagens, o original e a cópia, o modelo e o simulacro" (19). Há uma hierarquia entre essas imagens. O original e a cópia tem entre si uma relação espiritual interior - as boas

cópias são fundadas na semelhança. Os simulacros são imagens sem semelhança, eles tem um efeito de semelhança com o modelo "mas é um efeito de conjunto, exterior e produzindo por meios completamente diferentes daqueles que se acham em ação no modelo" (20).

No platonismo os simulacros são cópias desqualificadas: trata-se de distinguir as boas e as más imagens. As boas integram o domínio da representação onde toda a diferença é subordinada ao mesmo, e os simulacros devem ser recalçados.

Os simulacros com sua semelhança somente exterior, são constituídos sobre uma disparidade, uma diferença, ele interiorizam uma dissimilitude. Ao reverter o platonismo, Deleuze tira a diferença de sua submissão filosófica ao mesmo, ao idêntico. A valorização do simulacro impossibilita o uso de mediação, que baseada em uma gradação das semelhanças sustenta a teoria da representação. A impossibilidade da mediação acontece porque o simulacro não é uma cópia afastada (que difere mais ainda guarda uma identidade essencial com o original) e sim produtos de uma disparidade de fundo que o liberta de qualquer relação de identidade com um modelo.

Ao falar de cópias e simulacros, Deleuze não está se referindo diretamente à reprodutibilidade técnica, mas a todos os fenômenos que colocam em comunicação elementos dispares ou séries heterogêneas. Contudo, não deixa de ser interessante notar como a reprodutibilidade técnica das imagens (a fotografia e depois o cinema) é concomitante à ascensão do simulacro.

Está claro que as repetições técnicas são simulacros. Ao reproduzir as imagens ou o som, o fazem em um registro totalmente diferente do original (para o filme e o vídeo, a cena e o disco, para a música ao vivo) e, alguns casos as reproduções eliminam a possibilidade de originais, como as figuras distorcidas das telas não correspondem a nenhuma imagem real e alguns sons sintetizados não correspondem ao som de nenhum instrumento ou voz. Além disso, ao se tornarem o objeto visado pela indústria e pelo consumo, as reproduções superam em importância os originais. Assim, hoje os discos são mais ouvidos que os shows, as novelas e os filmes são mais vistos que o teatro; a representação (strito sensu) cedeu lugar à reprodução, à repetição. A maioria dos shows se limita a reproduzir o disco, quando não são dublagens. Na maioria dos casos não nenhum sentido em se falar em cópias, porque o original não existe e as matrizes correspondem pouco a cópias. Ver ao vivo as cenas de um filme tem muito pouca relação com ver o filme na sala escura depois de montado, sonorizado, etc. A reprodução é produtora de simulacros, que são, por seu próprio modo de constituição, impossíveis de serem representados. Estas palavras usadas em seu sentido mais estreito não deixam de ser sintomas de um processo social mais amplo.

Numa sociedade onde as imagens se reproduzem vertiginosamente como a nossa, muito se fala em simulacros, de maneira mais ou menos ampla. Alguns classificam como simulacros apenas as imagens dos "mass media", como Muniz Sodré:

"O simulacro é ao mesmo tempo imaginário e real, ou melhor é o apagamento da diferença entre real e imaginário (entre o verdadeiro e o falso). De fato um certo imaginário tecnológico produzido impõe seu próprio real (o da sociedade industrial) o que implica um projeto de escamoteação de outras formas de experiência do real." (21)

O simulacro aparece aqui como agente da confusão entre real e imaginário, verdadeiro e falso. Somente como um inconveniente ideológico de um projeto de dominação cultural. O simulacro é a cópia falsa que impede que o real apareça, que a verdadeira ordem das coisas se estabeleça, como foi no primado da representação, a Idade Clássica, para este autor o simulacro parece se restringir ao mundo dos mass media e sua dominação cultural.

É possível, entretanto, entender positivamente o simulacro, pois ao ressaltar a sua diferença constituinte o simulacro abre caminho para o novo, o minoritário e para o entendimento do fragmentário nas sociedades modernas. Neste caso os simulacros, as imagens sem semelhança, deixam de ser apenas um inconveniente da indústria cultural para tornarem-se uma categoria explicativa daquilo que é constituinte da modernidade.

Entender o simulacro em sua positividade significa libertar o mundo de uma natureza ideal, onde nossas relações teriam que se espelhar, com maior ou menor fidelidade, para assumir que nós fazemos a natureza que vivemos. Nós criamos as máscaras com que nos apresentamos uns aos outros e sob elas não há nada, a não ser a possibilidade de invenção de outras máscaras. Se isso nos dá uma angústia terrível de que o chão fugiu aos nossos pés, por outro lado deveria nos alegrar por nos fazer saber que o nosso problema é nosso, e passível de modificações. É aceitar que tudo

é artifício e também saber que sociedade e vida são invenções, embora não sejam produto de uma consciência soberana. Não há o parâmetro fixo de uma verdade ideal, agora estamos confrontados com nossa própria cara sem rosto, assumindo configurações mutantes. Como já se disse, viver é muito perigoso. (22)

## CINE CIDADE

## O SOM

## Neide Manicure

Esta sociedade do simulacros é analisada também por Nelson Brissac Peixoto, de uma maneira que nos interessa para a constituição deste espaço urbano que as canções trilham. Em seu livro Cenários em Ruínas, os cenários transbordam o espaço ficcional do cinema e invadem as ruas, as estradas, os shoppings; as pessoas se transformam em personagens que caíram das telas e não conseguem achar seus lugares. As individualidades se dissolveram e as identidades não mais tem um dono só. O detetive, o viajante, o estrangeiro, a mulher fatal, entre outros, são tipos que todos podemos encarnar, do fundo do coração, e ao mesmo tempo mudar de máscara em seguida, ou misturá-las. Estas personagens mutantes estão sempre presentes nas canções de Arrigo.

A relação das personagens de Arrigo Barnabé com as máquinas e os fluxos semióticos lhes confere uma desmesura específica do mundo dos simulacros. Assim em Office Boy a imagem da chacrete multiplica-se pela televisão, e absorve toda a imaginação de Durango. A imagem se diferencia, seu ser se multiplica abrindo mil devires. Não existe mais a mulher real, o objeto de desejo se complicou, o real e a ficção se misturaram irremediavelmente.

Mesmo as pessoas de carne e osso são afetadas no centro de seu ser pela proliferação de imagens. Neide Manicure é uma combinação de máscaras, fragmentos de inúmeras personagens do ci-

nema que se repetem e se confundem nela. Os pedaços das divas do cinema são atraídos por ela. Ao incorporá-los, ela os diferencia. É uma mulher que implica outras imagens de mulher, é como se ela fosse uma atriz que não representa, mas simula os pedaços. Seus pés não são dela, "pés que esmagam serpentes", mas estão grudados nela como instrumentos, prolongações de um corpo sem órgãos que os atrai, assim como seu "perfil de persa" e as "unhas cor de rosa". Ela é "estragante e vaidosa", cria para si um corpo cheio de fetiches. Ela atualiza as mulheres fatais do oriente de Hollywood, e cria ao redor de si um cenário o mais próximo possível dos sensuais palácios de Cleópatras. Uma aura imaginária de mistério e luxo liga os brilhos da prata do cetim e do sinteko. "Existe mais atraente"?

As máscaras que envolvem as personagens estão também nas ruas, formando cenários, imagens sem semelhança, que lembram os modelos mas que não tem com eles nenhuma identidade. São só decoração, cascas de fantasias que se trocam e se sobrepõem. Esse uso e abuso das formas para divertir o olhar nas vitrines e fachadas da cidade estão associados com sua constante destruição e reconstrução. A cidade torna-se por isso, um meio movediço onde é impossível ter um referencial fixo que possibilite a sua representação como experiência duradoura. Tudo tem uma existência fugidia onde nada é o que parece ser e, por isso mesmo, a realidade se tornou uma ficção. Este é o problema que a ascensão dos simulacros coloca para os espaços urbanos e para a constituição dos sujeitos.

O simulacro que caracteriza a modernidade é bem como um travesti: atrai sobre si imagens ideais de mulher, objetos femininos, pedaços femininos, e talvez até problemas femininos. Ele atualiza pedaços de mulher, mas não é uma mulher. E não é um homem. Sob a máscara, só outra máscara.

A canção Neide Manicure coloca o problema da constituição do sujeito a partir dos fluxos sociais desterritorializados do capitalismo.

Neide manicure/pedicure  
Neide manicure

Toda vez que ele viaja sente a saudade que leva  
No seu carro longe dela ele leva  
Adivinha o que é meu bem?  
Adivinhe o que é?

No cheirinho o retrato de noivado  
Ele e ela de pedalim no lago

Ela manicure/pedicure de unhas cor de rosa  
Extravagante e vaidosa  
Ela calça trinta e três orquídeas perfumosa  
Está aprendendo a falar francês

Neide manicure/pedicure  
Neide manicure  
Existe quem não a procure?

Ele é perseverante e feliz vive pensando nela  
Dia e noite noite e dia paladino do asfalto  
Dia e noite noite e dia Moonlight Serenate  
Neide neide minha doce Neide

(Transcrição radiofônica  
tema: Moonlight Serenate)

Boa noite amigo rádio ouvinte/Este é um  
programa feito especialmente para você  
homem do transporte que labuta pelas  
estradas do Brasil/Você motorista de ônibus,  
motorista de caminhão e principalmente  
a você amigo caixeiro viajante que  
finalmente retorna ao lar/Isso meu amigo/Pense nela  
que ela está pensando em você/feliz regresso

e boa viagem!

Ela gosta do ronco do carro chegando...

Perfume de sândalo na sala/no sinteko a bandeja de prata  
Copinho de azeitona/pratinho de mandioca  
A garrafa de vermouth/Cocktail do amor

Neide desfila fria perfil de persa  
O companheiro a rodeia

Pés que esmagam serpentes  
Maligna pérfida ardente existe mais atraente (24)

Esta canção diz muito sobre uma existência simulada. Nela percebe-se bem como o rádio sobrepõe o espaço vazio da estrada e do carro. Seus sons sobrecodificam o espaço da personagem masculina. Não há a estrada concreta com outros carros, pontes, buracos, postes; o que existe é um lugar quase abstrato onde "Ele" desloca sua saudade. Seu vagar é preso a idéia de que ela permanece na espera. Mas esse sentimento não é um sentimento qualquer, único ou pessoal, é povoado por imagens já cristalizadas em um certo repertório brega, como o "o chaveirinho com o retrato de noivado". "Ele e ela de pedalim no lago" é sonorizado pela "Moonlight Serenate". Essa estrada é pautada pelo movimento regular do carro, bem marcado nos versos "dia e noite noite e dia paladino do asfalto dia e noite e dia" que são cantados de forma suave. De repente é como se ele mudasse de marcha e "Moonlight Serenate", a voz do coro cresce. Nessa mudança de patamar de velocidade os pensamentos passam da satisfação monótona do motorista para a imaginação ardente "Neide, Neide, minha doce Neide".

A descrição das intensidades vividas pela personagem, como a mudança de velocidade são transmitidas por mudanças rítmicas e de timbres.

A descrição da personagem masculina também traz referências claras a uma linguagem radiofônica, como se faz notar a expressão "paladino do asfalto" e depois a transcrição (ou talvez fosse melhor dizer transcrição) de um programa de rádio. Ele, o "amigo caixeiro viajante" se parece muito com o homem forte, bom e ingênuo, que no cinema contracena com a mulher fatal. Neste caso, Neide manicure.

Neide, por sua vez, é um território de inscrição de imagens do cinema que se vê na sessão da tarde, um cinema que se vê em casa. Há um deslizamento de códigos, a mulher fatal do cinema é vista pela televisão e se inscreve no corpo de Neide como em um novo território.

Então sobre o carro dele que se desloca pelo espaço 'real' das estradas, paira constante o mesmo código do rádio, construindo um lugar fixo, um Brasil abstrato, onde a personagem agencia seus afetos. A realidade afetiva do viajante constitui outro território fixo, o da saudade, que se referencia na espera dela.

Já a casa dela é invadida por um fluxo de imagens que a leva por muitos 'lugares do mundo'. Veja-se a frase "Neide desfilava fria perfil de persa", só tem sentido referida à Pérsia de Hollywood. É uma Cleópatra, uma Salomé, com seu perfume de sândalo penetrando tudo, seduzindo...

Ela viaja sem sair de casa para um oriente mitológico veiculado pela televisão.

Não é espantoso? O espaço afetivo vivido pelas personagens é telerreal, e está longe de ser apenas uma ficção. Ele mo-

dela os corpos, reveste o cotidiano, cria máscaras que se sobrepõem: a manicure, a mulher fatal, talvez a dona de casa no supermercado..., sem que nenhuma seja mais real que a outra.

Para falar destes espaços telerreais, Arrigo mobiliza línguas menores, usadas por grupos, por meios de comunicações, etc. Estas citações de expressão e gastas reconstroem os cenários a que elas se referem.

É interessante transcrever o comentário de Arrigo sobre este assunto:

Você pode pegar uma palavra que está muito gasta e, reciclar. Guimarães Rosa num conto tem uma expressão assim: "divulga pra mim o nome dela "a palavra sai do lugar.

F - Como um dialeto?

A - E você pega uma palavra, eu tinha pensado por exemplo 'cachorrão'... que a tia falava pro tio 'esse aí é um cachorrão' (25)

Este aproveitamento de expressões que fazem parte de contextos determinados, como os programas de rádio, os filmes de ficção científica, a linguagem dos quadrinhos, etc. simula um espaço urbano multifacetado.

Da mesma maneira que Arrigo cita línguas menores, reaproveita diversas fontes de informação musical. Nos seus primeiros discos - Clara Crocodilo e Tubarões Voadores - a maioria das canções são construídas a partir de sequências dodecafônicas; entretanto estas séries não são usadas da maneira que Schoenberg concebeu (26), mas aproveita ao máximo repetição da mesma série, como um baixo recorrente que pontua a canção. A série dodecafônica ou atonal funciona como um artifício de composição, de tal

forma que Arrigo faz um samba decaféonico - A Europa Curvou-se Ante o Brasil em que a melodia é composta a partir de uma série de notas que se organizam sem dominância, que se inverte e se repete, mas no ritmo sincopado do samba.

Arrigo e seus parceiros usam matrizes musicais diferentes, como a valsa, a bossa nova e as canções brega, mas refazendo-as de modo que elas soem de maneira conhecida e estranha ao mesmo tempo. Esta reciclagem de material parece funcionar para as músicas assim como funciona para as letras, de forma a simular contextos culturais. Não se trata do contexto onde os gêneros foram criados, mas onde são ouvidos. Assim, a valsa Londrina é uma valsa porque naquele contexto; "o rádio anunciava a ave Maria"... "e a sanfona tocava uma valsa triste".

Quando Arrigo retoma a Bossa Nova ela também surge em outra dimensão - já não é mais aquela praia/piscina que está logo ali, que é cantada no Barquinho ou em Garota de Ipanema. Na bossa de Arrigo, a praia se parece mais com uma imagem de cinema, algo longe, um lugar remoto, que talvez só se conheça de ouvir cantar como neste trecho:

"Lembro que você está tão longe  
Nua numa praia do Brasil"

É menos uma canção de saudades do Brasil, mesmo porque o autor nunca morou fora daqui. É uma praia artificial, como um grafite, ou neon que ilumina e dá colorido à paisagem cinza de São Paulo. Nesta citação e recriação contínua Arrigo cria simulacros, máscaras das máscaras. Recriando/recreando a cidade moderna

envolvida em fluxos de imagens e sons.

A reprodução e as transformações tecnológicas dos sons fazem com que eles possam ser vistos como simulacros. Neste sentido é oportuno analisar o som da terceira menor big band do mundo - Os Mulheres Negras.

### OS MULHERES NEGRAS - OS SONS E O SIMULACRO

Aqui a produção de música é clara produção de simulacro. O registro sonoro tem uma semelhança exterior ao som original, mas a forma de reprodução dos sons é completamente diferente da sua produção tradicional. Em muitos casos nem mesmo existe um original a que se possa atribuir uma cópia, a própria produção incorpora, às vezes, efeitos que diferenciam a voz e os instrumentos como os sintetizadores. A produção de discos muitas vezes funciona assim também. A reprodução da música pelos vários meios de comunicação a desterritorializada, espalhando-a em mil lugares diferentes, o que proporciona escutas diferenciadas e também a sua modificação pelos ruídos locais.

A tecnologia dos sons sintetizados também faz parte desta produção de simulacros. Os sons se assemelham aos acústicos, mas são produzidos de outra maneira, são cópias que fazem os originais perderem o sentido, pois elas são independentes deles. Assim é o contrabaixo dos "Mulheres Negras":

"...segundo pedal, pedal marrom: transforma a guitarra num contrabaixo, ele dá duas oitavas

abaixo, então a gente tem um instrumento novo aí, só pisando neste pedal tem um contrabaixo além de uma guitarra." (27)

Então a imitação do contrabaixo nem tem o contrabaixo como modelo, as séries se tornaram independentes.

Este é um grupo que tem um domínio da tecnologia produtora de simulacros ao mesmo tempo profundo e lúdico. Os pedais de efeitos eletrônicos que eles usam são explorados ao máximo. Os músicos dominam as máquinas e as tiram da banalidade.

"A gente está fazendo um trabalho bastante razoável com uma tecnologia que é, perto do que tem por aí, bem pobre, mas a gente usa até o talo o que a gente tem. A gente já usou o que o manual de instruções falou, faz o que o manual de instruções diz para nunca fazer. Então tudo o que dá para a gente fazer a gente faz." (28)

O fato de usarem pedais com pouco recurso e que necessitam de um comando durante a execução, pois não há um computador com um programa, faz com que eles sejam 'tocados' como instrumentos tradicionais; este uso mais direto abre à banda possibilidades cênicas que ela não despreza, e lhe assegura o domínio do show:

"Outra coisa é que a gente não tem o computador comandando todos os sons. No duro quem comanda é a gente, então a gente pode parar a música no meio e mudar completamente. A gente poderia fazer isso com o computador, mas sempre teria que mudar de acordo com o que a gente tivesse programado. Fazendo desse jeito que a gente faz, a gente pode sair do programa. Pode parar uma música no meio, começar outra, tocar, voltar para aquela, resolver tocá-la mais devagar, tocar diferente do que

a gente toca, então dá uma liberdade boa isso aí. Tem a limitação dos timbres, a gente tem os timbres limitados. Esses computadores com sample, tem um monte de máquina nova aí com uma variedade de timbre, de intensidade, de orquestração que a gente não tem. Mas aí entra a coisa da pobreza que ajuda a gente! A gente pode ser mais saltimbanco, mais teatral. A gente é quase uma banda de circo, porque a gente faz uma zoeira. Para usar um pedal faz um movimento, para parar a música outro movimento, uma onda qualquer, então não deixa de ser uma vantagem." (29)

O domínio que eles tem de seus instrumentos é tão claro que o show se torna quase didático, convidando o público não só a gostar da música como um conjunto, mas entender a sua criação, pois a música vai se montando no palco. É como um brinquedo. Assim eles abrem uma nova possibilidade de convivência com a música. Não é só comunicabilidade, é um convite à criação.

"Acho que a gente desmistifica muito as coisas para as pessoas. Porque nessa profissão, nessa carreira parece tudo complicado. A gente faz a música aos pedaços, então as pessoas vão vendo que não há nenhum truque. Vai entrando o ritmo, vai entrando a harmonia, entra uma frase, a pessoa já guardou sabe. Não tem segredo, a frase é curta e forte, então..." (30)

De certa maneira, estes saltimbancos, como o próprio Maurício os chamou, apontam para a emergência da composição como forma de fruição. Neste caso, a reprodução técnica dos sons é usada no sentido de salientar as diferenças, apontar para um novo modo de relação com os instrumentos eletrônicos. O adjetivo pasteurizado (31), que frequentemente nos vem à cabeça, quando pensamos em sintetizadores e seus sons, não se aplica de maneira ne-

nhuma a esta música. Nela a técnica não é algo que sobrepõe às composições, mas sim faz parte das condições de composição que a dupla mobiliza. "Os Mulheres Negras" indicam também uma nova relação com a música mesmo, pois seu modo de compor e apresentar as canções abrem as portas ao público para uma alegria do fazer, sem os mistérios da genialidade. A música anuncia assim uma nova forma de ser reapropriada e vivida por um número maior de pessoas. Me parece um sintoma de um pipocar de diferenças, no sentido político do termo. Seria apenas um acaso - como me disse o Maurício - o nome Mulheres Negras, alusivo às lutas de 'minorias'?

Essa é a positividade dos simulacros: fazer emergir as diferenças. Colocá-las no centro do sistema. A colocação das diferenças em relevo faz surgir as lutas particulares, as questões profundas que nos habitam e se atualizam, diferenciando-se em problemas conscientes.

# SPIRIT

By  
WILL  
EISNER



## MÚSICA E QUADRINHOS

será que apenas os hermetismos  
pascoais os Miltons, seus tons  
e seus dons geniais, nos sal-  
vam, nos salvarão destas tre-  
vas, e nada mais?

As músicas dos independentes em geral e de Arrigo em particular, trazem uma impressão visual muito forte. Toda a parte cênica dos espetáculos de Arrigo, bem como a presença constante da linguagem da história em quadrinhos nas canções não são acasos. A música, em todos os seus discos forma conexões com outras formas de expressão de caráter explicitamente visual.

Em Clara Crocodilo a linguagem da história em quadrinhos é transformada em linguagem musical. Sobre a relação história em quadrinhos-música Arrigo diz:

"De repente eu descobri que se pode usar essa linguagem da história em quadrinhos em outro veículo, transformá-la e usar na música popular ou em espetáculo meio teatral. Eu comecei fazer meio em pensar, eu fazia depois eu percebia que tinha essa transa de história em quadrinhos." (32)

No disco Tubarões Voadores a presença da história em quadrinhos é reforçada pela transformação em música de uma história de Luis Gê. Já o último disco de Arrigo, Cidade Oculta, é a trilha sonora de um filme do mesmo nome. Este último trabalho de Arrigo é feito em equipe, e as músicas dão ritmo ao filme, mostrando a intimidade das linguagens do cinema e da música, mas nem por isso os quadrinhos ficam de fora; a ambientação, a história,

as personagens são nitidamente inspirados na revista de quadrinhos Spirit.

Esse modo de expressão muito visual, presente nos três primeiros discos de Arrigo, nos parecerá lógico se levarmos em conta a formação deste músico, ligada à música cênica.

Arrigo começa a compor em 1972, já sob influência de Luis Gê, que foi para Arrigo como que um guia da cultura urbana. Recém chegado à grande cidade, Gê o levava para conhecer uma São Paulo especial, e "dar toques" sofisticados sobre história em quadrinhos. Em 1976 Arrigo faz com um grupo londrinense um show de música cênica chamado "Invasão". Este trabalho sofreu influência do teatro de vanguarda de Bob Wilson. Depois disso houve outro espetáculo envolvendo instrumentos musicais de uma forma menos musical que cênica, que foi o trabalho dos acordeons na FAU. Nesse show, os acordeons, instalados nas costas dos atores, são personagens que emitem sons mas não música, pelo menos o que continuamos classificar de música.

Além dessas experiências com música cênica, Arrigo também mostra bastante preocupado em criar imagens em suas canções, e com isso transmitir as sensações de seus personagens:

ARRIGO: "Como no caso do infortúnio, na coisa da viúva. Como contar de uma mulher que fica desesperada no túmulo do marido, como é que eu vou fazer para falar disso? Você tem que conseguir criar as imagens na cabeça de quem tá ouvindo. No caso do office boy: Nome: Durrango, Profissão... você vai vendo as coisas."  
" (33)

Desse depoimento se conclui que, pela própria forma de criação, as músicas acabam pedindo uma expressão visual. Na música Tubarões Voadores a ligação música - história em quadrinhos é mais forte, convidando a uma análise mais detida na expressão visual.

Para começar a falar sobre os Tubarões Voadores é preciso dizer alguma coisa sobre Luis Gê. Gê publica sua primeira história em Londrina em 1972, ao mesmo tempo que Arrigo faz a música Clara Crocodilo. Gê é um desenhista bastante expressivo que trata a realidade brasileira de forma crítica e com um certo humor negro. Para isso tem desenvolvido uma pesquisa gráfica bastante interessante em conexão com uma temática politizada, às vezes a nível institucional - como em "Uma História Verídica" (34) e principalmente em "Nuestras Raíces" (35), que remete ao golpe de estado no Chile - bem como a uma micropolítica do cotidiano em "Tubarões Voadores" e "Futeboil". (36)

Luis Gê tem uma atuação importante na luta para assegurar a formação de veículos independentes que funcionem como germe de uma imprensa horizontal. É neste sentido que se dá a experiência da revista Balão nos anos 70. Balão foi uma revista em quadrinhos criada por um grupo centrado na USP. Esta revista continha um trabalho cultural relevante, e sua circulação não era restrita ao meio universitário. Hoje participa de uma revista de quadrinhistas brasileiros, a revista Circo, vendida em bancas por todo o país. Circo também é o nome da editora que, além da revista, publica trabalhos individuais de desenhistas como: Cica, Glauco, Angeli, Luis Gê, Laerte, Luscar e Paulo Caruso.

Em Tubarões Voadores, a música que dá nome ao disco é uma versão musical da história de Luis Gê. Esta superposição de linguagens diferentes tem como ponto de união o ritmo. A respeito disso dizem os dois autores:

LUIS GÊ: ... Como as linguagens são parecidas!  
... Eu acho que a linguagem dos quadrinhos é muito mais próxima da música do que da pintura, do que das outras linguagens, por que o quadrinho, de uma certa forma, ele tenta...  
ARRIGO: O tempo, bicho! Você tem um tempo de leitura!  
LUIS GÊ: ...ele tenta pegar o tempo! O desenho em quadrinhos é um desenho voltado para o tempo... (37)

FECHE A JANELA  
JOÃOZINHO,  
OU SEREMOS  
COMIDOS  
PELOS...

# ZIBARÕES VOADORES

LUIZ GÊ, colaboração DAGÓ MARQUEZI  
texto, roteiro e desenhos LUIZ GÊ



TUBARÕES VOADORES

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  
forma uma estrutura poderosamente sólida!  
Qualquer movimento os atrai  
De nada adianta fugir  
Estes são os

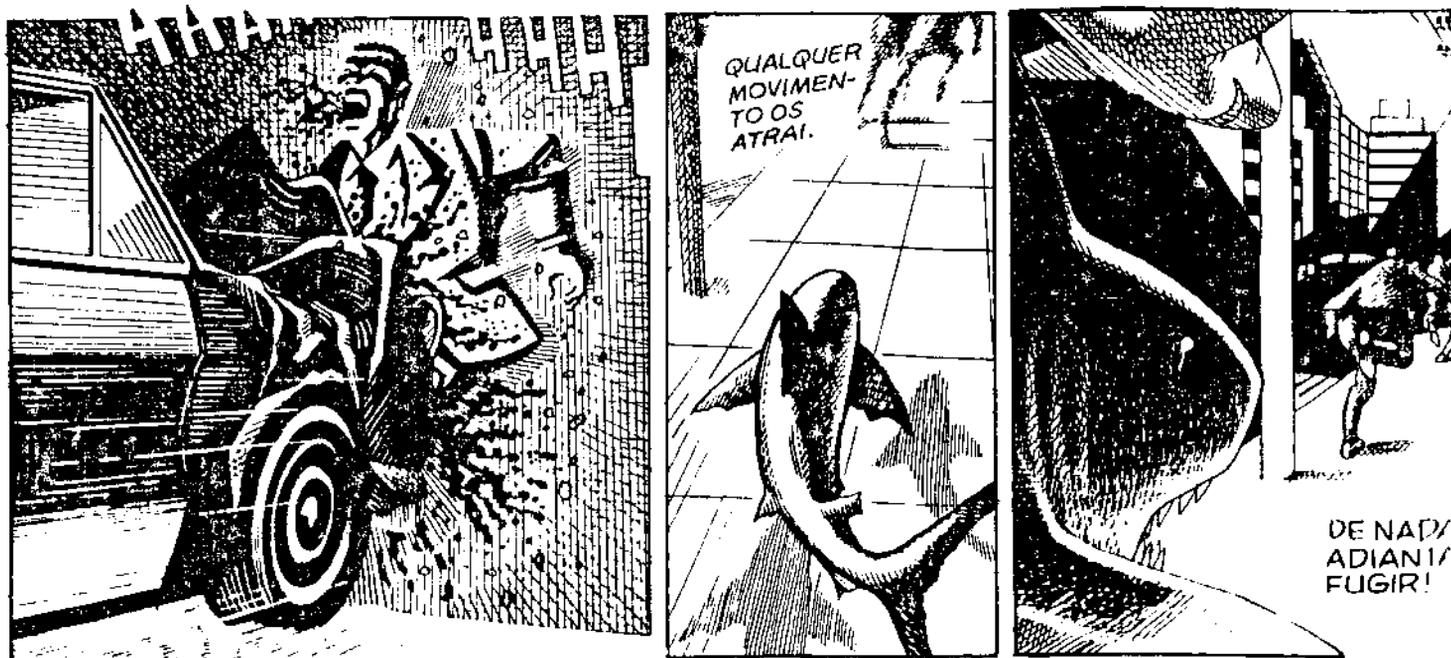
Tubarões Voadores

Não! A minha filha não!  
Gritar não é recomendável  
a minha filh...  
Afinal esta 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! (38)

Em Tubarões Voadores, o ritmo da música de leitura dos quadrinhos formam uma nova dimensão tanto da música quanto dos desenhos. A música introduz um clima de suspense que faz lembrar o cinema, não por acaso, já que o recurso da trilha sonora é indispensável ao cinema falado. A superposição de vozes e instrumentos em tonalidades diferentes criam para a percepção do desenho uma profundidade que dá a ilusão de movimento. Certas citações musicais (como Ciranda, cirandinha) ajudam a dar o clima da cena. As diversas vozes que Arrigo e Vânia Basstos fazem enquanto

cantam dão uma impressão de enunciação múltipla. Já o desenho reforça a dimensão sangrenta e dolorida, que torna visualmente impossível escutar a música de forma entorpecida. Ao inserir fragmentos violentos ao ataque surreal dos Tubarões Voadores, Gê reforça a dimensão social da violência.



### LUTI-LÚDIO

Viver entre catástrofes cotidianamente, seja por via concreta ou ainda pela difusão mundial das tragédias pelos meios de comunicação, inspira o sentimento de luto e melancolia que os darks e punks, por modismo ou não, exteriorizam em trajes negros e rostos de palidez cadavérica. Em consonância com esse estado de espírito, Arrigo faz espetáculos que assumem esse luto, um luti-lúdio que mistura melancolia e sarcasmo. É o que expressa a frase "Afinal esta é a harmonia da vida", em uma cena em que os tubarões comem uma menina. A indumentária escura que lembra os filmes

"noir", os endereços cênicos em ruínas contribuem para dar essa sensação, e constroem um campo de afinidades eletivas com o Barroco Alemão, tal como é analisado por Walter Benjamin.

A visão barroca do "Theatrum mundi" onde a história é vista como espetáculo triste, lembra a Alemanha entre guerras, e está presente entre nós que não deixamos de nos sentir "entre guerras". Assim é quase impossível não se identificar com a visão barroca de história. "Theatrum Mundi" é ilusão, é jogo, é aparência e é "trauer", espetáculo lutoso, que exprime a tristeza de um mundo sem teleologia e porque seu enredo por mais ilusório que pareça é tecido de crimes e calamidades". (39) Perceber essas afinidades significa se sentir visado pelo Barroco Alemão, bem como pelo próprio Benjamin. A história materialista é um tempo saturado de "agoras" por isso é preciso comparecer ao encontro marcado entre as gerações, salvando passado e presente ao manter viva a consciência do sofrimento e preservar a vontade de lutar.

Embora Arrigo e Gê não mantenham ligação com a esquerda tradicional, não deixam de encarar a arte numa perspectiva revolucionária:

Luis Gê: Olha meu, nós estamos preocupados prá caralho com o Estado!

Arrigo: Olha a gente é preocupado com a ditadura que vem depois desta, quer dizer só vem ditadura pelo jeito!... Quer dizer a possibilidade de expressão de fato, tá determinada por um monte de coisas, a arte é sempre revolucionária. Existe arte enquanto tem que existir revolução, sabe na hora que não precisar mais ter revolução, não vai mais ter necessidade de existir arte porque vai estar todo mundo integrado, sei lá eu! (40)

É nesta mesma perspectiva de luta contra o Estado que se move a cultura alternativa alemã, que também usa a música e os desenhos como instrumentos e fins para a preservação da memória e de sua própria sobrevivência enquanto tentativa de criação de um presente e um futuro autodeterminado.

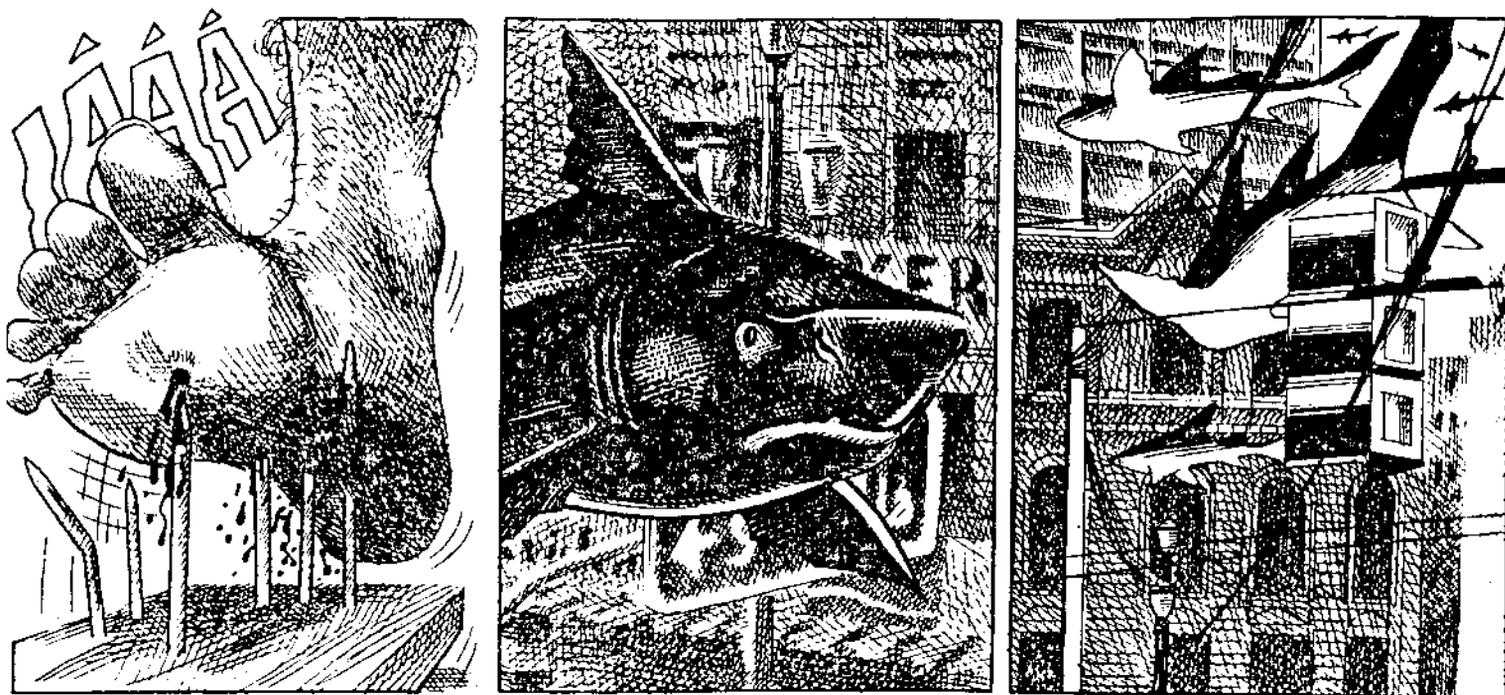
Willi Bolle em seu reencontro com Berlim, escreveu um artigo para o folhetim da Folha de São Paulo: "Berlim Capital da Cultura Alternativa". (41) Neste artigo ele apresenta como zonas culturalmente vivas e sensíveis à memória histórica, as partes mais arruinadas de Berlim. É ali que se localizam os núcleos de cultura alternativa e a população migrante turca. A cultura alternativa aparece no cenário urbano por meio de enormes murais pintados nas fachadas dos prédios antigos. Este é um modo de escrever na cara da cidade o que representa a guerra, o muro, a própria cultura alternativa enquanto experiência e a ameaça nuclear. Willi vê em Berlim um renascimento ecológico, tanto no Triângulo dos Trilhos, onde a vegetação está retomando o espaço, quanto na cultura alternativa, que pretende se desenvolver sobre os humus do lixo da sociedade industrial, se tornando o verme que oxigena a terra e que o poder do Estado, por meio de idas e vindas, quer esmagar.

Berlim parece ser este lugar onde o mal estar da civilização se instalou. Este mal estar deixou espaços vazios, abertos à selvageria. Onde as pessoas e a natureza sofreram um tanto... feridas que não se deixaram tocar... apodrecendo, a carne

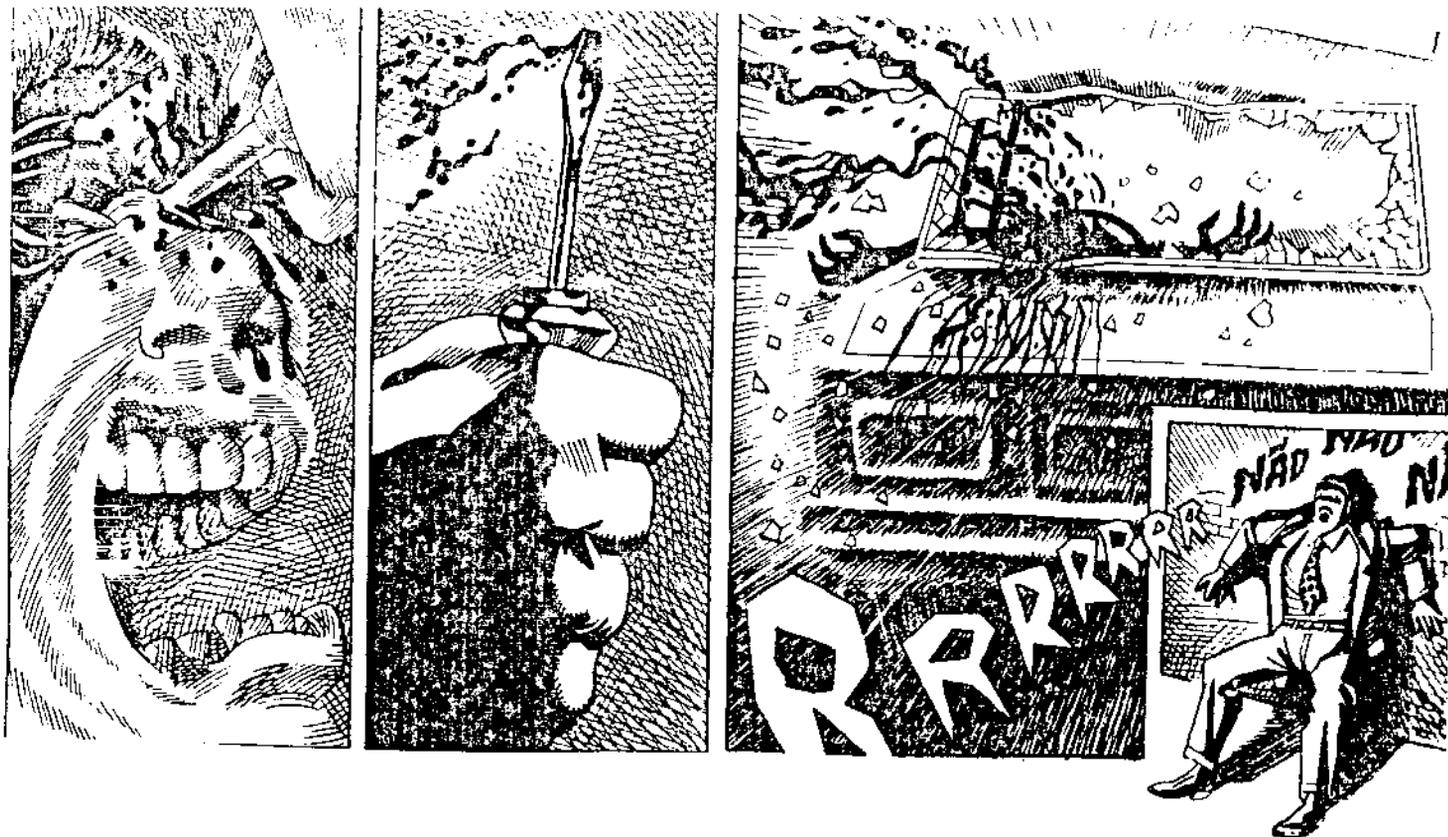


Os desenhos de Luis Gê não deixam de ter correspondências com o espaço imagético alternativo dos murais de Berlim. O despedaçamento de corpos é tão presente em Tubarões Voadores que chega a ser uma sorte que o desenho seja em branco e preto. Nos murais aparecem também corpos desmembrados, se bem que de maneira mais delicada. A afinidade destas imagens com as cenas de suplício do Drama Barroco é muito clara. Nos desenhos de Gê esta afinidade é mais bem marcada, em cenas mais cruéis, na medida em que falam de um cotidiano do terceiro mundo, onde o capitalismo é bem mais selvagem.

Assim as cenas ferozes dos Tubarões se alternam com cenas cotidianas em nossas cidades. Crimes e calamidades que mal escondem a luta de classes e a voracidade do capital em uma irra-



cionalidade sangrenta. Há entre as devastações dos Tubarões Voadores mutilações, crimes cometidos com instrumentos de trabalho, equipamentos torturantes de segurança, atropelamentos nas calça-



das, acidentes de trabalho e suicídios. E também todo um equipamento de felicidade programada: carrões, crianças brincando, pacatas sacadas, além de todo instrumento de segurança: grades, trancas, cadeados, fechos de segurança...

Os Tubarões Voadores são monstros bastante dúbios, belos e terríveis, só é certo que atacam todos que estiverem desprevinidos.



POIS NO CORAÇÃO DO PRUDENTE DESCANSA A  
SABEDORIA.



Ariz Co.

Não gostaria de dizer que são metáforas, mas a tentação de compará-los aos monstros do capital descritos no século XIX é grande! Vale a pena reproduzir aqui um trecho do *Germinal* de Émile Zola, escrito em 1881, que descreve uma min de carvão:

"Esta mina, apertada no fundo de um buraco, com suas construções de tijolo atarracadas, de onde sobressaía uma chaminé, que mais parecia um chifre ameaçador, dava-lhe a impressão de um animal feroz agachado a espreita de devorar o mundo." (42)

Os Tubarões poderiam facilmente pertencer a esta genealogia do monstro-capital, presente no século passado em vários registros literários, formando uma mitologia moderna. O poder dos monstros de Gê não é qualquer poder, é o poder sublime de que fala Maria Stella Bresciani (43). Sua imagem une as idéias de força, violência, dor e terror que atingem nossa mente, deixando-a perplexa.

"Sua caixa craniana  
 esculpida em um único pedaço cartilaginosa  
 forma uma estrutura poderosamente sólida  
 Qualquer movimento os atrai  
 De nada adianta fugir" (44)

A estética do sublime abrangia no século XIX as máquinas, as construções e a própria multidão, por produzirem a sensação de perplexidade daquilo que é monstruosamente lindo, grandioso e terrível. São estas características sublimes que possibilitam associações múltiplas das figuras dos Tubarões Voadores e de outros espetáculos grandiosos da vida nas grandes cidades.

Sua ferocidade e força são poderes que lhes permitem atacar indiscriminadamente aqueles que estiverem ao seu alcance,



assim como o capital atende primeiro a seus imperativos abstratos, sugando toda a substância a seu dispor, seja dos homens ou da natureza. Por outro lado, não deixam de lembrar a violência criminalizada que também atinge tudo o que pode. Os Tubarões se lembram também o espetáculo grandioso das grandes vias repletas de carros em alta velocidade, tão brilhantes e sedutores, quanto mortíferos.



Os fragmentos do cotidiano que Luis Gê insere na história não confirmam nenhuma destas hipóteses de associação, apontam para todas e muitas mais, já que a violência é distribuída pelo todo social em formas variadas: acidentes de trabalho, assassinatos, sequestros, cadeias, atropelamentos, suicídios, torturas... toda essa violência se distribui de maneira diferenciada entre as classes, mas ninguém está livre dela.

Por isso feche portas e janelas...

PÂNICO NÃO RESOLVE NADA.

SIM, SÃO OS TUBARÕES VOADORES!



ELES SURGEM REPENTINAMENTE!

TUBARÕES VOADORES!!



SUA CAIXA CRANIANA ESCULPIDA NUM ÚNICO PEDAÇO CARTILAGINOSO FORMA UMA ESTRUTURA PODEROSAMENTE SÓLIDA!

Ao mesmo tempo que Arrigo e Gê falam de melancolia e terror em certas canções e histórias, eles também têm uma perspectiva de reinvenção da realidade - entendida aqui como arte-ofício de recriar nossa vida neste planeta, apesar de todas as dificuldades. Para Luis Gê esta interferência se dá através de uma mudança de percepção visual que a história em quadrinhos propõe ao olhar do leitor:

"A nossa proposta de trabalho (do quadrinhista) era justamente uma interferência na realidade, de forma a fazer com que as pessoas pensassem diferente a realidade mesmo. Eu acho que uma das coisas fortes do quadrinho é isto. Quer dizer, eu posso desenhar São Paulo e desenho um pouco diferente do que ela é; ou faço uma coisa louca acontecendo em São Paulo. O que a linguagem permite também, são as viagens no espaço, que ajudam muito isso aí."  
(45)

Esta proposição de mudança perceptiva busca uma intervenção no espaço visual urbano e também na criação de soluções para problemas materiais cotidianos:

"No Brasil o desenho faz muita falta. O desenho como projeto, como solução. Em inglês existe a palavra design, que é a palavra de um povo que está acostumado a fazer os objetos que vão resolver sua vida. Todas as nossas coisas são chupadas dos EUA e da Europa. Nossa realidade visual toda, 99% é chupada. Não tem um desenho próprio. (...) Por exemplo Buenos Aires é uma cidade linda, e a tradição do desenho na Argentina é uma coisa forte. Eu acho que falta para o Brasil essas capacidade de transformação da realidade e de transformar essa relação visual. Gosto se discute prá caramba. O gosto se depura conforme aumenta seu conhecimento geral e relativo a ele."  
(46)

A preocupação de recriação que Luis Gê expressa pode não ter criado uma cidade bonita, mas está presente em outros criadores, mesmo nos músicos - como Arrigo e Rumo - produtores de imagens. Nas canções diferentes de uma cidade que é "tumulo do samba mas possível novo quilombo de Zumbi" (47) nas quais se reinventa, segundo uma experiência cotidiana do olhar, as possibilidades de viver, cria-se uma beleza que não é evidente, que não é global. Essas canções tem um som diferente que não cabe nas programações das FMs - mas isso veremos depois.

E a cidade insiste. Dessa cidade tão dura, tão violenta, sem acordos, sem consonâncias, sem harmonia, sai música, sai cor, belezas anônimas para alegrar a cidade. Se não se constroem prédios mais bonitos, ruas mais harmoniosas, o trabalho de alegria de músicos, pichadores, dos jovens ecologistas que saem para plantar árvores, está nas ruas. 'É um milagre', de energia e amor, mostrando na mesquinhez corrente, rasgos de generosidade para um coletivo anônimo.

Os desenhos dos grafites agradam. Os ranzinzas reclamam dos pichadores e das letrinhas gregas, mas dos desenhos não. Eles são bonitos, gratis, coloridos, distraem o olhar, quebram a monotomia cinzenta. Além do mais estão cheios de super-heróis que saem das histórias em quadrinhos e ganham textura, tamanho e cor, povoando a cidade de personagens fantásticos, dando ao espaço de circulação urbana uma dimensão imagética - imaginária, que aponta para a constituição de nossa subjetividade repleta de personagens do cinema, TV e quadrinhos, entre outros monstros desconhecidos pela mídia. Talvez essas imagens agradem mais por serem assim:

pura superfície mascarando os muros e as fachadas, contrariando a todo custo sua tristeza. Estes heróis que parecem vir para nos salvar, dão ao espaço urbano uma narratividade fragmentária de gigantes de spray.

Apesar de todas as diferenças, que não cabe aqui tematizar, os grafites e as pichações vão moldando de maneira não comercial o espaço público. Mesmo as pichações, que entopem a visão, ao se imporem, agem no sentido de problematizar o espaço visual urbano, reapropriando-se deste espaço/tempo do olhar que é hoje dominado legitimamente pela publicidade. Mas onde está a legitimidade? Será que as palavras só podem se impor à nossa visão se forem pagas? Mas pagas por quem? Não se recebe nada por olhar

um anúncio da Kodak, pelo contrário, se paga. Ora pode ocorrer que outras pessoas também queiram se ver ali naquele espaço veicular e público da rua. É bonito? É feio? que estranha questão para se colocar nesta cidade... "É sempre lindo andar na cidade de São Paulo, o clima engana, a vida é grana, em São Paulo...".

(48)

### MIMETISMO

Nos dois primeiros discos de Arrigo a presença de animais é uma constante, além dos evidentes monstros-título, como Clara Crocodilo e Tubarões Voadores, há pedaços de animais emergindo nas personagens femininas. Assim é nos versos que dizem "louca como um animal" ou "calcinha imitando pele de leoparda" ou ainda "boca da noite, boquinha de gata", por exemplo. Transformar-se em animal parece ser um artifício cotidiano de sobrevivência, utilizado de maneira diferente em cada caso, algumas vezes se integrando à semióticas já estabelecidas do cinema, por exemplo, outras vezes esbarrando em passagens singulares e imprevistas.

Arrigo apresenta seus monstros como expressão de poder e força, que dá ao homem a dimensão violenta da natureza:

ARRIGO: o monstro tem poder, é uma solução diante da impotência. Na época do Clara Crocodilo eu achava que a solução para o regime militar era um super herói, porque a gente é cercado de tanta ... vai ter que ter um super herói aí. Aí pintou a idéia de um monstro que é a Clara Crocodilo. O super poder é a natureza. A natureza parece uma coisa tranquila, mas a hora que você está no meio do mar, no meio do oceano jogando prá lá e pra cá, ela não parece tão tranquila assim (49)

No caso dos monstros reunidos por Arrigo Barnabé, a capacidade mimética do homem é uma forma de reinserção na natureza. Em uma natureza encantada por uma mitologia científico-imaginária. O mimetismo em si é uma capacidade animal, que consiste em tomar a cor e a configuração do meio em que vivem, ou de outros animais de grupos diferentes, tendo como fim defenderem-se dos predadores.

Esta atividade de defesa não é nova entre os seres humanos. Canetti relembra histórias antiquíssima em que essa astúcia é usada (50), como nas histórias de Tétis e Proteu. Laura de Mello e Souza também relata várias formas de metamorfose gravadas no imaginário do começo da era moderna tanto na colônia (Brasil), quanto na metrópole e em toda Europa (51).

O que me parece muito interessante na metamorfose é que o homem não se transforma em outro ser natural. O bicho criado nas transformações não é o mesmo dos filozofos dos biólogos. São seres imaginários com as características dos animais que mais impressionam aos olhos humanos.

Lembrando as descrições de Laura de Mello e Souza recuperadas dos arquivos da inquisição, podemos notar que as metamorfoses se plasam no imaginário de sua época. Num período da história em que o Diabo é o grande mal de onde derivam todos os outros, as metamorfoses evidenciam o caráter diabólico dos animais.

As criaturas mal feitas são um arremedo da natureza divina. No caso das figuras diabólicas sempre há algo de errado com os pés ou alguma outra coisa estranha e monstruosa, que revela sua natureza infernal. As criaturas de Satã são monstruosas porque ele como um macaco de Deus "compunha monstros com farrapos de criaturas dilaceradas" (52).

Os monstros de nossa época tem uma ligação secundária com o "Quem Diga" (53). Muitos deles são filhos da ciência com um pai desconhecido ou da ciência com o capital. Frankenstein pertence ao primeiro grupo, Clara Crocodilo e as crianças sem cérebro

de Cubatão ao segundo, deixando, apesar do terror, transparecer seu mimetismo.

A ciência não deixa de ter um certo quê diabólico, especialmente quando se envolve na criação da vida, o que sempre foi prerrogativa divina.

Por outro lado, em um mundo desencantado o "Coisa Ruim" (54) não tem a mesma influência que teve na época da Contra Reforma e da Inquisição. A ciência ganha um realce positivo desencantando a natureza de suas ligações com o bem e com o mal. A natureza passa a ser vista de uma forma mais pragmática, de acordo com os anseios capitalistas. Torna-se um conjunto de forças e potências a serem controlados e domados para uma exploração mais eficiente e lucrativa. A natureza no capitalismo é erigida como coisa abstrata, são quilômetros quadrados de matas, metros cúbicos de água com vazão X ou Y; planta-se florestas de clones de forma a criar realmente a natureza dos sonhos do capital: uniforme, quantificável e totalmente controlável. É esta abstração que permite à ciência auxiliar o capital e dominar os recursos naturais.

Mas esta natureza que a ciência e o capital emanciparam de Deus e do Diabo não é tão controlada como seria desejável, tem uma força destrutiva imensa e aleatória. É neste espelho de natureza que se criam os monstros mais recentes e urbanos. Não são demoníacos pelo menos a primeira vista, são pura força e instinto de sobrevivência.

Walter Benjamin, em Origem do Drama Barroco Alemão revela o lado demoníaco do saber no século XVII. Satã aparece como

um anjo contemplativo que quer aceder a um saber absoluto. "O mal reside na miragem da espiritualidade absoluta, isto é, sem Deus, associada à matéria como sua contrapartida e que só no mal pode ser experimentada concretamente". Assim saber e ciência nascem no imaginário da época, sob o signo do diabólico. Não é à toa que tantos pensadores foram excomungados ou mesmo assados na fogueira da Santa Inquisição.

Este batismo de fogo foi esquecido, mas não totalmente. As figuras monstruosas da ficção contemporânea são criadas em laboratórios assépticos, mas não deixam de lembrar os arremedos de Deus que foram os seres demoníacos. Nunca formam um todo harmonioso, sendo às vezes uma acumulação de metamorfoses monstruosas.

Se as metamorfoses podem ser entendidas como ações demoníacas e também como acidentes de uma ciência de rabo preso com o capital (note a palavra rabo), também fazem parte do cotidiano, acontecendo de forma ligeira e quase imperceptível ou como blocos de devir mais duradouros (55).

Homem e mulher, nas letras do conjunto de canções que Arrigo reúne em seus discos, formam um binômio, onde elas são poderosas, inatingíveis, têm domínio de seus corpos e também são falsas e ameaçadoras. Eles são pobres coitados, passivos e se movimentam descontroladamente.

As mulheres são poderosas porque aparecem em relação direta com a maquinaria de sedução da cidade, ou melhor, fazem parte dela, enquanto que as personagens masculinas geralmente aparecem do lado de fora.

Em "Diversões Eletrônicas" o homem fica assistindo a mulher entrar naquele antro sujo com um boyzinho sacana. Todas as palavras e a forma de cantar vem enfatizar a posição de passividade dele e o acesso delas às máquinas de diversão - exigem dinheiro e um treino anterior com a tecnologia (ter sido motorista de autorama) inacessíveis à pobreza. Além disso, os fliperamas não são espaços normalmente franqueados às mulheres, mas um iniciado pode abrir as portas das diversões para uma mulher, porque elas tem favores a trocar. Aqueles que estão fora do circuito das mercadorias de diversão estão longe também dos favores delas. O cara do bar (o protagonista de Diversões Eletrônicas) está tão por fora das maquinarias da cidade que nem telefonar ele consegue. A música torna mais forte o sentido da letra pois a repetição exaustiva das palavras se superpõe à repetição do mesmo tema musical, transmitindo a dimensão da angústia do personagem masculino ao ouvinte pela obsessão dos temas que não se resolvem e gritam como todas as coisas sem solução.

As mulheres são sinônimos de problemas para os personagens masculinos de Arrigo Barnabé. Falando sobre Anjo (personagem principal do filme Cidade Oculta) Arrigo diz:

"A hora que ele pega o anel e através do anel ele vê a menina, ele começa a entrar em problemas".

Shirley Sombra, a heroína do filme, é poderosa como todas as mulheres em Arrigo. É muito bonita, canta e dança, é uma ladra eficiente, está em todos os lugares na hora certa tanto que no fim ela mata o vilão da história.

Os homens não podem com essas mulheres, a inatingibilidade delas é clara, pois elas estão quase sempre no espaço-palco ou existe uma distância muito grande entre elas e os coitadinhos. Os movimentos das mulheres evidenciam um controle sobre seus corpos que os homens não têm. Todos dançam ou pelo menos tem um balanço diferente; já os movimentos masculinos são descontrolados, na maioria da vezes eles estão olhando os movimentos delas, aparecem também cambaleando, errando, etc. Além disso, as mulheres cantam e nos primeiros discos de Arrigo não há nenhuma voz masculina que cante (56), no dizer de Arrigo, ele era o "berrador mor". Essa inabilidade com o corpo masculino será elaborada pelo office-boy em sua metamorfose em Clara Crocodilo, num devir animal e num devir mulher.

As mulheres estabelecem todo tipo de relação com o poder. A chacrete em Office-Boy está na televisão, Shirley Sombra é amante do chefe da quadrilha e por aí vai.

Arrigo, ao comentar o filme "Cidade Oculta", realça as relações de poder estabelecidos por Shirley Sombra:

Ele está com o poder, até que Shirley vai na draga e pega o anel, quer dizer, ela estabelece uma relação de aliança com ele, porque o anel é um símbolo de aliança, e ao mesmo tempo ela toma o poder. Aí o anel passa para o Ratão, Ratão estabelece uma aliança com a Shirley, que estabelece aliança com todo o mundo (57)

Olhando os movimentos delas, aparecem também cambaleando, errando, etc.

Estas relações múltiplas de aliança assustam Anjo, fazendo com que ele sempre suspeite dela.

Estas alianças com o poder lembram muito a elevação do poder da mulher dentro da família por uma aliança com o médico no século XIX. Este último busca através de um saber médico normalizar, controlar e sanear as relações familiares e seus membros, bem como manter sob vigilância estrita os criados e suas práticas obscurantistas; tendo como aliada nesta tarefa a mãe. Assim o médico consegue vencer a medicina popular e a mãe aumentar seu poder dentro da família. Esta estratégia de controle visou a princípio a saúde e a organização da família burguesa, para aos poucos se estender pelo todo social (58). Embora Shirley Sombra e as outras personagens de Arrigo não tenham nada de maternais, e nem mesmo lembrem as relações familiares, não ficam longe do quadro de ascensão do poder feminino no imaginário social. Eva e a Virgem Maria, longe de serem excludentes, se complementam, uma como avesso da outra. Tanto uma como a outra estão sob o foco dos médicos. Esta posição de destaque nas preocupações dos mantenedores da ordem e da moral faz delas no imaginário da época figuras muito perigosas e poderosas (59). Não é à toa que "a femme fatale" surge com toda a força na segunda metade do século XIX.

Shirley Sombra lembra todas as outras mulheres que aparecem nos discos de Arrigo Barnabé: mulheres fatais. A primeira mulher que surge no filme Cidade Oculta é uma estátua, retirada do rio Pinheiros com uma draga, ela está embaraçada de lixo, no meio da sujeira há um anel. A próxima figura francamente feminina que aparece no filme é Shirley, se parece com a estátua me-

tamorfoseada em bailarina, de tão fria e dúbia Shirley será sempre para Anjo, o medo da traição e da decepção. É que lhe parece instável e mutante, sempre prestes a se tornar uma fera e atacar, mas ele espera o ataque.

Falsidade e ameaça vão configurando a ferocidade feminina. É que elas sempre mudam e as mudanças fazem com que elas se tornem perigosas, às vezes por tomarem ares de animais ferozes, mas principalmente pela mudança em si mesma. É que a transformação fascina, o imprevisto enrreda:

"Você nunca falou que dançava  
 uga uga, uga uga  
 você dança essa dança assanhada  
 uga uga, uga uga  
 você dança e essa dança te muda  
 uga uga, uga uga  
 numa fera, uma fada, uma bruxa  
 uga uga, uga uga  
 eu disfarço, mas tô numa fria  
 uga uga, uga uga  
 toda linda você me domina" (60)

Esta estratégia de mudança de apontar para transformações, desloca a identidade delas. O que é mutante não pode ser idêntico a nada. Esta importância confunde o caçador ou a vítima dá tempo de ação à fera: enquanto ele fica seduzido com as transformações, ela estuda seus movimentos. O jogo da decifração apaixonada e faz o homem cair voluntariamente nas armadilhas delas. Crotaulus terrificus mostra bem esta maturidade mutante das mulheres:

Meu nome eu não sei na verdade  
 Mas como se pode notar/amor em mim não falta  
 espalho o sonho entre aqueles de bem

Como um flautista o som de sua flauta  
 E muitos pensam que sou o mal  
 Mas sem provocar ninguém/aceito apenas as rimas  
 De minha natureza estranha/sensível e sensual  
 Minha vida é minha, não tenho idade  
 E não sendo linda às vezes um imóvel grito  
 de dor emito  
 E morro de ciúmes por quem não me ama  
 E desapareço, ando só  
 É quando se pode sentir que sou humana  
 Mas se eu me mexer e sair e tremer meu chocalho  
 É meu destino envolver umidamente os homens distraídos  
 Marcá-los deixando meu veneno em suas vidas.

Crocautus terríficus,  
 Me chamam certos senhores com malícia  
 Mas eu sou mística não tenho nada de racional  
 Sou apenas uma cascavel no gosto popular

Por isso a mulher é fatal, sendo sem identidade, não é segura, é movediça e leva o frágil eu da prêsa em um turbilhão. Na confusão enrosca o amante na falta de identidade que é no limite a dissolução do ego, na morte, na loucura, ou naquele resto de onça, que o ser apaixonado se torna depois do ataque.

Mas fora este perigo, o que é a transformação? Há dois versos em Crotaulus terríficus que dão uma pista:

"Mas sem provocar ninguém/aceito as rimas  
 De minha natureza estranha/sensível e sensual" (62)

Nas rimas delas ressoam segmentos de metamorfose, que não chegando nunca ao animal, tendem a ele, Crotaulus Terríficus sibila, chocalha, no entredito da poesia e da música, em jogos de "ss" e "ch", dá o bote e envenena.

Mesmo quando não há animais a instabilidade do feminino encanta, é que o desejo parece gostar dos deslocamentos, seja no jogo da decifração ou nas paixões de abolição em que o ego se

dissolve, numa modalidade de amor perverso, que não filia, mas contagia:

Foi de repente  
 Você apareceu  
 na minha frente  
 e a rua até tremeu  
 de repente você com  
 esse ar suicida (63)

O apaixonado quer se perder no ar do outro, numa paixão de abolição do mesmo, se dissolver na viagem alheia; e a incerteza é o melhor meio de errar, derivar...

Clara Crocodilo é o monstro chave de Arrigo Barnabé, um anti-super herói musical. Meio homem, meio réptil, meio mulher, meio música.

#### Office Boy

Nome : Durango  
 Profissão: Office Boy  
 Trabalhava que nem um  
 desgraçado a semana inteira  
 no sábado, porém, ele estava duro.  
 Era sábado ele ali sozinho  
 sem nenhum tostão  
 pensava naquela vedete morena  
 que tirava a roupa no "Aurea Strip Show".  
 Pensava nela dançando coquete  
 discoteque.  
 Ele estava duro e resolveu ligar a TV, a TV,  
 a TV, a TV.  
 Ele viu uma chacrete linda  
 mascando chiclete, olhando pra ele.  
 sorrindo, sorrindo.  
 Primeiro erro: ligar a TV.  
 Segundo erro: prestar atenção na imagem  
 que estava sendo transmitida.  
 Não podia ser! Aquela era Perpétua,  
 sua antiga namoradinha.  
 Mas ela era apenas ... ele era apenas ...  
 Ela era caixa num supermercado.  
 Todo dia ela só, só apertava os botões  
 e aquelas máquinas cantavam.

Mas agora ela é uma estrela famosa.  
 Se você quizer possuí-la novamente,  
 você precisa arranjar muito dinheiro, Durango.  
 Como era mesmo aquele anúncio no jornal?  
 Procura-se rapaz para testar um novo produto.  
 Paga-se bem.

Ele então saiu pra procurar  
 sozinho o tal endereço  
 e deu numa casa escura, sombria  
 que dava até medo, mas ele entrou.  
 Uma enfermeira bonita, gostosa,  
 falou assim para ele:  
 "Venha aqui, querido, que eu vou te dar  
 injeção especial, você vai flutuar"

E ele flutuou. Sim ... flutuou para longe  
 dali, envolvido numa sensação deliciosa.  
 Mas, o que ele não sabia, é que estava  
 sendo transformado num terrível monstro  
 mutante, meio homem, meio réptil, vítima  
 de um poderoso laboratório multinacional  
 que não hesitou em arruinar sua vida para  
 conseguir seus maléficos intentos.  
 Os cientistas haviam calculado tudo, mas  
 o que eles não sabiam era que aquele monstro  
 conservava parte de sua consciência. E logo, sim,  
 meus amigos, e logo, todo seu poder se transformou  
 em ira e violência sobre-humana. Os cientistas  
 foram os primeiros a conhecer sua fúria. Depois toda  
 a cidade estremeceu ao ouvir falar em  
 Clara Crocodilo.

Clara Crocodilo

São Paulo, 31 de dezembro de 1999.

Falta pouco, pouco, muito pouco mesmo para o ano 2000  
 e você ouvinte incauto que no aconchego de seu lar  
 rodeado pelos seus 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 andou lendo muito gibi  
 ultimamente, mas então, porque suas mãos tremeram,  
 tremeram tanto, quando você acendeu aquele cigarro ...  
 e porque você ficou tão pálido de repente? Será tudo  
 isso um fruto de sua imaginação? Não meu amigo, vá ao  
 banheiro agora, antes que seja tarde de mais, porque  
 naquele disco que você comprou num sebo, esteve  
 aprisionado por mais de vinte anos o perigoso  
 marginal, o delinquente, o fascínora, o inimigo públi-  
 co número um:

Clara Crocodilo...  
 Quem cala consente, eu não calo  
 não vou morrer nas mãos de um tira.  
 Quem cala, consente, eu desacato.  
 Não vou morrer nas mãos de um rato.  
 Não vou ficar mais neste inferno  
 nem vou parar num cemitério.  
 Metralhadora não me atinge  
 não vou ficar mais neste ringue

Ei, você que está me ouvindo, você acha  
 que vai conseguir me agarrar? Pois então,  
 tome...  
 Já vi que você é perseverante. Vamos ver se você é  
 segura essa...  
 Meninas, vocês acham que eles querem  
 mais?  
 Querem sim!  
 Você que então é tão espertinho, vamos ver se consegue  
 me seguir neste labirinto.

Clara Crocodilo fugiu.  
 Clara Crocodilo escapuliu.  
 Vê se tem vergonha na cara  
 e ajuda Clara, seu canalha.  
 Olha o holofote no olho.  
 Sorte, você não passa de um repolho.

Onde andará Clara Crocodilo? Onde  
 andará? Será que ela está roubando algum  
 supermercado? Será que ela está assaltando  
 algum banco? Será que ela está  
 atrás da porta de seu quarto, aguardando o  
 momento oportuno para assassiná-lo com  
 os seus entes queridos? Ou será que ela  
 está adormecida em sua mente esperando  
 a ocasião propícia para despertar e descer até seu co-  
 ração... ouvinte meu, meu irmão?

Durango é como todas as outras personagens masculinas  
 de Arrigo Barnabé, é criado como uma pessoa que não tem domínio  
 de seu tempo, nem consegue realizar seus desejos.

Trabalhava. Trabalhar aqui significa não ter domínio  
 de seu tempo. A frase em que Arrigo diz: "Trabalhava que nem um  
 desgraçado a semana inteira" é longa em comparação com as outras  
 frases desta música, o que mostra bem como a semana era comprida.  
 Na frase seguinte: "Sábado, porém, ele estava duro", há uma pausa

de indignação e perplexidade, separando-a em dois. O sábado é muito curto e mesmo assim não há o que fazer com o tempo livre. As diversões custam dinheiro e ele não tem. O lazer de Durango é a TV, a TV, a TV... A repetição é exaustiva e parece uma alusão à chatice e monotonia da televisão. Além disso, se ligar a TV é um erro, prestar atenção na imagem que está sendo transmitida é imperdoável. O desejo de Durango é transar uma mulher que dance ... Na televisão está passando o programa das mulheres que dançam, um programa rebolado e Durango começa a reconhecer a mulher que está mascando "chiclete e olhando para ele". Aí a música antecipa os caminhos da memória de Durango com a sequência musical que acompanha a frase da letra que vem depois: "Ela era caixa num supermercado", enquanto Arrigo narra em outro tom o processo de rememoração do office boy. Essa sequência vai sendo repetida até que Durango se lembre: "Ela era caixa num supermercado, todo dia ela só, só apertava botões e aquelas máquinas cantavam".

O fato da chacrete ter sido caixa aproximava os dois, como se ele pensasse que ela era tão por fora das maquinarias de diversão quando ele, e de repente lá estava ela na televisão, se divertindo, inatingível. Mas como? Se eram as máquinas que cantavam? Então, Arrigo diz, enquanto narrador: "Se você quiser possuí-la novamente, você precisa arranjar muito dinheiro Durango". E a música diz ao fundo: "Ela era caixa..." como se dissesse: "sai dessa vida!". Este choque é desmistificado da figura da mulher, porque elas não são sempre assim, poderosas e inatingíveis.

Mas não deixam de ser fatais, porque foi só aparecer uma mulher para começar o perigo!

Ao sair de sua imobilidade Durango entra num terreno até agora feminino: o da ação. Então ele tem movimentos coordenados, objetivos: sai, procura, anda e encontra "o tal endereço", entra. Lá dentro está a enfermeira gostosa, maternal-vampira que lhe dá prazer e acaba com sua vida humana.

O homem, enquanto personagem, não animal, não mulher, construído nos discos, é um ser sem ação, desvalorizado, acabado, "um verme, um farrapo humano" (64). Mesmo a ação feminina é um debater-se entre coisas, pelo caráter fetichista das relações.

A metamorfose do office boy em Clara Crocodilo se encaixa bem naquilo que Canetti define como metamorfose de fuga. A princípio uma experiência científica controlada se transforma em um fenômeno incontrollável. Ao conservar "parte de sua consciência", Clara se torna sujeito de suas transformações. Um sujeito que é modificação. Ainda que não sejam narradas suas transformações, fica muito claro que ela é um "terrível monstro mutante". Mesmo não havendo descrições pormenorizadas do seu corpo e de seus diferentes meios em cada situação. É uma metamorfose de fuga que a presa acuada muda de forma para modificar suas possibilidades de ação e despistar o caçador. Logo após a transformação, Clara age furiosamente, acabando com os cientistas e estremecendo a cidade. Depois de mais de vinte anos presa num disco, ela é acidentalmente libertada, e já tem outros meios, pois transformou-se num monstro música, que pode fugir por labirintos sonoros.

Nas últimas frases da letra especula-se sobre o paradeiro da fera, e entre as possibilidades de esconderijo está a sua mente onde esta estaria esperando a ocasião propícia para descer até seu coração - este terrível monstro virou uma terrível música que vem lembrar o ouvinte seu parentesco com ela e sua monstruosidade.

Letra e música episódio da metamorfose, rivalizam. Enquanto Regina Porto vai narrando a triste história do office boy, sua voz é suave como convem a um conto de fadas e a música passa mais a sensação deliciosa que uma tragédia pessoal, como a que vive Durango. Esse prazer auditivo confirma a possibilidade de fuga em intensidade que se anuncia musicalmente enquanto Durango refere desconfiado: "injeção? especial? você vai? flutuar?" A sequência sonora que acompanha esta frase antecipa a fuga de Clara Crocodilo pelo labirinto sonoro: "Clara Crocodilo fugiu? Clara Crocodilo escapuliu..."

Clara Crocodilo em suas transformações encarna um devir mulher, não que se torne mulher, mas é que no monstro afloram problemáticas vividas pelas mulheres, do disco, de que maneira particular. Neste caso uma relação musical com o corpo, que nelas é capaz de cantar e dançar. Este devir mulher é, então, também um devir música em que o monstro se dissolve - mas sem deixar de ser terrível.

Enquanto o monstro migra numa viagem musical que o desintegra, se forma um novo território-música, onde se encontram os devires música do monstro e do ouvinte. Se nas mulheres as transformações frequentemente se dão através dos ritmos dos cor-

pos e da música, na dança, em Clara há prazer na criação de ritmos irregulares que formam fuga e labirinto. Este novo espaço é imprevisível e encantador. Arrigo me disse que esta música é como a história da bela e a fera: quando você chega a conhecer a fera já está apaixonado. Então "rapte-me, adapte-me e capte-me. Its up to me camaleão" (65).

Estes deslocamentos de sentido que se lêem nas transformações das personagens de Arrigo, surge nas canções também como deslocamentos dos signos da cultura de massa, criando belezas equívocas. Essas belezas tiram sua força dos deslocamentos de sentido, pois têm a capacidade de mostrar as fendas, as faltas, os vazios e as carências de sentido na sociedade moderna. Parece ser isso o que faz com que certas canções acertem na mosca a sensibilidade pobre, sempre faminta, por mais que esteja alimentada ... "a gente não sabe o lugar certo de colocar o desejo". É que o desejo não é como a necessidade que se aplaca com a saciedade, ele é sempre faminto. É esse vazio que o faz migrar.

As canções de Arrigo e seus parceiros sempre trabalharam com deslocamentos de informações culturais. Em seus primeiros trabalhos, os signos da cultura de massa se misturavam às linguagens musicais das vanguardas do começo do século, outras vezes as canções têm influência da bossa nova. A ambivalência entre o kitch e o chic permanece presente em seus últimos discos, com o uso de palavras gastas e de situações comuns agenciadas de modo a reinventarem o modo vulgar de falar do amor.

Agem neste sentido também o recurso da repetição excessiva das palavras e sequências musicais. Pois a repetição

exaustiva chega a um ponto que esvazia o significado mais corrente das palavras, fazendo-as soarem com o sentido indeterminado, vazio.

As últimas canções de Arrigo, principalmente aquelas feitas em parceria com Hermelindo Neder, são como um pastiche daquelas canções bregas de grande sucesso e de certa maneira adotam fórmulas parecidas de apelo, como a identificação com os ouvintes pelas vivências semelhantes.

Liv, empresário de Peninha em 1978, explica a fórmula do sucesso:

"... era muito sincera, muito verdadeira, compreende, contava uma experiência como aquela, muitas pessoas poderiam se identificar, você veio me falar dessa paixão inesperada por outra pessoa.. Isso é uma coisa que vive acontecendo não é?" (66)

É importante lembrar que a Tropicália já havia incorporado ativamente o cafonismo em sua produção. Em 1971 Caetano Veloso, em entrevista ao Pasquim, falava sobre o mau-gosto:

"Eu comecei a me interessar pelas coisas que o cerco do bom gosto post bossa nova deixava de fora. Mas eu pessoalmente era um cara que ouvia João Gilberto, estava interessadíssimo nele, mas sabia uma porrada de músicas velhas brasileiras que minha mãe me ensinava, cantava. (...) O mau gosto virou moda, então de uma certa forma a mesma coisa que bossa nova. (...) Isso tudo que aconteceu foi um momento da minha vida. Quando eu digo que num momento determinado eu estava pressionado num determinado meio por um bom gosto restritivo, quis abrir para outras coisas, não quer dizer que seja

uma norma de conduta, aconteceu comigo em 1967 (67).

No uso que Arrigo Barnabé e seus parceiros como Paulo Barnabé e Hermelino Neder fazem do "brega", é outra coisa que está em primeiro plano. Parece que se trata mais de uma captura do público e também de uma cumplicidade ambígua com o universo da cultura de massas e suas referências. Isto implica em um procedimento que não é o da simples reversão dos significados pela paródia. Este seria mais o caso Eduardo Dusek, cantando o ridículo do cotidiano da classe média carioca. Esse duplo rapto entre a cultura de massas e as informações culturais mais sofisticadas. Foi levado a efeito com o procedimento cafona na Tropicália, por isso interessa, por isso interessa pensar melhor porque a gravação de Coração Materno, feita por Caetano Veloso, mostra tanto sentimento. José Miguel Wisnick alude a um aprendizado afetivo das canções populares através da mãe. Esta afetividade possibilitaria uma "terceira margem de paródia" (68), em que as ambivalências podem aflorar. Para Celso Favaretto, a interpretação de Caetano provoca um deslocamento de sentidos pela "conjunção de estágios diferenciados de um mesmo fenômeno cultural, equivalendo a uma operação descentradora" (69). Neste descentramento das informações da cultura de massa, surge seu aspecto irrisório, quando o sentido não bate muito bem com o significado e os signos da canção mostram as fendas, as rachaduras dos clichês. Não numa atitude meramente crítica, mas sim mostrando o nada da cultura, as carências, a casa vazia que movimenta o jogo do desejo, que faz tudo andar e erotiza o mundo. "Todo mundo todos os segundos do mi-

nuto vive a eternidade da maçã" (70).

Como entender o desejo e o nada, se nas canções ele aparece povoado de objetos, de fetiches, mostrando mais um acúmulo que faltas?

Para falar do desejo temos que nos remeter à constituição do sujeito - mesmo em se tratando de um sujeito que é modificação. Vamos lembrar de novo que, segundo Deleuze, o EU ativo e consciente surge como integração de diversos eus larvares. Se por um lado se ultrapassa as sínteses passivas, na formação do eu ativo, se desenvolvendo relações objetivas reais ao mesmo tempo e inversamente as sínteses passivas se aprofundam de outras maneiras, para formar outra série objetual (virtual) diferente daquela do princípio de realidade. São objetos virtuais de que fala Deleuze:

"os objetos virtuais são destacados da série dos reais e ao mesmo tempo incorporados à série dos reais (...) esse destaque não é simplesmente qualitativo, não consiste simplesmente em subtrair uma parte do real, pois a parte subtraída adquire nova natureza ao funcionar como objeto virtual. (...) O objeto virtual é objeto parcial, não simplesmente porque lhe falte uma parte permanecida no real, mas em si mesmo e para si mesmo, porque ele se fende, se desdobra em duas partes virtuais, uma das quais sempre falta a outra. Ele falta à sua própria identidade (...). Inversamente os objetos virtuais são incorporados à série dos objetos reais. Nesse sentido eles podem corresponder a partes do corpo do sujeito ou de uma outra pessoa, ou mesmo a objetos muito especiais do tipo brinquedo fetiche. De modo algum a incorporação é identificação, nem mesmo uma introjeção, pois ela transborda os limites do sujeito. Seja qual for a realidade a que ele se incorpora, o objeto virtual não se integra nela: é antes plantado nela, fixado

e não encontra no objeto real a metade que o complemento, mas ao contrário dá testemunho neste objeto da outra metade que continua a faltar-lhe (...).

Não há dúvidas, entretanto, de que a incorporação é a condição sob a qual as pulsões de conservação e a síntese ativa que lhe corresponde podem, por sua vez, a com seus próprios recursos, rebater a sexualidade sobre a série dos objetos reais e integrá-la de fora ao domínio regido pelo princípio de realidade" (71).

Então os objetos virtuais se constituem sobre uma falha, uma falta, e onde quer que se incorporem nunca preenchem vazios nenhum, nunca se completam, ao contrário, ao se rebaterem sobre os objetos reais reafirmam seus vazios. Assim o desejo surge como força de procura, que não pode parar.

Se as canções que Arrigo reúne ao mobilizar esse universo "brega" também produzem deslocamentos de sentidos, apontando para um vazio das coisas na sociedade dos simulacros, por outro lado, estas canções estão cheias de fetiches, como os objetos que prolongam o corpo de Neide Manicure, a "calcinha imitando pele de leoparda", a máscara negra da garota fantasma (72), etc.

Em Amar é importante, os objetos virtuais e o universo brega confluem, mostrando estes deslocamentos de que falei, em diversos matizes:

Pô, amar é importante  
você não imagina a aflição  
que eu fico  
quando estou contigo  
ou não estou

Eu dois amigos  
se chego pra eles e digo  
das nossas jogadas um pouco

Por vezes curtem dizendo  
 imbecis  
 você é muito louco  
 outras vezes  
 nada  
 nada dizem

Mas pinta um mal estar  
 na nossa cara  
 que está nos olhos  
 que eles pensam

Ah, esse moço é um  
 neurótico

Eu não sei o que cê acha  
 se sou gostoso ou bonito  
 eu só sei que ando  
 um pouco oprimido

Um pouco nervoso  
 por exemplo  
 quando vou te ver  
 não sei se boto tênis bamba  
 ou se amarro uns retalhos  
 eu só sei que gosto do seu corpo  
 prá caramba

Pô, amar é importante

Aqui o deslocamento dos códigos fica evidente na expressão do desejo. A canção fala de amor em uma linguagem cheia de gírias gastas. O jeito de cantar lembra Sidney Magal, mas um Sidney Magal inseguro e desencontrado, aflito, falando da paixão em detalhe, que não encontra ressonância nos amigos. A palavra "neurótico" diz bem a situação: ela soa tão intelectual para o resto da letra que cai fora do lugar, e ao mesmo tempo, tão dentro. Ela mostra a impossibilidade de se falar com essas palavras tão duras de quem é apaixonado: no modo da paixão de não saber o lugar certo de colocar o desejo, não achar o objeto certo, cobrir o corpo de retalhos, investir tudo de desejo não no jogo da necessidade/saciedade, mas na busca, na procura.

Arrigo nas canções nas canções bregas parece reconstituir o sujeito - despedaçado em Clara Crocodilo - bem como a melodia e os ritmos; mas o fragmentário, a dissolução/desorientação do sujeito localiza as personagens como sujeitos empíricos nas ocasiões de seus deslocamentos de identidade, em suas derivas.

## NOTAS DO 2º CAPÍTULO

01. Maquinarias do conforto é uma expressão cunhada por F. Be-  
guin no artigo "Les Machianries Anglaises du Confort" in: Re-  
vista Recherches. A expressão refere-se aos equipamentos,  
coletivos ou domésticos, que pela sedução do conforto regu-  
lam a vida privada dos usuários.
02. Virilio, Paul, L'horizon négatif, p. 151, galilée, 1984.
03. A Pulga e a Daninha, Pedro Mourão, in: RUMO, 1981.
04. Há atualmente diversos trabalhos que tematizam o espaço ur-  
bano segundo uma visão em velocidade. Se produz uma percep-  
ção urbana simulada, onde o importante são as fachadas, que  
funcionam como máscaras, superfícies visuais, para o olhar  
em velocidade. Entre os mais importantes estão os trabalhos  
de Paul Virilio e Jean Baudrillard. No Brasil toda a discus-  
são sobre o pós-moderno se orienta sobre este olhar veloz,  
nas ruas e nas telas.
05. Fibras óticas são supercondutores usados em telefonia.
06. Deleuze, Gilles; Guatari, Felix, Kafka - Por uma Literatura  
Menor.
07. Sodré, Muniz, A Máquina de Narciso, p. 32.
08. Schwartz, Tony. Mídia: O Segundo Deus, p. 55.
09. idem p. 71.
10. Ver Foucault, Michel Vigiar e Punir, p. 177 e 178.
11. Benjamin, Walter A obra de Arte na Época de suas técnicas de  
reprodução, p.9, os pensadores, ed. Abril, 1982.
12. idem.
13. Deleuze, Gilles - A Reversão do Platonismo, in A Lógica do  
Sentido, p. 259 - 271.
14. idem p. 262.
15. Benjamin, Walter - A obra de Arte... p.6.
16. idem p.23.
17. Ver Brissac, Nelson A Sedução da Barbárie, p.166.
18. Foucault, Michel in: A Palavra e as Coisas, p. 232.
19. Deleuze, Gilles - A Lógica do Sentido, p. 267.

20. idem p. 264.
21. Sodré, p.40.
22. Rosa, Guimarães in: Grande Sertão Veredas.
23. Brissac, Nelson, in: Cenários em Ruínas, ed. Brasiliense, 1987.
24. Neide Manicure, Paulo Barnabé/Arrigo Barnabé/Bozo Barreti, in: Tubarões Voadores.
25. Arrigo Barnabé, entrevista em 1987, arquivo da autora. Sobre língua menor ver Kafka, Por uma Literatura Menor, acima citado.
26. O dodecafonismo é baseado no atonalismo, em que as doze notas se organizam com valores iguais sem tônicas nem dominantes. Mas ele combina essas notas em séries em que cada nota só aparece uma vez. Estas séries não se repetem mas se invertem, colocam-se em disposição retrógrada etc... A disposição horizontal da melodia pode varias assim por exemplo:  
 a b c d e f g h i j k l  
 l k j i h g f e d c a b  
 g h i j k l a b c d e f  
 f e d c a b l k j i j g  
 e verticalmente na harmonia dos instrumentos. No atonalismo inicial de Schoenberg, o princípio básico cadencial da música tradicional pode ser mantido, graças a repetição de motivos, espécie de eixos em torno dos quais giram os demais elementos de uma composição, procedimento que veio substituir a função das notas atrativas e dos processos cadenciais da antiga ordem sonal.  
 Segundo Juan Carlos Paz in: introdução à Música do Nosso Tempo, Livraria Duas Cidades, 1977.
27. Entrevista com Maurício do Grupo Mulheres Negras, dezembro de 1987.
28. idem
29. idem
30. idem
31. Tatit, Luiz in: A arte em Revista nº 8 p. 34 1984. "Pode se observar que toda vez que estes setores (canção popular e meios de gravação, reprodução e difusão) se distanciam, por uma autonomia da estereotipação (ou pasteurização)."
32. Arrigo Barnabé, entrevista em 1986, arquivo da Autora.
33. idem.

34. Balão nº 5 p.3-7.
35. Balão nº 6 p.15-21.
36. Circo nº 1 p.50-58.
37. Revista Garatuja nº 1 p.16, 1979.
38. Tubarões Voadores (Luis Gê/Arrigo Barnabé)
39. Benjamin, Walter, O Drama Barroco Alemão, ed. Brasiliense, 1984.
40. Revista Garatuja nº 1, p.17.
41. Folhetim Berlim Capital da Cultura Alternativa, Willi Bolle.
42. Zola, Emile Germinal, p.12, Abril, SP.
43. O sublime foi uma palavra cunha por Edmund Burke cujo significado foi estendido por Nicolas Taylor em seus estudos sobre as cidades vitorianas. A palavra sublime, neste uso, sintetiza a experiência estética de homens que convivem com forças formidáveis e novas como a máquina, a multidão e as construções.  
Bresciani, Maria Stella Martins, "Metrópoles: As Faces do Monstro Urbano" in Cultura e Cidades, pg. 35. Revistas Brasileira de História nº 8 e 9.
44. Tubarões Voadores, Luiz Gê/Arrigo Barnabé in: Tubarões Voadores, 1984.
45. Entrevista com Luis Gê, arquivo da autora.
46. idem.
47. Sampa, Caetano Veloso, in: Muito, 1978.
48. Canção do grupo Premê.
49. Entrevista com Arrigo Barnabé em 1987, arquivo da autora.
50. Canetti, Elias, Massa e Poder, p. 381.
51. Souza, Laura Mello e - O Diabo na Terra de Santa Cruz, p. 245.
52. idem p. 149.
53. Nome do diabo citado em Grande Sertão Veredas de Guimarães Rosa.
54. idem.

55. Deleuze, Gilles e Guatari, Felix "Devenir-Intese, Devenir-Animal, Devenir-Imperceptible", in: Mille Plateaux, p. 284.
56. Discos Clara Crocodilo e Tubarões Voadores.
57. Arrigo Barnabé, entrevista em 1987, arquivo da autora.
58. Donzelet, Jacques A Polícia das Famílias.
59. Rago, Luzia Margareth - Do Cabaré ao Lar.
60. Uga Uga, Arrigo Barnabé - Dino Vicente - Hermelino Neder
61. *Crotalus terrificus*, Arrigo Barnabé e Paulinho da Viola, in: Tubarões Voadores, 1984.
62. idem.
63. Amor Perverso, Arrigo Barnabé - Hermelino Neder
64. Clara Crocodilo, Mario Lucio Cortes e Arrigo Barnabé
65. Fragmento de Camaleoa de Caetano Veloso Lp Bicho, ano 1977
66. Bahiana, Ana Maria, Nada Será Como Antes, p. 241.
67. Caetano Veloso in: O Som do Pasquim, p. 110.
68. Wisnick, José Miguel, aula do curso musical II ministrado em 1987.
69. Favareto, Celso Alegria p.
70. Pecado Capital, Caetano Veloso, compacto, 1978.
71. Deleuze, Gilles, Diferença e Repetição, pp. 171, 172.
72. Referências à canções de Arrigo Barnabé e em parceria com outros autores.
73. Amar é importante, de Hermelino Neder, Lp Suspeito, 1988.

## C A P Í T U L O            I I I

## I N D E P E N D E N T E S

## DA NARRATIVA NOS ANOS 70 E 80

As canções dos independentes paulistas apontam para a criação de uma nova narrativa: suas letras, principalmente, contam histórias. Em cada grupo de músicos a narrativa assume características muito diferentes. Nas canções que Arrigo reúne, esta narrativa aparece muito ligada a formas modernas de se reportar à vivência cotidiana; são pastiches de narrativas radiofônicas, transcrições de histórias em quadrinhos; por outro lado, suas canções estão repletas de personagens urbanas modernas: como as máquinas e as mulheres fatais. Toda cinematografia em que ele está envolvido reafirma este conjunto de temas e formas narrativas. O grupo Rumo tem uma forma cinematográfica de cantar/tocar/arranjar as canções como já pude demonstrar nos capítulos anteriores. A narrativa do grupo ganha esta dimensão cinematográfica justamente pela forma dramatizada de cantar - o que significa aqui uma entoação cotidiana mas carregada de afetividade - e pelos arranjos de instrumentos que dão enquadramento às cenas narradas. Este procedimento está mais ligado à interpretação/modificação que à própria composição. Por isso, não só as suas canções tem esse jeito de cinema, mas também aquelas rumo aos antigos (1), revelam esta característica. A canção Pierrô Apaixonado, de Noel Rosa e Heitor dos Prazeres, por exemplo, se transforma, pelo arranjo, de uma marchinha de carnaval (linda por sinal) em uma canção triste/alegre onde os sons musicais sublinham este matizado tragicômico dos desencontros carnavalescos, já meio gro-

gues de cansaço e bebida:

Um grande amor tem sempre um triste fim  
Com pierrô aconteceu assim  
Levando este grande chute  
Foi tomar vermute com amendoim.

Um pierrô apaixonado  
Que vivia só cantando  
Por causa de uma colombina  
Acabou chorando, acabou chorando.

A colombina entrou num botequim  
Bebeu, bebeu saiu assim...  
Dizendo pierrô cacete  
Vai tomar sorvete com arlequim (2)

A gaita e o violão imprimem um tom melancólico ao arranjo qua ganha um andamento mais lento que o original. Como as trilhas sonoras dos filmes que ajudam a dar o clima à cena. Essas trilhas sonoras incorporam muitas vezes em seus arranjos, passagens descritivas, como o relógio em Aí hein! de Lamartine Babo e Paulo Valença, que vai interferindo no ambiente da casa, criando um vazio formigante cheio de olhos ouvidos e bocas:

Menina que chega em casa  
Às quatro da madrugada  
Enquanto pela escada vai subindo  
Na boca dos vizinhos vai caindo (3)

É como se o corpo da menina se tornasse todo receptivo a esses olhares e ouvidos que emergem do escuro, denunciados pelas pancadas do relógio.

Se em canções como Ladeira da Memória o sujeito da narrativa se dissolve em entidades infra-pessoais como pés-passos, e se liga em agenciamentos que ultrapassam a pessoa, como a multidão miriápode descendo a ladeira; o fazer musical do grupo,

ao reinventar canções antigas e retomar procedimentos inconscientes da prática de compor, se insere conscientemente numa série transpessoal da canção, na qual seres que já não existem se atualizam em outros. É o próprio sujeito da composição que se complica em superposições criativas.

Em Itamar Assumpção essa identidade serial também aparece com uma clareza muito forte, o brilho das peles negras:

cedo ou tarde eles viriam,  
                   de manso  
 como se beleleu distraído  
                   cantalorasse  
 canções que a memória  
                   e a alma  
                   resolveram gravar  
 viriam naturalmente pro disco  
                   do itamar coa isca  
                   a negrisse do macalé  
 a nega do geraldo pereira  
                   o adoniran da penha  
 (e um paulinho da viola oculto,  
                   só na dica)  
 sussurar de novo essas matrizes  
 do ser sensível  
 ao som  
 outra minúcia  
 dessa pessoa  
 música  
 meticulosa  
 desse moço  
 que escolheu o mundo  
                   do capricho  
 é dele a invenção  
 um fissura de penélope  
 refazer infinitamente  
 o som  
 e enunciar  
 a mulher  
 o homem, o remorso  
 o difícil  
 o sangue da paciência  
 e uma vontade louca de ser  
                   louco  
 antes que seja tarde demais  
 quando eu morrer.  
 mas o que eu gosto mesmo

é da banda (isca)  
 que funciona a corda  
                   vocal  
                   bataque  
 e eu gosto mesmo  
 é da banda  
 quando ela toca solta faísca. (4)

Essa memória-musical que dissolve as estruturas sonoras de Itamar em negrumes de vários matizes, tão benedita por Sérgio Guardado, aparece em vários de seus personagens; que não sendo sempre o mesmo, são sempre beneditos João dos Santos Silva Beleléu, vulgo nego dito, identidades negras sucessivas se atualizando diferentemente, de forma mais violenta ou mais doce, mas sempre musicais. A identidade marginal - negro e bandido - superpõe-se às reais identidades dos músicos. Veja a vinheta radiofônica que apresenta os músicos, no disco Beleléu:

finalmente Beleléu e a banda isca de polí-  
 cia resolveram se entregar depois de um  
 lonnnnnnnnngo período de resistência. eis  
 aqui em primeira mão, as verdadeiras iden-  
 tidades desse perigosíssimo bando: paulo  
 barnabé, rondó, gordo, eliana, mari, turcão,  
 luis, jean, kiko e pamps. (5)

O fazer musical de Arrigo também junta diversas subjetividades musicais/visuais nas parcerias com outros músicos e letristas, arranjadores, cantoras, cantores (6); como Luis Gê e Chico Botelho, formando enunciados tão compatíveis entre si que dão a ilusão de serem pessoais. Mas essa identidade enganadora aparece em suas personagens como máscaras, simulações, metamorfoses. O caso de Office Boy é o mais claro, pois há uma narrativa de metamorfose que transforma a personagem principal em monstro

meio homem, meio réptil, num devir mulher e música. Por outro lado a dissolução do ego também se faz presente em várias outras canções em que a pessoa se dissolve formando outros agenciamentos. Em Diversões Eletrônicas a personagem masculina é desdobrada na pulsação dos luminosos. Neide manicure é uma série de engates pré-fabricados cinematográficos, formando uma individualidade que ultrapassa a pessoa, para atualizar pedaços fetiches de divãs do cinema, que por sua vez atualizam miragens de outras subjetividades. Metamorfoses, travestimentos.

Que dizer das metamorfoses de Tetê? Tetê cantando o Pantanal, Tetê Sabor de Veneno, Tetê do mato, Tetê da cidade, Tetê mulher vulgar (?), Tetê menina-água-passarinho, tudo cantando com tanta emoção que parece ser só dela, então se revelam homeminas que fazem as letras (Celito Espíndola, Arrigo Barnabé, Carlos Rennó, Geraldo Espíndola ...). Agenciamento transpessoal vivendo ligações musicais com a natureza. Veja (e escute) Pássaros na Garganta, de Tetê e Carlos Rennó:

no céu da minha garganta eu tenho a cantar  
pássaros que quando cantam não posso conter  
solto o que se levanta do meu ser  
e vou ao sol no vôo enquanto são

mas quando num céu tão cinza não vejo passar  
os pássaros que extinguem da terra e do ar  
passo o que existe em mim a doer  
me dou tão só ao som com dó e dom

e o que sinto vai contra  
quem varre as matas e arremata a terra mãe  
e me indigna a onda  
de insanos atos de insensatos que não amaina

ânsia de que a vida seja mais cheia de vida  
pela alamedas pela avenidas  
em aroma cor e som

árvores e ares passáros e parque  
para todos e por todos  
preservados em cada coração

mas quando num grito raro se apossa de mim  
o espírito desse pássaros que não tem fim  
espalho pelo espaço o que não há  
com amor e com arte garganta e ar (8)

A narratividade dos independente descontrói os sujeito pelos recortes contemplativos (Rumo), pela seriação (Itamar), pelas metamorfoses e prolongamentos (Arrigo) e pelo devir-pantanal de Tetê. Esse procedimento de dissolução do sujeito para a criação de agenciamento infra-pessoais ou supra-pessoais pipoca em diversas práticas sociais, bem como em diversos autores ou agenciamentos musicais desde a década de 70, desemboca na década seguinte nos grafites de rua com os fragmentos femininos, ou melhor, os objeto-fetichê femininos de Alex Vallauri: as botas, os óculos, as bocas, tudo despedaçado até surgir a mulher que atrai tudo isso: a Rainha do Frango Assado. É um travesti? Ultimamente tem aparecido nos muros e paredes, outros corpos despedaçados: mostros, cabeças gigantes e ainda minúsculos homenzinhos dissolvidos em labirintos.

Esta narratividade que dissolve o sujeito de diversas maneiras é gerada na década de setenta, quando a questão das individualidades pessoais, da identidade do ser põe-se como questão muito debatida. Este tema se repete continuamente nos periódicos underground, como a revista Rolling Stones, e nos livros por eles indicados. Por outro lado, esta é uma questão que se torna importante na música popular, perpassando muitos trabalhos de características bem diferentes. Veja-se um fragmento de livro de Wali

Sailormoon, Me segura que eu vou dar um Troço, editado em 1972:

Será o eu de uma pessoas uma coisa dentro de si mesma, rigorosamente enclausurada nos limites de carne e do tempo? Acaso muitos dos elementos que constituem não pertencem a um mundo que está na sua frente e fora dele? A idéia que cada pessoa é ela própria e não pode ser outra não será algo mais que uma convenção que arbitrariamente deixa de levar em conta as transições que ligam a consciência individual à geral? Individualidade aberta (imitação, sucessão) (9)

No ano seguinte a individualidade aberta toma corpo em um ser mutante-musical: Ney Matogrosso. O grupo Secos e Molhados surge como "um objeto não identificado", lírico, programado para fazer sucesso no mercado de discos e para seduzir. Utilizando nas canções poesias já consagradas como Rosa de Hiroshima, de Vinicius de Moraes, o grupo repetia a fórmula que o público então considerava boa canção: letra bonita, tema de importância indiscutível, música cantável; até aqui tudo normal, mas o que encantou mesmo foi a apresentação do grupo: as caras pintadas, a indeterminação da identidade que atingia o ponto alto no vocalista do grupo. Ney enfeitiçou todo o Brasil. Seu disco vendeu mais do que o do Roberto Carlos no Natal, segundo dados da imprensa. Lembrou-me que foi mesmo um espanto: entre os presentes da minha família (extensa) se encontrava seis discos dos Secos e Molhados. A paixão que tomava desde as crianças até os velhinhos. Uma febre andrógena e mutante nos envolveu. Ney, meio homem meio pássaro, com um timbre de voz indeterminado meio felino, meio mulher - uma

identidade indeterminada - foi o que atraiu os desejos nacionais.  
Por todo lado se ouvia o "Vira", numa febre de metamorfose:

Vira, vira, vira  
vira, vira homem  
vira, vira lobisomem  
vira, vira, vira (9)

Depois do segundo LP o grupo se desfez, mas Ney Matogrosso prosseguiu sua metamorfose ambulante. Além de aparecer em seu corpo essa dissolução da identidade aparece em várias das letras que ele canta num devir homenina-natureza que Tetê retoma. Veja a canção Fé menino, de Gilberto Gil, que Ney interpreta:

Vou levando cada vez mais fé  
Menino, felino, levado, feliz  
Vou levando cada vez mais jeito  
Bela menina  
Bela menina  
Bela menina minha sina  
Cada vez mais  
Belo menino meu destino  
Cada vez mais  
Cada vez mais  
Vou gostando  
Vou dando certo  
Cada vez mais  
Entendendo  
Chegando perto  
King Kong Kung Fu  
E tudo cada vez mais perto  
King Kong Kung Fu  
E nada resta como é  
King Kong Kung Fu  
E eu ou três modos de deus  
Bem querer menino  
Bem querer menina  
Vou levando  
ô ô belo menino  
A a bela menina (10)

A superação da divisão dos sexos, o homem celebrando bodas com a natureza, o universo, o oceano e o absoluto se o ressaltados no final da década como um tema da música popular por Caetano Veloso:

" - O Que Será, do Chico Buarque, cantado pelo Milton Nascimento e pelo Chico:

A Flor da Pele - aquela letra com aquela versão, no disco do Milton, aquilo ali pô!

Ou o Milton cantando Chamada, que não tem letra, aquela coisa, aquela voz, aquela sereia dos mares absolutos, convidando (...) Tem vários exemplos, a própria coisa da gente escrever no feminino e a própria sensibilidade às vezes diferente da sensibilidade genital, genitalizada. Ou se sentir como além desse problema, ou aquém como uma criança quando e ainda um feixe de sensações assim confusas e prazerosas e também desprazerosas, enfim ... Ou então a superação da vida física; às vezes o plano espiritual... a sensação do absoluto, como você se sente se você tomar huasca (planta da América Central) por exemplo, essas coisas.

Quantas vezes a poesia e a música estão falando mais disto do que qualquer outra coisa." (11)

A absorção de influências orientais, como um contraponto crítico à cultura ocidental, também encontra alívio na dissolução da idéia de um eu. O interesse pela forma com que as culturas orientais lidam com as individualidades está muito presente no relato de uma viagem para a Índia. Passeando no Rio Ganges, um emissário/pesquisador da contra cultura encontra um cadáver jogado ao rio sem cremar - como fazem os indianos mais pobres com

seus mortos. Daí segue-se o espanto de uma viajante norte-americana perguntando ao guia:

"Is that a person ... floating?  
 (Todos os também mais sagrados valores dos States quando a higiene, aos direitos inalienáveis ao corpo, à dor infinita do luto da morte, gemem traídos no tom de sua voz. Por dentro a América convulsiona)"  
 (12)

Essa experiência de aceitação da morte como familiar vai contra a idéia de um eu constituído e isolado, que mesmo depois da morte é arranjado inteiro e isolado dentro de um caixão; torna evidente para o viajante que "nada nesta cidade tem qualquer relação com os conceitos que trazemos na bagagem, junto à loção de barba, sobre a existência finalidade, utilidade de uma consciência divina ou a morte" (13). É como se o eu ocidental fosse pacientemente constituído com os cuidados diários de toilette, com mimos constantes para definir seus contornos, assegurando assim sua consistência e unicidade.

No interesse pelas filosofias orientais procura-se mostrar que o vazio do eu que traz a paz:

Para o buscador do caminho das doutrinas orientais (...) se há uma contradição entre a experiência de pura liberdade e da impermanência do real, por um lado, e, pelo outro as nossas necessidades impulsivas de explicação racional, pior para essas últimas (...) o vazio aparece como uma fonte de paz e solução de todos os conflitos exatamente em função da extinção do sentimento de "eu", da dissolução efetiva dessa

alucinação que nos leva a acreditar  
na existência de um eu permanente"  
(14)

As pesquisas de percepção com as drogas também apontam a dissolução do ego como uma coisa positiva e que deve ser buscada, para modificar a relação do homem com o mundo e consigo mesmo. Parece que os textos sobre drogas como uma abertura da percepção coincidem no fato de seu poder transformar as funções da mente, no sentido de diminuir a discriminação entre o eu e o não-eu, a abrir unidade fechada do ser - no tempo e na carne, no dizer de Wali - para outras integrações. Vejamos o que diz o doutor Andrew Weil - médico pesquisador das drogas que amadureceu na contra-cultura:

"A distinção final feita pelo intelecto é aquela entre o eu e o não-eu; a sensação de um eu distinto de tudo o mais no universo é a própria raiz da consciência do ego. Ademais, nos próprios termos do ego, tudo que é não-eu é potencialmente ameaçador por ter a capacidade de minar todo esquema conceitual constituído cuidadosamente pelo intelecto. Por conseguinte, as pessoas que ainda não aprenderam a se soltar da consciência do ego devem necessariamente experimentar a profunda sensação de isolamento que alguns filósofos consideram normal. Junto com essa solidão existencial vem a inevitável convicção de que está rodeado por um universo hostil. Tudo lá fora que é não-eu parece estar empenhado em destruir a frágil e isolada bolha do eu. A alegria que invariavelmente acompanha a experiência mística (ou qualquer outra espécie de perda do ego) é simplesmente a emoção natural que emerge quando essa impressão de assustador isolamento termina." (15)

Em outro livro frequentemente recomendado pela mesma Rolling Stones, essa mudança de uso do cérebro aparece como um aumento da capacidade contemplativa, que favorecida pelo uso de uma droga, neste caso a mescalina, aproxima o olhar comum da percepção estética de um artista plástico. Ao mergulhar nas formas, nas luminosidades, nas cores não de uma maneira utilitária, mas tão intensamente que tudo sofre uma desindividualização que relaxa os limites entre as coisas e os seres. Aldous Huxley diz em As Portas da Percepção:

"O que nós outros só vemos sob a influência da mescalina pode a qualquer tempo ser visto pelo artista, graças a sua constituição congênita, sua percepção não será limitada ao que é biológica ou socialmente útil. Algo do saber inerente à Onisciência flui através da válvula redutora do cérebro e do ego e atinge a sua consciência. Isso lhe dá o conhecimento do valor intrínseco de tudo que existe (...). Pois se alguém visse sempre as coisas sob esse aspecto, jamais desejaria fazer algo diferente. Haveria apenas de olhar, de ser tão-somente a sublime desindividualização da flor, do livro, da cadeira, da calças." (16)

Aldous Huxley, no mesmo livro dizia que os pintores viam dramaticidade, plasticidade nos tecidos, nas rugas e dobras de lãs e linhos; assim também o músico aumentava a percepção auditiva escutando música onde as pessoas normais sã ouvem ruidos. Fazendo-nos perceber a musicalidade no cotidiano da fala e dos sons eles ampliam também a percepção de seus ouvintes, tornam

assim não só a música melhor, ensinam um prazer de escutar. Diversos compositores na década de setenta trabalharam neste sentido, fazendo-nos perceber nuances e tonalidades sonoras, antes apenas significantes, como musicais. É o caso de Hermeto Pascal, Caetano Veloso e Milton Nascimento.

No disco Slave Mass de Hermeto Pascoal, lançado em 1977, há uma canção chamada Mixing Pot ou Tacho. É assim que Hermeto funciona, recebendo e misturando os sons, como numa cozinha sonora. Um mago mexendo estranhos ingredientes. Um som cotidiano pode virar música, os ruídos propõem música. Para ele, tudo é música e a música é tudo:

"Quando alguém pega uma panelinha, põe um ovo prá fritar ... você já ouviu que som lindo é um ovo fritando? Pra mim todas as pessoas são grandes percussionistas. Só que muitas são percussionistas inconscientes" (17)

É como se cada intensidade sonora convidasse a mergulhar nela e a sentir suas vibrações, e depois deixar essas vibrações ressoarem em outros sons, outros instrumentos. Hermeto mistura sons cotidianos com sons de instrumentos musicais convencionais. Além da percussão ele domina teclado, violão, sax, clarinete, flauta, porco, bacia... vai longe o tempo que se dizia na brincadeira: fulano toca, toca galinha! Hermeto toca como quem tateia os sons, cheira, degusta e mistura. Como um pintor vê poesia nas cores e nas formas sem função ou utilidade, explodindo os limites das coisas, que podem se deixar reconhecer para depois diluírem-se entre as outras, deixando as fronteiras imprecisas.

Assim os famosos grunhidos do porco em Slave Mass são a princípio perfeitamente identificáveis - som de porco - mas Hermeto vai envolvendo esses sons em outros e ele vai deixando de ser som de porco para ser de música: som sem significado, mas carregado de intensidades (18).

As palavras também são cantadas normalmente, sem se desfazerem em sua forma, permanecendo sempre reconhecíveis; no entanto têm um efeito muito mais percussivo que significativa. Lembre-se da repetição contínua da frase "chama Zabelê prá podê te conhecê", no disco já citado. Tudo se dissolve em música no seu tacho. As coisas cotidianas, as conversas, pulsações, balanços de rede; tudo sugere música num alargamento da percepção auditiva, que transforma, virtualmente, o mundo em poesia sonora - música.

Caetano Veloso também criou uma experiência assim, em 1972, numa audição intensiva dos ruídos das ruas de São Paulo, entre outros sons - o disco Araçá Azul. Neste trabalho os sons se misturam, desconstruindo identidades culturais na desterritorialização dos migrantes em São Paulo, num deslocamento físico, cultural, musical e auditivo. Misturando aos sons urbanos há som de samba, de roda de Edith do prato, lamentos migrantes e som de orquestra arranjado por Rogério Duprat. (Misturam-se Duprat e do prato). A Bahia desliza para São Paulo seus sons e seu jeito - "eu trabalho o a/ eu trabalho o ano inteiro / na esti-ava de São Paulo / Só pra passar fevereiro em Santo Amaro" - e o sujeito se confunde: Êeeeh! Cidade! Sinto calor / sinto frio /

nordestino do Brasil / vivo entre São Paulo e Rio / porque não posso chorar". Caetano estava voltando de Londres e o desterro devia estar tão engasgado em sua garganta como na de qualquer migrante. Ele dissolveu sua experiência pessoal no interior do deslocamento coletivo. Em 73 escrevia para Clementina de Jesus:

"Estou muito feliz aqui agora, graças a Deus, com esse disco, respondendo ao chamado do Recôncavo da Bahia que pode passar através de mim ao gravar Araçá Azul" (19)

Tudo se mistura e se transforma, e cantar essa interpenetração o deixa feliz e tranquilo. Os deslocamentos dos códigos musicais são também cantados: Eh! Hermeto (...) Smetack, Smetack e Musak, misturando os experimentalismos ao som mais pasteurizado.

Em Milton Nascimento, as intensidades sonoras se destacam pelo seu canto de mil tons e seus dons geniais que abriu as fronteiras do significado para os afetos e sentimentos. Esta é uma das características de todo o seu trabalho, mas fica evidente no primeiro Milagres dos Peixes, gravando em estúdio com o Som Imaginário. Este disco foi feito em 1973, como as letras foram censuradas o cantor cantou a ditadura e a tortura sem palavras, com gemidos, gritos intensidades da tristeza e da dor. Das poucas palavras cantadas no disco se ouve: (...) E o mais que comigo é dizer / Com o pranto calado me casei (...) e entre elas toda a dor do silêncio imposto. Por outro lado surge toda a potência de criar sentidos/sentimentos em sonoridades puras.

Com seu gritos e gemidos Milton deu densidade ao corpo dilacerado em Promessas de Sol, dele e de Fernando Brant:

Você me que belo  
 e eu não sou belo mais  
 me levaram tudo, que um homem precisa ter  
 me cortaram o corpo a faca sem terminar  
 me deixando vivo, sem sangue, apodrecer  
 Você me quer justo  
 E eu não sou justo mais  
 Promessas de sol já não queimam meu coração  
 que tragédia é essa que cai sobre todos nós  
 que tragédia é essa que cai sobre todos nós (20)

Aqui a dissolução do sujeito é imediatamente política e física. Mas a intensidade em Milton não se dissolve apenas em dilaceramentos, silêncios e nos devires sereia e mar que Caetano apontou; ela também se complica na criação conjunta da canções e da própria identidade musical som Milton Nascimento, construída em um trabalho conjunto com os músicos do Som Imaginário e do Clube da Esquina. Eles trabalhavam juntos de longa data, muitas vezes desde a infância e a identidade musical deles é conjunta. A dificuldade em lidar com um agenciamento de grupo como este, sem que a maioria se sinta prejudicada, fez Maurício Kubrusly chamar maldosamente o grupo mineiro de clube imaginário, aludindo a um clube onde um sócio é preferencial e os outros são apenas coadjuvantes. É difícil pensar em termos matemáticos nas unidades de um conjunto musical, pessoas que estão juntas para fazerem música, partes que se estimulam, que funcionam.

A ironia do crítico é limitada e limitadora, pois age em nome de pretensas individualidades pessoais prejudicadas pelo brilho de um líder. Ora, se os outros músicos se lançaram em carreiras solo e não tiveram o mesmo sucesso é porque o grupo funciona melhor, no sentido de dizer/fazer melhor a música, que por final não é uma coisa pessoal, ainda que certas pessoas sejam mais musicais que outras. São informações culturais filtradas pelas atuações pessoais (21). Essa superação do ego é bem explicada por Caetano:

"São milhões de coisas infantis que você para ser um adulto e não um esquizofrênico, um louco, uma pessoa completamente desgarrada, você tem que aceitar: que você é homem ou mulher, ou seja, homem homossexual ou mulher homossexual, ou mesmo que você transe com homem e com mulher ... Quer dizer, você tem milhões de limitações, você não é onipotente, você não é absoluto, você não tá no útero da sua mãe: milhões de coisas que não são mesmo, e que você, prá viver, tem que aceitar essa limitação de que tudo isso não tá sendo, não é? Mas de repente o sujeito não é louco, não é mais uma criança, um bebê, não é um santo, não é uma alma do outro mundo, mas consegue viver normal, faz músicas de Debussy, por exemplo, ou então, faz poemas, pinta. Essas coisas são fascinantes, toda transa da arte, quer dizer todo homem tem essa queda do paraíso. (22)

Essa queda do paraíso nos remete diretamente à canção Pecado Original, que fala dessa incerteza do desejo, numa busca por conexões não exatamente genitais.

Todo dia  
toda noite  
toda madrugada  
momento e manhã  
todo mundo  
todos os segundos do minuto vive a eternidade da maçã  
tempo da serpente nossa irmã  
sonhos de ter uma vida sã

quando a gente volta o rosto para o céu e diz  
olhos nos olhos da imensidão  
eu não sou cachorro não  
a gente não sabe o lugar certo de colocar o desejo

todo beijo  
todo medo  
todo corpo em movimento  
está cheio de inferno e céu  
todo santo  
todo canto  
todo manto  
todo pranto  
está cheio de inferno e céu  
o que fazer com que Deus nos deu  
o que foi que nos aconteceu?

quando a gente volta o rosto para o céu e diz  
olhos nos olhos da imensidão  
eu não sou cachorro não  
a gente não sabe o lugar certo de colocar o desejo

todo homem  
todo lobisomem  
sabe a imensidão da fome que tem de viver  
todo homem sabe que essa fome é mesmo grande  
até a maior que o medo de morrer  
mas a gente nunca sabe mesmo o que é que quer uma mu-  
lher (23)

A queda do paraíso como a impossibilidade de união com um todo qualquer indiferenciado, nos joga na busca do lugar certo que no entanto nunca se acha. Como a protagonista do filme A Dama do Lotação, que mesmo amando o marido não acha o desejo no lugar

esperado, então parte para uma procura que a faz se ligar em um e em outro, ou outro ainda, na praia, no mato, no ferro velho, no cemitério, criando para o desejo - ainda genital - outros agenciamentos que não o conjugal e não mais o lugar certo. A procura leva a metamorfoses, cada vez que ela sai a personagem noivinha é abandonada, sobrepondo-se a mulher fatal: "uma tigresa de unhas negras e iris cor de mel".

Se na prática musical os limites entre as coisas e as pessoas vão se tornando imprecisos e possibilitando novas interações, na sociedade a dissolução do sujeito também acontece. Com isso a prática política vai-se necessitando de reavaliações. Por outro lado, a maneira como estas práticas foram se desenvolvendo na década de sessenta, com o endurecimento progressivo da ditadura e a opção pela luta armada favoreceu a uma mudança de enfoque e de estratégia de posicionamento frente às questões sociais. Na impossibilidade de viver plenamente a cidadania, e face à tortura o sujeito da política perde seu nexos. Sem mecanismos representativos não há identidade política nem para a nação, nem para o cidadão. Sobre isso é interessante citar o depoimento de dois militantes de esquerda na década de sessenta; Antonio Calmon:

"Eu desisti da luta armada no dia em que puseram uma 45 na minha mão. Aí falei "não dá". E junto com o resto das pessoas que abandonaram a participação política (porque implicava prisão, tortura, o diabo) caí de boca na droga. E aí começou um cisma; o primeiro cisma (24)

E Fernando Gabeira:

G - Olha, eu vejo o seguinte: a base é a mesma... foram duas viagens diferentes... nós viajamos no sentido de transformar a sociedade, e eles viajaram no sentido de se transformar pessoalmente... de um lado as pessoas na viagem da transformação social e, de outro lado, as pessoas na viagem de transformação individual. Mas eu entendo essa cisão como uma cisão falsa... nem nós poderíamos ter aberto mão de uma compreensão mais profunda do nosso subconsciente, nem eles poderiam ter aberto mão da necessidade de uma intervenção na transformação social. A minha intenção é de estabelecer em mim uma unidade desses dois comportamentos e a minha proposição, enquanto político, é no sentido de contribuir para as transformações sociais, mas contribuir também pra evolução pessoal. Eu não sei até que ponto, no Brasil, a gente pode discutir isso... na Europa existe uma discussão muito profunda, na esquerda, pelo menos sobre três temas: Sexo, Droga e Rock and Roll. Não sei se a esquerda brasileira refletiu sobre a política de drogas; se ela conseguiu encarar a droga de uma forma que não fosse a inversão simétrica da repressão da direita... até que ponto ela compreendeu, quer dizer, a dimensão progressiva que a droga pode ter também no sentido de ampliar o campo do possível, as dimensões da sua imaginação, entende? (25)

Gabeira é um pouco injusto ao dizer que os viajantes das drogas abriram mão da necessidade de intervenção na sociedade. Todas as tentativas de mudanças de percepção, de abertura da mente para o inconsciente, tinham em perspectiva uma mudança de relação com o mundo, tanto que não se fechavam no indivíduo, mas abriam criticamente o ego tal como ele foi concebido na cultura ocidental. Buscaram, na comparação com o oriente, alternativas para lidar com a falência do pensamento ocidental. A prática imitativa das fórmulas orientais foi ficando com o tempo um pouco demodê, mas não a consciência de que a nossa consciência ociden-

tal não é a única forma de pensar e existir civilizadamente no mundo.

Estes experimentos taxados de irracionistas não vêm da década de sessenta, com os hippies, nem da década de cinquenta com os beatniks. A busca de uma alargamento das percepções como forma possível de mudar nossas relações com a experiência, e por consequência, mudar as relações com o mundo, já está presente nos experimentos de Walter Benjamin com o haxixe, na década de vinte. É a busca das famosas iluminações profanas, isto não é místico nem barbárie, são maneiras de iluminar, de dar sentido novo a experiências que perderam sua antiga significação. É iluminação a descoberta crua da experiência moderna nos "chocs", como viu e tratou de mostrar Baudelaire. Ao procurar nas drogas a iluminação que certos artistas conseguem passar com suas obras, o que se busca é a relação que já é humanamente possível, embora rara.

Essas iluminações que dissolvem o ego possibilitam outras conexões com o mundo, ligando diretamente um inconsciente que já não é pessoal, aos fluxos exteriores. Acaba a dualidade interior/exterior/sujeito/objeto. É preciso, por outro lado, ficar bem claro que não é por razões meramente críticas que a clássica maneira ocidental de conceber o ego fica tão abalada. "A forma Homem", como disse Foucault, se abala porque os homens (em minúsculo e coletivamente). Começam a tecer outras teias a que se prender, outras maneiras de falar, de se vestir, de andar nas ruas. E não é sempre de beatitude a sensação de dissolução do ego. Na multidão, por exemplo, essa sensação é desagradável para quem não sabe amar o anonimato e a confusão.

Nós pensamos e modificamos as coisas com isso, mas nem sempre as coisas se modificam porque nós pensamos. Para se restringir ao homem, é claro que os diversos níveis da existência e os diversos níveis de consciência produzem, e produzem se modificando. Imaginemos um olho que vê televisão e carros em movimento: Por mais que a cabeça que lhe corresponde pense como a razão enclausurada no intelecto quer, ele vai continuar percebendo mais do que a razão tradicionalmente concebida pode articular com seus conceitos. Se essa razão continuar insistindo em pensar somente as palavras e os conceitos, realmente pior para ela, vai continuar sem entender o que está se dando na superfície impressionável do olho.

É claro que é arriscado tentar pensar e viver sem os limites do ego e de suas responsabilidades, mas viver é mesmo muito perigoso. Se já está bastante evidente que não é apenas a razão que guia nossas vidas, é inútil tentar tornar racional o que não é, é melhor fazer um esforço de pensamento incorporar outras práticas - de que nossa mente já é capaz às variáveis sobre as quais cogitamos para orientar nossos caminhos pelo mundo - talvez não só o espaço e o tempo.

Se o eu se dissolve, as experiências serão sempre sociais, então as questões que as pessoas vivem não necessitam sempre de partidos ou outros organismos representativos que as liguem com a sociedade. Por outro lado, as questões vividas pela consciência como individuais, são de alguma forma legitimadas por essa maneira de ver o eu como uma circunstância mais ou menos arbitrária, que não representa uma oposição à sociedade. Então as

questões importantes de cada um se conectam com as de outros que sejam afins, formando séries em que elas se repetem diferentemente. Toda auto-repressão em favor de uma causa justa para a sociedade perde o sentido.

Embora se possa questionar a penetração destas idéias da contracultura como informação consciente da sociedade, é evidente que na década de 70 mudou o campo das questões pertinentes. Parece que há uma mudança de perspectiva em que as pessoas deixam de querer subordinar suas questões a estratégias partidárias e gerais. É neste sentido que Amnérís Maroni vê a reorganização do movimento operário - em sua análise dos movimentos grevistas de maio de 1978. Esta reorganização que emerge em forma de luta direta na produção - como as operações tartaruga e zelo, entre outras - e não subordinada a estratégias de um partido ou de uma vanguarda, é uma recuperação de um saber operário, de uma luta direta contra a expropriação cotidiana do domínio das atividades produtivas pelas técnicas de gerência científica. então são os problemas específicos dos produtores, uma luta implícita para dominar o processo de trabalho - que vão determinar os instrumentos de luta e também suas reivindicações. O problema geral da inflação e da carestia é encarado pelo prisma particular das questões da produção. (26) Todo este questionamento dos limites do ego cria possibilidade (pelo menos para um certo grupo) do surgimento de subjetividades diferentes. Estas subjetividades moldadas por fazeres particulares (musicais, raciais, sexuais, etc) vão enfocar as questões através de problemas parciais, daí o sucesso dos movimentos de minorias e das ressonâncias que eles encontraram

nos desejos - mesmo tendo sido rapidamente absorvidos pelas instituições. Descentralizar o ego, é como um desenquadramento cinematográfico, valoriza os fragmentos - ou em si mesmo ou diluídos em conjuntos e séries. (27)

Essa nova visão da sociedade e de seus problemas que aparecia já em meados da década de setenta, torna-se explícita na discussão em torno das patrulhas ideológicas, no final da década. Essa discussão evidenciou que a sociedade se organizava em grupos que não cabiam em um discurso político unificador, mas ao contrário, afirmavam suas diferenças e suas incompatibilidades. Havia quem se dispusesse a não submeter seus problemas à dinâmica prioritária da luta de classes e do partido político.

O movimento negro recusa a restringir suas questões a um nível econômico/social, e evidencia como as correntes progressistas da política brasileira escamoteavam as reivindicações do movimento negro:

L - Não há dúvida... As esquerdas têm minimizado tranquilamente as nossas reivindicações, embora nós (nós somos teimosos, estamos aí na luta é lógico)... Por exemplo, a questão da Anistia, que é uma questão que mobilizou, a nível urbano, os grandes centros urbanos brasileiros. Nós participamos do movimento de Anistia, estávamos aí nas passeatas com nossas faixas, Movimento Negro Unificado, claro que a nossa fala foi devidamente censurada na hora de chegar e colocar as nossas reflexões, as nossas chamadas de atenção...

E - O que você chama de censuradas?

L - Censuradas pelo seguinte: por exemplo, na hora de ler a moção do apoio do Movimento Negro, a moção foi lida e só leram o que interessava ao discurso geral. Agora, a questão específica não foi colocada. E qual é a ques-

tão específica? A imagem do negro que é passada, a repressão policial em cima do negro é uma das coisas mais terríveis... não há muita diferença entre Brasil e África do Sul. África do Sul nós temos um apartheid legalizado etc. e aqui nós temos um apartheid social que não precisa legalizar; o sistema racial brasileiro, a discriminação racial brasileira é uma das mais incríveis que eu já vi. (28)

Em 1979 num debate na Faculdade de Ciências Sociais da Universidade de São Paulo, os homossexuais marcaram posição reagindo à observação de que a luta homossexual escamoteava profundamente a luta de classes no relato de Trevisan:

"Pedi às pessoas do auditório que relatassem fatos concretos de como nós é que eramos escamoteados justamente em nome da luta de classes. A reação foi fulminante. Homens e mulheres, emocionados e sem medo de aparecerem como gueis publicamente, levantaram-se para relatar experiências pessoais de discriminação de setores progressistas contra eles por serem homossexuais". (29)

Tanto homossexuais quanto os negros contestavam a sacralização do proletariado, afirmando sua diferença e exigindo seu espaço. A militante negra Lélia Gonzales chega mesmo a recusar o termo minoria, para caracterizar a luta negra, e diz que o operariado sim é que é minoria na imensa massa marginal (e negra) da população brasileira. (30)

Por outro lado, nesta década também se organizam clubes de mães na periferia e surge um novo movimento operário. Embora estes personagens caibam mais facilmente nas matrizes teóricas do marxismo e da igreja, se constituíram a partir de suas práticas locais e não submetidos totalmente a um projeto fechado.

Já em 80 as "tendências" da esquerda começavam a querer enquadrar estes grupos, descaracterizando suas questões específicas, com interesses segundo João Silvério Trevisan, na militância partidária.

"A partir desse período, o Somos mudou de feição. Perdeu suas características de instigação e se institucionalizou. Abriu uma sede que temporariamente dividiu com um diretório municipal do PT. As idéias de autonomia do Movimento homossexual foram então drasticamente esquecidas ou passadas a limpo, no seu interior. Também a linguagem usada por seus participantes mudou; os velhos jargões esquerdistas substituíam o titubeante discurso autonomista; nas reuniões passou-se a uniformizar a linguagem, de tal modo que agora os viados deviam se chamar entre si de companheiro (...) o mais estranho é que a partir do momento em que o Somos se esvaziou, os trotskistas foram afrouxando o controle (...) como se seu objetivo tivesse sido mais tático do que estratégico, visando antes destruir as possibilidades dos adversários do que propriamente construir um movimento de luta homossexual". (31)

Este tipo de institucionalização não atingiu apenas os grupos homossexuais. Diversas práticas "particulares" foram visadas pelas tendências da esquerda político partidária como fonte de legitimação para suas pretensões representativas, como o movimento feminista, as comunidades de base, o movimento negro, e mesmo para envolver capciosamente diversos agenciamentos musicais; como a dupla, então chamada de "Odara", Caetano e Gil; Chico Buarque, Milton Nascimento também não escaparam dessas amarras. A esquerda tradicional derrotada pela ditadura e pelo esvaziamento de suas propostas políticas e estéticas, retorna ao de-

bate na forma de patrulhas. Mas esta foi uma discussão muito alimentada pelos jornais da grande imprensa no sentido de revelar o campo político em que ressurgia o "Brasil" após o eclipse da ditadura. No final da década de setenta a imprensa tentou fixar "identidades", ou campos de conflito, para que se pudesse construir a idéia de 'abertura' como um renascimento da 'nação'. Este trabalho político ficou muito claro no debate das "patrulhas ideológicas". Essa fixação de identidades políticas visava a criação de um Brasil legal, legítimo e representativo. Mas são as identidades fixas que são questionadas pela prática social dos movimentos de minorias.

O debate careta se polarizava mais ou menos assim: de um lado os santos mártires da repressão, reivindicando o lugar para as suas antigas questões e de outro os desbundados, que tinham deslocado o lugar das questões. Veja o depoimento de Gilberto Gil:

Eles acham que nós seríamos formalistas em contraposição a eles que seriam conteudistas. (...) O que eu chamaria de conteúdo é a discussão política, a consciência social. Mas é tudo um equívoco da parte deles (os críticos). O que ocorre é que a gente transita dentro de trilhos mais ou menos folgados. Mas dentro de nossa criação a gente estabelece as nossas próprias bitolas. (...) A gente não está alinhado. (32)

Caetano e Gil ao se colocarem fora do índice da censura criavam novos campos de problemas renovando a maneira de ver as coisas. Estes campos de problemas que lhes diziam respeito pareciam derivar de formas mais contemplativas como parecem mostrar

os discos Jóia e Quaquer Coisa, de Caetano Veloso. Nestes dois discos lançados em 1975, Caetano sugere entrar num ritmo das plantas, dos seixos rolando, a beira do mar, tudo cantado de um jeito mais intensivo que significativo, (me lembro na época todo mundo perguntava: mas o que ele está querendo dizer?). É que ele estava beirando o que era inominável, contemplando e recriando os sons tanto das coisas como das canções já existentes, como as dos Beatles. É deste disco a canção Pipoca Moderna:

e era nada de nem noite de negro não  
 e era nem de nunca mais  
 porém parece que a golpes de pé  
 de pedir pão  
 de parecer poder  
 e era não de nada nem  
 pipoca ali, aqui...  
 pipoca além...  
 desanoitece amanhece  
 amanhã tudo mudou  
 pipoca ali, aqui...  
 pipoca além... (33)

O pipocar das diferenças na sociedade tem a ver com essa maneira mais contemplativa de encarar os problemas, as experiências com drogas, a descoberta do masculino-feminino, o direito às diferenças e à desculpabilização. Buscas difíceis, por que não avalizadas em nenhuma identidade prévia, em nenhuma razão, nem mesmo os desbundados sabem muito bem aonde vão, mas mesmo assim vão construindo novos e precários espaços existenciais nas suas experiências coletivas. Mas nem só desbundados pipocam aqui, ali, além; Eder Sader mostra em seu livro Quando Novos Personagens Entram em Cena a emergência de um novo movimento operário e de novas organizações nos bairros como as comunidades eclesiais

de base. Personagens moldados a partir de problemas existenciais imediatos e não a partir de uma identidade prévia, embora ela vá se construindo depois.

SORTE  
NÃO HAVER O QUE SEGUIRE  
SOM

É neste contexto de emergência das diferenças em sua irredutibilidade na prática cotidiana de "negros, bichas, mulheres e adolescentes" que surge Clara Crocodilo, o disco e o monstro. Sobre ele disse Arrigo:

"No fundo, o monstro que está escondido dentro de você é a música, tudo não passa de uma grande fábula para falar de uma coisa que tem dentro de você, que é essa capacidade de perceber música, esse lado esquerdo." (34) Arrigo, entrevista 1987

A canção no Brasil é constantemente chamada a um papel terapêutico, como já notou José Miguel Wisnick, o que não é diferente para Clara Crocodilo - só que aí é o médico e o monstro. A terapêutica é diferente, ela não hesita em destruir o protagonista para torna-lo herói ou anti-herói. É na metamorfose, no obscuro que vem o terror e a esperança: o reconhecimento do esquisito em si mesmo, do descontrole do ego, da possibilidade de mutação e migração. Que ferida este monstro vem curar ou abrir mais? É o eu fendido do homem moderno, que aparece já nos experimentos das vanguardas do começo do século e vem reaparecer na retomada de muitos dos seus procedimentos na atualidade. A música de Arrigo é uma destas retomadas, ao trabalhar com o dodecafonismo, por exemplo. O monstro com sua desarmonia evidencia fragmentos quase in-

dependentes: Clara, meio homem, meio réptil, com apenas parte de sua consciência e uma ira desmedida é aquele ego que não cabe nos limites convenientes da pessoa. Por outro lado a narratividade que aparece nos independentes, ao superar os limites convencionais, tende ao monstruoso, ao esquizito, ao despedaçado, ao fendido (esquizo). Esta prática narrativa-musical ressoou os experimentos da contracultura e das minorias.

Para estas ressonâncias não deixou de se formar um público, que se reunia no Lira Paulistana, na Vila Madalena, na sala Guiomar Novaes, no Sesc, formando um espaço alternativo, não apenas físico, mas também perceptivo para as linguagens novas que os independentes propunham. Era um público principalmente jovem, universitário e interessado por informações culturais diferentes daquelas veiculadas pela mídia global. Não é que as canções falassem diretamente dos problemas pertinentes a este público, como um discurso que os reunisse e representasse, mas ressoavam pela forma, mais que pela temática questões de interesse naquele momento.

A estética nos fins de 70 e começo de 80 era encarada como uma saída subreptícia ou maneira não frontal de inverter ou modificar as relações de poder. Edelcio Mostaco em seu artigo Alternativa: Independência ou Morte (35), mostra que a palavra 'alternativo' "representa a secessão (...), o desafio: outra natureza, outro código, outra rima. (...) Alternativo é aquele que nasceu diferente, que possuindo por filiação o tronco do poder dele se afasta. (...) crioulo (...) transfuga, (...) miscigenado, (...) híbrido". O público dos independentes se constituía num mercado

consumidor alternativo, não apenas de música, mas também de produtos alimentícios naturais, bem como roupas, perfumes, drogas, medicinas alternativas como a homeopatia e a acunpultura, anti-ginástica, educação alternativa, principalmente para as pré-escolas. Buscando inventar, a despeito do capitalismo e mesmo sobre os fluxos monetários, espaços diferentes de imaginação e utopia, novas maneiras de recriar a vida. Não mais de uma maneira hippie, mas brincando de ser sério e levando a sério a brincadeira.

Para este público herdeiro da contracultura o devir monstro, a dissolução do ego em estranhas viagens não é apenas aterrorizante, mas ressoa suas experiências existenciais, seus esforços de modificar as pessoas não só para pessoas diferentes, mas abrí-las para outros estatutos de integração entre si e com a natureza. É inegável que a partir da década passada os apelos ecológicos se tornaram mais frequentes e se praticam cada vez com mais seriedade, maneiras alternativas de se relacionar com a natureza e a produção e reprodução da vida humana no planeta. Apesar de todas as devastações assistimos, percebe-se mudanças significativas de consciência.

Quando perguntei a Arrigo sobre essa coisa estranha, esse negócio esquisito, que é este monstro musical, ele respondeu:

"É que eu estava mais ligado com os experimentos do pessoal da música erudita. Debussy quando escutou a Sagração da Primavera disse: é um pesadelo formoso. É a coisa da bela e da fera, quando você descobre a fera, você se apaixona." (36)

Esse 'pessoal da música erudita', já no começo do século dissolveu e propôs alternativas à tonalidade e à melodia. Alterando os conceitos de harmonia musical.

Clara é um monstro da música, mas também da letra. Se por um lado é uma fábula para falar de um lado esquerdo, de um monstro encantador, um pesadelo formoso; por outro é um super-herói, que para Arrigo, na época parecia a única possibilidade de dar jeito na situação. A canção continua tentando ser terapêutica, mesmo que seja um monstro. Terapêutica da paixão, da sedução, do enleamento pelo irresistível, pelo monstruoso... imita a mulher fatal que seduz para atacar, uma pantera, uma tigresa, à qual se quer resistir. Como a expressão inglesa 'fall in love' sugere, abandonar-se, dissolver-se, tornar-se um resto de onça... A sedução monstruosa despedaça o ouvinte.

A música vista como lado esquerdo parece aludir claramente a uma potência inconsciente, assim como a expressão pesadelo formoso. É importante, neste ponto, lembrar que a cultura underground, se preocupava muito com outros tipos de percepção, com o acesso ao inconsciente através das drogas e mesmo da loucura, mais exatamente a esquizofrenia, que era encarada como um similar natural das viagens de ácido. Neste sentido é bom citar aqui que Arrigo define sua experiência na década de setenta como muito pessoal, pois não participava, por exemplo, de atividades políticas estudantis.

"Para mim a década de setenta foi uma coisa muito pessoal, eu ficava muito trancado. Eu fiz uma viagem de ácido, uma bad trip, uma viagem

ruim que me revelou a condição humana. Sabe aquelas coisas que você sabe. Sabe, mas tenta mascarar. E eu tive a visão exata do que você é. Sabe o fim, a morte, que é tudo que sobra prá gente. Foi um negócio que eu passei uns quatro anos encanado com isso aí." (37)

Entretanto essa viagem pessoal foi empreendida por muita gente, como experimentação pertinente a uma certa recriação da percepção e da sociabilidade na vida de hippies, malucos, alternativos, viajantes em geral. Na época se usava muito a expressão fuga para qualificar pejorativamente estas viagens, hoje fuga tem um sentido mais positivo, alguns falam em linhas de fuga como criação de caminhos perversos, territórios artificiais mutantes, enfim saídas. Muitas vezes a viagem é um pesadelo dentro do pesadelo, e não serve para suavizar coisa alguma. As vozes do inconsciente podem falar com uma clareza absurda de realidades que se tenta disfarçar na percepção normal para preservar o eu e a sanidade. O que emerge então são eus em carne viva, com toda dor. No caso de Arrigo é o encontro com a finitude. O pesadelo de ácido não deixa de ser uma ressonância do pesadelo da história:

"Eu estava numa coisa mais pessoal, junto com isso, prenderam todo mundo lá de casa. Então ficou aquela paranóia, eram quinze pessoas lá em casa." (38)

As viagens de drogas tão comuns na época apreenderam a experiência coletiva por um filtro das questões profundas do inconsciente. A diferença emerge como forma de encarar os problemas. Não mais do plano coletivo para o individual, como na lógica

partidária, mas o coletivo a partir de questões particulares, que no entanto se colocam como imediatamente sociais.

Neste momento que as pessoas se organizam a partir de questões 'particulares', como as de sexo, raça ou mesmo sensibilidade; ver a música enquanto monstro não deixa de ser interessante e talvez significativo. Por que o monstro é o ser que não é harmônico, ou por ser desconjuntado como um Frankenstein; ou por ter partes deformadas, ou excepcionalmente crescidas, que chegam a se tornar independentes do resto do corpo, como os super-peitões de Wood Allen (39). Enquanto a música tonal mais tradicional é feita de harmonias, com regras rígidas e precisas, o monstruoso desvia, reinventa, modifica, prolifera. Mussorgsky, para exprimir musicalmente o horrível e o obscuro, privava suas figuras musicais "daquele mecanismo de respiração interna, característico da tonalidade, são completamente opacas, impenetráveis. O movimento não é gerado por um processo orgânico de vida interior. Ele corre sobre a superfície das notas, daquele modo rígido e desarticulado com o qual nos acostumamos a representar a criatura de Frankenstein." (40)

A desarmonia em música não é apenas uma metáfora da desordem e do monstruoso; desde a antiguidade certos acordes ou modos musicais são colocados sob suspeita de serem corruptores, então não me parece apenas uma questão de representação, mas de um uso energético da música, levando em consideração as reações que ela provoca sobre os corpos. (41)

Na música popular de nosso século, por outro lado, monstro é um termo muito usual para nomear certas práticas musi-

cais ou estados da composição. Na década de quarenta os sambistas chamavam de monstro aquele samba que ainda não tinha sido passado para a linguagem das pautas (42). Também a improvisação é um monstro, talvez parente daqueles seios monstruosos de Wood Allen, elas podem crescer demais e tornarem-se desproporcionais à melodia. Jacques Atalli em Bruits também vê a diferença associada à monstruosidade:

'Produire dans la composition c'est d'abord jouir de la production de différences. Ce concept nouveau est bien pressenti par les musiciens. Ainsi, improviser se dit dans la langue du Jazz "to freak (dévier) freely" Freak est aussi le monstre, le marginal' (43)

A improvisação no jazz, com Charlie Parker, abre espaço também para uma outra espécie de freak - os beats e seus monstros literários, de uma linguagem-fluxo, fora das regras gramaticais. sobre isso diz Carlos Maciel:

"a revolução do improviso, deflagrada por Charlie Parker, marcou toda a literatura beat, desde a 'prosa espontânea' de Kerouac - que escrevia em folhas de papel de 1,80 m., sem jamais corrigir ou revisar - até os poemas derramados, largos discursivos de Ginsberg." (44)

Além da diferença ser produzida no jazz a nível da improvisação, dentro da própria música, ela também se produz e se afirma nas lutas raciais e culturais nos EUA. O jazz é parte importantíssima desta luta, pois organizou e manteve todo um cir-

cuito alternativo de produção, gravação e veiculação musical.

A organização de um circuito alternativo de produção e veiculação de música não deixa de lembrar, mesmo com muitas diferenças, a experiência da música independente que vem acontecendo em São Paulo desde meados da década passada. A música independente que se produziu aqui, ao contrário da experiência do jazz americano foi independente não como saída política, mas por ser diferente da demanda das gravadoras e pela necessidade de tornar público e viável um novo fazer musical. Para tanto se organizou um centro de produção e gravação no Lira Paulistana, onde se experimentou novas formas de empresariar o som bem como tomar contato com os instrumentos de gravação e produção de shows.

Além do público alternativo que comparecia aos shows, comprava os discos e possibilitava uma sociabilidade diferente; a música e o fazer musical são colocados em questão. A criação se desloca por diferentes repertórios, nos rumos da música brasileira (Rumo), ou internacional, na linguagem das vanguardas européias (Arrigo), ou na tradição da música negra urbana (Itamar), e ainda numa recriação do repertório sertanejo, na fase cabocla-lisérgica de Tetê e Arrigo.

Neste sentido, a criação experimental de todos os grupos permitiria chamá-los de 'rumos' por potenciarem e recriarem diversas linguagens musicais.

A sonoridade dos independentes paulistanos não formou nenhum movimento por si só, eles se agruparam em função dos espaços livres para shows, onde se evidenciava essa sociabilidade alternativa. Se assemelhavam também do ponto de vista da maneira de

produzir e veicular os discos e nas páginas da imprensa. Embora muitos viessem da mesma escola, no sentido lato do termo, não tinham nenhuma proposta estética comum. Neste sentido Luis Tatit diz:

"Nós tivemos uma base comum que foi o departamento de música da Eca. Quer dizer, todos tiveram aquela experiência com música erudita de maneiras diferentes. Uns aproveitando algumas coisas, como é o caso do Arrigo, outros tentando descobrir uma nova linguagem como foi o caso da gente com a canção, outros ironizando como foi o caso do Premê." (45)

O fato mesmo de não formarem nenhum movimento estético denota no fazer musical a afirmação das diferenças que estavam emergindo na década de setenta em diversas práticas 'minoritárias', quebrando em toda a sociedade a aparência de ordem. Cada grupo e mesmo cada artista, marcou uma posição particular que exprimia suas questões pessoais, regionais, raciais, etc. Assim, questões que mobilizavam diversos grupos sociais ressoavam nas canções.

É desta perspectiva que se pode dizer que a música de Itamar é pessoal e única mas traz clara a marca dos problemas que a questão da negritude implica. Os temas de suas canções, e também dos compositores que ele recupera, tratam de um cotidiano pobre, marcado pela discriminação racial. Itamar tem em suas músicas um personagem que não sendo claramente o mesmo, tem os mesmos problemas. É um cidadão bem precário, Benedito João dos Santos Silva Beleléu, vulgo Nego Dito, Cascável. É um anti-herói sempre

fugindo da polícia, seu crime a marca de sua diferença - ser negro. Este personagem revive o malandro do samba de morro com uma ginga nova, por isso J.M. Wisnick chama sua música de neo-malandragem. Essa ginga que perpassa todas as suas narrativas, supera o pessoal, ligando todas as personagens numa série rítmica/musical negra, abrindo os limites "da carne e do tempo" para outras formas de interação, recolocando problemáticas da cultura e da história dos negros no Brasil. Também a prática de retormar outros compositores age no sentido de uma formação/afirmação de uma memória negra. O que é evidente também faz parte das preocupações do movimento negro.

O provincianismo de Tetê Espíndola, que já lhe rendeu muitas críticas, deve ser entendido de maneira positiva, é a afirmação de suas questões particulares, mas que ao mesmo tempo não são só dela. Seria um erro impor universalidade e varrer as partes. Como diria Gilles Deleuze, o ser se diz univocamente, da diferença.

O trabalho de Tetê se baseia na emoção. O seu cantar está ligado à sua experiência com a natureza, e também com a cidade. A força de seu trabalho de intérprete não vem apenas de sua técnica vocal, mas desse trabalho com a emoção. Em entrevista recente, Tetê me disse que é tão forte para ela esta relação entre o cantar e a emoção, que as vezes ela sente que seu corpo não é forte o bastante para aguentar. Os shows são muito desgastantes, e ela está sempre com um resfriado para curar ou algo assim. Neste trabalho de corpo e alma, ressoam os pássaros que ela viu e ouviu, as águas, as árvores... parece que é uma memória do corpo

cantando. Todo este trabalho com a emoção é bem consciente para ela:

"Cantar, o trabalho de intérprete, é um trabalho de emoção. Toda a emoção ligada à vivência aparece na voz. A voz transmite tudo. (46)

Em seu último show, Tetê estava mais paulista, cantando 'o ser mulher'. Se ela deixou de cantar apenas seus pássaros na garganta, não quer dizer que ela deixou de ser provinciana. A província, a região, a particularidade, estará sempre presente em um trabalho que se baseia na transmissão, pela voz, das experiências vividas. A mulher que Tetê canta é um ser mutante, capaz de "romper com essa máquina de pessoas individualizadas e de divisão binária dos sexos", é o que Felix Guatarri chamou de devir mulher. (47) O canto de Tetê explode a mulher para criar agenciamentos de subjetividade mulher-rio, mulher-pássaro, multiplicando os pontos em que a identidade fica indeterminada, como no 'meio do arco iris'. (48) Estes apelos de Tetê ressoam num público que também está questionando os papéis homem/mulher.

Em Amor e Guavira o namoro desfaz o indivíduo para criar um outro agenciamento múltiplo moço-menina-amora-flor-água:

"No cerrado onde o mato é grosso e a coisa é fina  
entre um trago e um cacho o moço abraça uma menina  
o namoro é deixado de uma árvore da flora  
onde ambos lambuzamos nossa cara de amora  
nesse ambiente exuberante fruto do amor  
a guavira água vira em nossa boca e que sabor  
língua à língua  
e se fala a linguagem de quem beija a flor

flor da pele que me impele assim  
 ao mais louco amor  
 que se faz naturalmente enfim  
 seja onde for" (49)

É nessa explosão do ser individual para outros agenciamentos não determinados que a experiência independente ressoa e se intersecciona com os experimentos da contracultura, que parece partir do indivíduo para a sociedade, mas que em seus experimentos destrói esta unidade criando monstros: gente que se perdeu nas drogas, personagens dissolvidos nos grafites, sexualidade que se desviaram, narrativas que fragmentaram as personagens proliferando os pedaços, comunidades agrícolas que reinventaram o contato entre as pessoas e a natureza, etc.

Além da afirmação da particularidade, como um direito à diferença, o cantar de Tetê se mistura com uma consciência ecológica que vai se formulando cada vez mais claramente da década de setenta para cá, ainda que não se veja vitórias significativas, a ecologia ganhou espaço de reflexão, debate e legitimidade.

No começo da década de 80, ao mesmo tempo que os grupos independentes paulistanos fazem muito sucesso para o público restrito das apresentações em teatro e também lançam seus primeiros discos, a rede Globo mostrou através de seu MPB-80 o padrão global de música onde toda novidade ou diferença tendeu a ser eliminada. O comentário de Décio Pignatari em um artigo da época esclarece bem a questão:

"Peguemos para começar a organização instrumental. De um lado a orquestra montada pela Globo, com seus naipes e timbres fixos (com predomínio das cordas) implicando reduzida margem de variação de um desempenho a outro (alta definição); de outro lado grupos instrumentais menos ortodoxos, que podem incluir desde guitarra elétrica até pilão (!?) - com larga margem de inesperado, portanto baixa definição). Ora, como a organização da orquestra foi um dado prévio e não posterior à seleção das composições, segue-se que boa parte da seleção foi levada a efeito tendo em vista e em consideração que daí possam derivar - os de Célia Vaz, por exemplo). (...)

Das mais de 20 mil composições concorrentes (...) foram selecionadas 60 (...). Pode crer que, dessas 60 pelo menos quarenta foram selecionadas segundo um critério que eu rotularia de "passíveis de orquestração" - o que significa privilegiar canções do tipo milton-nascimentosas ou sambas-canções e sambas (Leci Brandão) facilmente dirigíveis para uma tubulação orquestral à la Ary Barroso. Como o grande público é explicavelmente (ou inexplicavelmente?) ignorante em matéria de signagem musical (é por isso que tende a julgar um composição: 1º) pela letra; 2º) pela melodia; 3º) e último, pelo som), é mais que explicável que o festival seja dirigido a ele, homogeneizando e pasteurizando o som..." (50)

É claro que em um país com uma tradição musical tão forte como o Brasil e super aberto a influências da música internacional, essa ignorância é fabricada com a restrição do repertório de quem ouve. Quanto mais uniformes os sons que se executa no rádio e na tv, menor a capacidade dos ouvintes de perceber beleza em sonoridade e arranjos diferentes. É uma tendência contínua de

estabelecer um bom gosto identitário que fabrique algo que possa ser chamado de música brasileira, mesmo que seja como aquela já antiga pergunta de Rita Lee: é mambo, é rumba, é bolero, é rock? É tudo isso, mas devidamente selecionado pelo crivo dos procedimentos Bossa Nova, como já evidenciou Caetano em 1967. (51) A mistura das 'raízes' culturais brasileiras com a influência do jazz quer produzir um som que caiba direitinho nos ouvidos do mundo todo; um som pop brasileiro de exportação.

"O Brasil é um país que tem aptidão, tem celeiro musical, tem variações rítmicas bastante e compositores de gabarito e uma trajetória internacional bem consistente para se propor a fazer música pop internacional." (52)

Na produção deste som se fixam maneiras de mixar (a voz mais alta que os instrumentos) e maneiras de arranjar. Veja o comentário de Caetano Veloso sobre seus critérios de gravação de alguns de seus discos no final da década de setenta, e os critérios da gravadora:

"...para fazer "Muito" e "Cinema Transcendental" eu tinha um critério muito nítido na minha cabeça que era tocar com a banda, fazer uma coisa espontânea, fazer um som que não tivesse nada a ver com o som de "nível internacional" enfim o "som alto padrão" que todo mundo estava tentando. (...) não acho ruim que se tente não, acho bacana. Agora para mim eu queria fazer uma outra coisa, mais doméstica, com aqueles músicos por causas da relação com as pessoas, do jeitinho de tocar. Este era o critério. Era qu-

se uma guerra, a gente vive num ambiente de gravadora, era uma coisa vista como meio absurda, tive que produzir o disco eu mesmo." (53)  
Caetano, Folha de S.P.

Se a saída do músico e da música brasileira é mesmo o aeroporto, isso não justifica que se padronizemos produtos musicais em nome de um padrão internacional de qualidade. Sabe-se que os músicos brasileiros que fazem sucesso no exterior são bem dispares e nem sempre têm seu som filtrado por um padrão internacional de gravação. Se o trabalho de Djavan, por exemplo, modificou muito com suas gravações nos Estados Unidos, absorvendo padrões internacionais que diluíram suas formas musicais, outros artistas como Milton Nascimento e Hermeto Pascoal puderam gravar em estúdios americanos e com músicos americanos sem que isso diminuísse a definição de suas características sonoras. Da mesma forma que a escala temperada impõe uma outra audição, as gravações e mixagens limpas e 'técnicas' demais podem descaracterizar uma informação musical. Não se trata de um comentário anti-técnica, mas de lembrar que a técnica não é neutra e deve ser tocada como os outros instrumentos, pois o 'ruído' é informação.

"A bossa, a fossa, a nossa grande dor", tudo isso é lindo e já faz mesmo parte dos procedimentos musicais brasileiros, mas não devem servir de barreira a nada, "chega de saudade". A essa altura dos acontecimentos Hermeto já tinha reinventado de novo a música no Brasil, de maneira a incluir improvisos e instrumentos dos mais loucos. Sendo também um pouco Bossa Nova nas entoações dos seus raros cantos, Hermeto não limita sua música a nenhum padrão, embora ele goste de dizer e repetir que a música

dele é brasileira, não há uma identidade última que a restrinja.

Esse padrão musical brasileiro, mesmo depois das guitarras elétricas da jovem guarda e da tropicália, foi se reestabelecendo novamente durante a década de setenta, absorvendo estes instrumentos. Mais do que produção de mercadorias musicais é produção de mercado consumidor, pois é mais fácil vender uma canção que seja igual ou bem parecida com as outras, pela base comum de timbres. Para Luiz Tatit trata-se também da produção em série de artistas:

"O problema que eu vejo é a questão da reprodução. Assim como existe um mercado de consumo que você tem que abastecer de várias peças iguais. Você vai vendo um tipo de sabonete, o que a indústria faz? Se prepara para aquele tipo de sabonete. Carro que tem muito disso. Sai um carro de uma determinada marca, as fábricas de autopeças tem que produzir inúmeros tipos de motor daquele jeito. De parafusos não sei de que tipo. Tudo que aquele carro precisa, precisa ser feito aos milhares. Isso eu acho que eles fazem com o próprio artista. Não adianta para eles o artista único. Adianta artistas que possam ser produzidos vários iguais. O grupo de rock, por mais personalidade que ele tenha, dá para eles fazerem vários grupos de rock, não tem problema. Um pode ser um pouco diferente do outro, mas todos são grupos de rock. (54)

Não se trata de preconceito não consumista e contra a indústria do disco, mas é porque é pelas diferenças que as questões profundas se atualizam em toda sua força, possibilitando a emergência de toda uma gama de virtuais problemas e mesmo solu-

ções novas. Por sorte alguns músicos conseguem afirmar suas questões, apesar da uniformização imposta pela produção comercial, como Cazuza e Lobão, por exemplo. Esta indústria de características muito determinadas, marginaliza as criações que estão fora de seus parâmetros. Todos os grupos independentes paulistanos do final da década passada e começo desta não puderam ser absorvidos pelo mercado brasileiro. Esta estratégia de produção do mesmo vai tão longe que a contratação destes artistas pelas empresas tradicionais do ramo não significou a sua ascensão ao mercado. A padronização das músicas e seus temas, arranjos e instrumentos é comentada por Luis Tatit:

"Na época (1984) em que a gente estava gravando não era pertinente aquele tipo de gravação porque estava vindo de fora para dentro. Eles estavam interessados em montar alguns grupos com características bem definidas, em geral com uma temática ligada ao tal juvenilismo, que é uma espécie de ufanismo da juventude. Com isso até os instrumentos estavam determinados, os instrumentos tinham que participar de um tipo de batida, que tinha que ser um tipo de periodicidade. Se tinha que ser mais agressivo, se tinha que ser mais calmo, tudo era determinado." (55)

O insucesso das músicas do Rumo é explicado por sua originalidade, numa época em que a indústria cultural de massas padroniza a produção musical.

"O rádio precisa formar um tipo de linguagem padrão. Eles vivem do esteriótipo, do bordão, da repetição

das mesmas coisas. Eles vivem disso, é a linguagem radiofônica. A introdução de um novo elemento assim ficaria como uma espécie de ruído dentro da linguagem deles. Atrapalharia. (...) Aquele Tutinha lá da Jovem Pan não houve jeito de aceitar. Daí foi na cara. Não tinha disfarce. Não tocava lá, não era o tipo de música deles. A gente recebeu todas as informações que precisava. Até eles mostraram pro Geraldo que os instrumentos precisariam ser outros. Nós não utilizávamos tanto o sintetizador, precisava ter mais aqueles recursos todos... não é fácil não... (56)

Entretanto a padronização da audição nos mass média atinge mais diretamente os produtos musicais propriamente ditos, então o que toca no globo de ouro é sucesso no rádio tem esse padrão, a que se referiu Luis tatit, muito bem demarcado. Por outro lado há outras sonoridades que perpassam esses meios. As trilhas sonoras incidentais de filmes ou jingles das propagandas frequentemente escapam a este padrão global, possibilitando que outros produtos sejam como que 'embrulhados' em um papel musical mais sofisticado. O uso do jazz e da música clássica para estes fins é constante. As trilhas sonoras dos comerciais do Free e da C&A, por exemplo, circunscrevem com este recurso, entre outros, um público alvo de informação musical mais sofisticada; evidenciando assim a existência de outros padrões de audição, mesmo nos veículos de comunicação mais poderosos e comuns. Este fundo musical sofisticado exige a existência de um mercado de trabalho com músicos bem mais competentes que a média dos sucessos de público. É um fazer musical anônimo que circula entre os backing sonoros do rádio e da tv para os bares e algumas vezes para a formação de

grupos instrumentais independentes como o grupo Pau Brasil, mesmo Hermeto já fez jingle para rádio, alguns componentes do Rumo trabalham em jingles para propagandas; esta é uma outra prática profissional de música.

Por outro lado, como já vimos, o mercado consumidor de música brasileira não se restringe ao Brasil. No começo da década de setenta Hermeto Pascoal não consegue gravar suas músicas aqui mas já é sucesso no exterior. Esta situação não se restringe à Hermeto e seu experimentalismo 'exagerado'; veja um fragmento de uma entrevista sua para o Jornal da Tarde em 1971:

Um músico afirmou que a melhor música brasileira, no momento está sendo feita em Nova York. Você concorda com isso?

- Olha eu sou obrigado a concordar. O som que o conjunto do Airto está fazendo não tem ninguém fazendo aqui. O Sivuca e os nomes que no Brasil não são muito respeitados - não são muito conhecidos - fazem um tremendo som lá. O que eu acho incrível é o músico precisar sair do Brasil, trabalhar lá fora - mostrar música brasileira no exterior para depois quando voltar ficar conhecido, todo mundo vir apertar a mão dele, dizer parabéns, essas coisas.

Depois de quase vinte anos esta situação continua, porque o esquema comercial do disco no Brasil se interessa por lucratividades maiores que demandam esse gosto padronizado e uma margem de risco menor, por isso tudo que saia do convencional tem muita dificuldade de divulgação. Sobre isso leia o comentário de Itamar Assupção:

"Acho que isso não é nada novo, não é? O Jobim tem aquela frase famosa, de que a saída do músico brasileiro é o aeroporto. Quando cheguei à Cumbica, antes de embarcar para a Alemanha, eu me lembrei disso. Não é só o músico brasileiro que tem essa dificuldade, e sim qualquer trabalho criativo que saia do convencional, tudo que tenha algo diferente a dizer, tudo que tenha uma linguagem. Fiquei dez anos no Brasil transando essa linguagem, e quando cheguei na Alemanha para uma tournée eles perceberam imediatamente a novidade. (...) Por isso, para trabalhos com linguagem própria - como o do Arrigo e da Tetê Espíndola - não vejo outra saída, pelo menos em termos de divulgação maciça no Brasil." (57)

O rádio é a peça mais importante para o sucesso da canção. A nível do mercado global de som se as gravadoras não investem na divulgação das canções incluindo-as nas programações das emissoras, patrocinando viagens e shows, não faz grande diferença, do ponto de vista do sucesso de público ter ou não gravadora. Veja a experiência do grupo Rumo:

"A Continental não mexe uma palha. Eles só gravam o disco porque não custa nada. Então você usa o estúdio deles, a matéria prima, que não custa nada. Mas na hora da divulgação acabou, você se vira, se tiver sucesso eles correm atrás. Por isso eles correm atrás do Amado Batista, do Tim Maia, de quem já tem sucesso. O resto não interessa para eles. É uma coisa violenta. É jogo duro mas é coerente. Do ponto de vista do mercado é coerente. Não tem sentido para eles arriscar o incerto." (58)

Entretanto esse mercado a que Luis Tatit se refere não é todo mercado, a experiência dos independentes mesmo tornou evidente que mercado se cria. Se aquele mercado alternativo do começo da década diminuiu, ou os custos da gravação independente se tornaram mais difíceis de serem repostos, por causa da inflação. Isso não quer dizer que é impossível se fazer sons diferentes daqueles propostos pela indústria fonográfica. Egberto Gismonti, na década passada criou para si vários pequenos mercados em diversos países, com isso e com o lançamento de diversos discos por ano, muitas vezes apenas variações sobre o mesmo tema, possibilitou que sua prática musical se reproduzisse e se tornasse viável, o que não seria possível se ele se restringisse às fronteiras 'nacionais'.

Por outro lado essa imposição de silêncio à produção musical que não se enquadrou nos padrões de audição da mídia, gerou mais que fracassos artísticos do ponto de vista de vendagem, criou uma sensação de impotência em toda uma geração que esteve longe do circuito estreito da produção independente, e só escutou o mesmo. O silêncio imposto à vozes discordantes e às vezes dissonantes, foi ouvido num refrão mil vezes repetido: "inútil, agente somos inútil". Mas esse silêncio foi e é produzido com todo cuidado. A padronização das canções veiculadas pelos mídia e o boicote a tudo que é diferente fabricam um insucesso. É bom lembrar um outro sentido da palavra sucesso, aquele que mobiliza Elomar na frase "foi um sucesso bem triste Ave Maria" o sucesso do sucedido. Então aparece o grave: o insucesso pode ser aquilo que não sucedeu.

Esse 'silêncio' é mais sutil que um caso de gravadoras ou produção independente, trata-se de uma educação dos sentidos, da produção, não só de canções, mas de consumidores. Fernando Mansur está muito feliz em mostrar em seu livro sobre a produção musical independente (onde curiosamente se exclui totalmente os paulistanos) que o sucesso continua. Mas que sucesso é este? É o sucesso carioca, padrão global, querendo ser pop internacional. O paradigma inicial desse sucesso é a banca Blitz. É bem lógico: depois da fabricação do silêncio, vem a fabricação do som!

Vinda de uma experiência de teatro underground - o grupo de teatro Asdrúbal Trouxe o Trombone - nasceu a Blitz. Cansados das barras marginais, eles têm uma fórmula de sucesso: Novidades, mas não muitas. Veja o depoimento de Bernardo Vilhena que por volta de 1983 compunha com a Blitz, Lobão e Ritchie:

"Acho que assusta um pouco o público, você cria uma distância, é muita novidade: o cara já houve um som que não conhece, ouve palavras que para ele são estranhas, acho que você corrompe um pouco o ouvido das pessoas (...) Então vem a tal estratégia: ser absolutamente romântico, porque as pessoas (...) acreditam nos revolucionários românticos." (59)

O segredo destes 'revolucionários' é mudar alguma coisa e continuar tudo como era antes. Na época as pessoas notavam muitas semelhanças do trabalho da Blitz com os independentes paulistanos, entretanto o que havia de parecido é que eles todos se preocupavam com uma performance cênica e talvez também o uso de cantoras com timbres de voz mais agudo. Mas esse grupo não trazia

novidades a nível musical nem narrativo. Se recriaram situações narrativas, foi com personagens fixas, que continuavam a repetir suas identidades estereotipadas, e não como os grupos paulistanos que dissolviam o eu em proveito de outras conexões extra pessoais ou infra pessoais. Em suma foi um 'wave' como se dizia na época, salvando a identidade adolescente do rock, em temas pequenos burgueses:

"Blitz documentos  
só temos instrumentos"... (60)

Essa banda de curta duração abriu caminho para outros grupos de rock com temáticas juvenis, que no entanto não mostram nenhuma preocupação cênica.

É óbvio que não estou defendendo uma identidade da música brasileira, mas a possibilidade que ela se multiplique sem a restrição de uma linguagem padronizada e codificada em gêneros.

Veja o que diz Itamar sobre seu som independente:

"Valeu a pena fazer três discos independentes e mais um por gravadora. É como diz o Dinho em "Prezadíssimos Ouvintes": "sorte não haver o que segure som", porque senão nada aconteceria. Fui como compositor independente para fora do Brasil, meu próprio trabalho me levou a isso, não houve divulgação nem armação. É um trabalho que segue sozinho seu próprio caminho. Por isso, é independente, no sentido de ser uma linguagem que se define de modo diferente: da montagem do show, do estilo da banda até a capa do disco. Me sinto bem com essa independência. Não estou preocupado com os rumos da MPB, e sim com a

minha música, já que é a única coisa que posso fazer. (...) Se minhas músicas não tocam no rádio ou na TV não estou nem aí, não é problema meu. Estou reservando minhas energias. Agora vou gravar um disco na Alemanha, e é isso que vou fazer." (61)

Se não cabe no Brasil que corra o mundo.

## NOTAS DO 3º CAPÍTULO

- 1) LP Rumo aos Antigos, Rumo Empreendimentos Artísticos, 1981.
- 2) *idem*.
- 3) *idem*.
- 4) Texto de Sérgio Guardado para LP Isca de Polícia, As Próprias Custas Sociedade Anônima, 1982.
- 5) *idem*.
- 6) A música de Arrigo Barnabé ressoa os sons de todas estas pessoas e talvez de outras mais que me tenham escapado: Itamar Assumpção, Paulo Barnabé, Gilson Gibson, Otávio Fialho, Regina Porto, Bozo Barretti, Suzana Salles, Paulinho da Viola, Roberto Riberti, Carlos Rennó, Hermelino Neder, Eduardo Gudín, Ricardo Porto, Tetê Espíndola, Mário Manga e Dino Vicente, Ana Amélia, Vânia Bastos, Patife Band, Ney Matogrosso.
- 7) Vulgar é nome de uma canção de Tetê Espíndola.
- 8) In: Pássaros na Garganta, Som da Gente, 1982.
- 9) Wali Sailormoon, Me Segura Que Eu Vou Dar Um Troço, José Alvaro Editor, RJ, 1972.
- 10) Fé Menino, Gilberto Gil, in: Feitico, Ney Matogrosso, WEA, 1978.
- 11) Folhetim da Folha de São Paulo, 22 de agosto de 1978.
- 12) Roberto Menna Barreto in: Benares, Revista Rolling Stones, nº 32, 1972.
- 13) *idem*.
- 14) Luis Carlos Maciel in: A Morte Organizada, p. 61, editora Ground, 1978.
- 15) Andrew Weil, Drogas e Estados Superiores da Consciência, ed. Ground, 1978.
- 16) Aldous Huxley, As Portas da Percepção, p. 18/19.
- 17) Revista Planeta, Abril de 1982, p. 35.
- 18) Slave Mass, WEA, 1977.
- 19) De Caetano a Clementina, in: Folha de São Paulo, 25 de julho de 1973.
- 20) in: Geraes, Milton Nascimento, Odeon, 1976.

- 21) Maurício Krubusly, in: O Som de Milton Nascimento, O Estado de São Paulo, 19 de junho de 1978.
- 22) Folhetim da Folha de São Paulo 22 de agosto de 1978.
- 23) Pecado Original, Caetano Veloso, trilha sonora do filme A Dama do Lotação, Phillips, 1978.
- 24) Heloisa Buarque de Hollanda, Patrulhas Ideológicas, p. 163.
- 25) idem, p. 192.
- 26) Amnérís Maroni, A Estratégia da Recusa, Brasiliense, S.P., 1982.
- 27) Sobre o encadeamento das questões particulares ver Luiz Orlando 'Como Pensar 68' in: História e perspectiva, Uberlândia, pp. 87-94 jul/dez 1988.
- 28) Lélia Gonzales in Patrulhas Ideológicas.
- 29) Devassos no Paraíso, João Silvério Trevisan, p. 207, ed. Max Limonad, 1986.
- 30) In Patrulhas Ideológicas, acima citado.
- 31) Devassos no Paraíso, p. 220.
- 32) Folha de São Paulo, 16 de janeiro de 1977.
- 33) Pipoca Moderna, LP Jóia, Phillips, 1975.
- 34) Arrigo Barnabé entrevista em 1987, arquivo da autora.
- 35) Arte em revista nº 8, 1984.
- 36) Arrigo Barnabé, entrevista em 1987, arquivo da autora.
- 37) Arrigo Barnabé, entrevista em 1988, arquivo da autora.
- 38) idem.
- 39) No filme "Tudo que Você Sempre quis Saber Sobre Sexo e Nunca Teve Coragem de Perguntar".
- 40) Lorenzo Mammi, Folhetim da Folha de São Paulo, 25 de março de 1988.
- 41) O uso energético das coisas chamou bastante atenção da contracultura e também encontra raízes na experimentação do começo do século. Na música Strvinsky pesquisou músicas de tradição não ocidental e suas escalas diferentes. Segundo José Miguel Wisnick "Alain Daniélou, musicólogo engajado na defesa da música modal,

- que ele considera a 'verdadeira' linguagem do som, em oposição à música tonal, sustenta, possivelmente com razão, que a escuta de uma sonata qualquer ao piano demanda grande esforço não consciente do ouvinte para corrigir as distorções da gama 'temperada', implicando um grau de fadiga subliminar que a música indiana, por exemplo, desconhecera."
- 42) Alcir Lenharo, texto inédito.
  - 43) Jacques Attali, *Bruit*, p. 284, Presses Universitaires de France, 1977.
  - 44) Luis Carlos Maciel in: *A Morte Organizada*, 213.
  - 45) Luis Tatit, entrevista em 1988, arquivo da autora.
  - 46) Tetê Espíndola, entrevista em 1988, arquivo da autora.
  - 47) Em Micropolíticas e revolução Molecular.
  - 48) Expressão usada na canção Na Chapada de Tetê Espíndola e Carlos Rennó.
  - 49) Amor e Guavira de Tetê Espíndola e Carlos Rennó.
  - 50) Décio Pignari in Signagem na TV p.
  - 51) In: O Som do Pasquim, p. 111.
  - 52) In: O Sucesso Continua, p. 52.
  - 53) Caetano Veloso, entrevista à Folha de São Paulo, 1982.
  - 54) Luis Tatit, entrevista em 1988, arquivo da autora.
  - 55) *idem*.
  - 56) *idem*.
  - 57) Itamar Assumpção em entrevista ao Jornal Nicolau nº 25.
  - 58) Luis Tatit, entrevista em 1988, arquivo da autora.
  - 59) O Sucesso Continua p. 58.
  - 60) Disco Blitz.
  - 61) Itamar Assumpção entrevista ao Jornal Nicolau nº 25.

## FONTES

## DISCOS:

Barnabé, Arrigo

Clara Crocodilo, Independente, 1980

Tubarões Voadores, Ariola, 1984

Cidade Oculta, Barclay, 1986

Suspeito

Bosco, João

Caca à Raposa, RCA, 1975

Cagabirô, Barclay, 1984.

Cabeça de Nêgo, Barclay, 1986

Costa, Gal

Fantasia, Philips, 1981.

Elomar

Nas Barrancas do Rio Gavião, Philips, 1973

Na Quadrada das águas perdidas, Produtora Rio Gavião, distribuição Marcus Pereira, 1979

Parcelada Malunga, Elomar e Artur Moreira Lima, Rio Gavião, 1980

Cartas Catingueiras, Rio Gavião, 1982

Espíndola, Tetê

Pássaros na Garganta, Som da Gente, 1982

Gaiola, Barclay, 1986.

Jesus, Clementina de

O Canto dos Escravos, Estúdio Eldorado

Clementina, Emi-Odeon, 1979

Clementina de Jesus, Emi Odeon, 1975.

Rumo, Grupo

Rumo &

Rumos aos Antigos, Rumo Empreendimentos Artísticos, 1981.

Diletantismo, Rumo Empreendimentos Artísticos, 1983.

Caerichoso, Rumo Empreendimentos Artísticos, 1985.

Veloso, Caetano

Araca Azul, 1973

Jóia e Qualquer coisa, 1975

Bicho, 1977

Pecado Original, compactos, 1978

Muito, 1978

Outras Palavras, 1981

Velô, 1984.

Itamar Assumpção  
Beleléu, leléu, eu  
às Próprias Custas  
Samea Midnight  
Intercontinental, Quem Diria

Nascimento, Miton  
Milagre dos Peixes, (estudio) 1972

Paschoal, Hermeto  
Slave Mass, 1977

#### FILME:

Cidade Oculta  
 direção de Chico Botelho  
 montagem - Danilo Tadeu  
 fotografia - José Roberto Eliezer

#### FITAS

#### ENTREVISTAS:

1,2,3 com Arrigo Barnabé 86, 87, 88  
 1 com Luis Gê 87  
 1 com Luis Tatit 88  
 1 com Maurício dos Mulheres Negras 87  
 1 com Tetê Espíndola 88

#### JORNAIS da Grande imprensa

Folha de São Paulo  
 O Estado de São Paulo  
 O Globo  
 Última Hora

#### PERIÓDICOS

Arte em revista nº 8 Kairós São Paulo  
 AU Arquitetura e Urbanismo nº 8, novembro de 1986  
 Revista Brasileira de História, Cultura e Cidades nº 8 e 9  
 Revista de História, nº 1, 1989, UNICAMP  
 Revista Circo - 1986 - 1987  
 Spirit Quadrinhos L & P M, 1986

Willi Bolle Berlim Capital da Cultura Alternativa, Folhetim do  
mesmo nome São Paulo Folha de São Paulo, 503, 1 a 12  
Revista Balão 1 ao 9  
Revista de História nº 1, Unicamp, Campinas, 1989  
Revista Oculum, Campinas, 1985  
Rolling Stones  
Jornal Nicolau, da Secretaria de Cultura do Paraná.

## BIBLIOGRAFIA

- Andrade, Mário - As melodias do Boi e Outras Peças, S.P., Duas Cidades, 1987.
- - Pequena História da Música, ed. Martins Fontes, 1980.
- Anhanguera, James - Corações Futuristas, Lisboa, A Regra do Jogo, edições 1978.
- Arent, Hannah - A Condição Humana, R.J., ed. Forense Universitária, 1981.
- - Totalitarismo o Paroxismo do Poder, R.J., ed. Documentário, 1979.
- - Entre o Passado e o Futuro, S.P. ed. Perspectiva, 1979.
- Attali, Jacques - Bruits, Presses Universitaires de France, 1977.
- Arantes, Antonio Augusto, Produzindo o Passado, 1ª Edição S.P., Editora Brasiliense, 1984, 255 p.
- Auerbach, Erich Mimesis, S.P., Perspectiva, 1976.
- Bahiana, Ana Maria - Nada Será Como Antes, Ed. Civilização Brasileira, R.J., 1980.
- Barthes, Roland, Mitologias, 4ª Edição S.P., R.J., Difel, 1980, 180 p.
- , Fragmentos de um Discurso Amoroso, R.J., 2ª Edição, 1981, 199 p.
- Baudelaire, Charles As Flores do Mal, Círculo do Livro, 1982.
- Baudrillard, Jean, À Sombra das Maiorias Silenciosas, 1ª Edição, S.P., Editora Brasiliense, 1985, 86 p.
- Benjamim, Walter, Os Pensadores, S.P. Editora Abril, 1980, 342 p.
- , Origem do Drama Barroco Alemão, 1ª Edição, S.P. Ed. Brasiliense, 1984, 276 p.
- , Obras Escolhidas - Magia e Técnica, Arte e Política, 1ª Edição, S.P., Ed. Brasiliense, 1985, 253 p.
- , Obras Escolhidas - Rua de Mão Única, S.P., Brasiliense, 1983.

- Benjamin, Walter, Imaginacion Y Sociedad - Iluminaciones 1. Madri, Ed. Taurus, 1980, 221 p.
- , Poesia e Capitalismo - Iluminaciones 2. 2ª Edição, Madri, Ed. Taurus, 1980, 190 p.
- , Haxixe. 1ª Edição, S.P., Ed. Brasiliense, 1984, 126 p.
- , Documentos de Cultura Documentos de Barbárie. 1ª Edição, S.P., Editora Cultrix, 1986.
- Berendt e Joachim O Jazz do Rag ao Rock, S.P., Ed. Perspectiva, 1987.
- Berman, Marshall, Tudo que é Sólido Desmancha no Ar. 1ª Edição, S.P., Ed. Schwarcz, 1986, 360 p.
- Breton, André, Manifesto do Surrealismo. 1ª Edição, S.P., Ed. Brasiliense.
- Cage, John, de Segunda a um Ano. 1ª Edição, S.P., Ed. Hucitec, 1985, 169 p.
- Campos, Augusto de, O Balanco da Bossa e Outras Bossas, Ed. Perspectiva, 1968, S.P.
- , Viva a Vaia, S.P., Dias Cidades, 1979.
- , O Anticrítico. 1ª Reimpressão, Companhia das Letras, S.P., 1986.
- Campos, Haroldo de, A Educação dos Cinco Sentidos, 1ª Edição, S.P., Ed. Brasiliense, 1985.
- Campos, Augusto de, Pignatari, Décio, Campos, Haroldo de Teoria da Poesia Concreta, 3ª Edição, S.P., Brasiliense, 1987.
- Campos, Augusto de e Campos, Haroldo de Panorama do Finnegans Wake, James Joyce, 1ª Edição, Ed. Perspectiva, S.P., 1971.
- Campos, Augusto de, Décio Pignatari, Campos, Haroldo Mallarmé, S.P., Ed. Perspectiva, 1974.
- Campos, Augusto de, Campos, Haroldo de, Schnaiderman, Boris, Poesia Russa Moderna, 3ª Edição, Ed. Brasiliense, 1985.
- Campos, Augusto de, Haroldo de, Schnaiderman, Boris, Maiakóvski Poemas, Ed. Perspectiva, S.P., 1982.
- Canetti, Elias, Massa e Poder. 10ª edição, Brasília, Ed. Melhoramentos, 1986, 531 p.

- Carpeaux, Otto Maria, Uma Nova História da Música, Edições de Ouro, R.J.
- Carvalho, Hermínio Bello de, Mudando de Conversa, S.P., Ed. Martins Fontes, 1986.
- Cardoso, Sérgio (entre outros), Os Sentidos da Paixão, S.P., Companhia das Letras, 1987.
- Caymmi, Dorival, Cancioneiro da Bahia, Círculo do Livro, 1984.
- Chediak, Almir Songbook - Caetano Veloso, R.J., Ed. Lumiar, 1989.
- Cortazar, Julio Bestiário, R.J., Ed. Expressão e Cultura, 1971.
- Costa, Alcir Henrique (org.) Um País no Ar, S.P., Brasiliense, 1986.
- De Decca, Edgar, O Silêncio dos Vencidos, S.P., Brasiliense, 1979.
- Deleuze, Gilles, Cinema a Imagem-Movimento. 1ª Edição, S.P., Ed. Brasiliense, 1985, 266 p.
- , Différence e Répétition Presses Universitaires de France, 1968.
- , Foucault, S.P., Ed. Brasiliense, 1988
- , Lógica do Sentido, S.P., Perspectiva, 1974.
- , Proust e os Signos, 1ª Edição, R.J., Forense Universitária, 1987.
- Deleuze, Gilles/Guattari, Félix, Por uma Literatura Menor. 1ª Edição, R.J., Ed. Imago, 1977, 127 p.
- , O Anti-Édipo - Capitalismo e Esquizofrenia. 1ª Edição, Porto Ed. Assírio & Alvim, 324 p.
- , Mille Plateaux, Paris, PUF, 1972.
- Donzelot, Jaques, A Polícia das Famílias, 1ª Edição, R.J., Ed. Graal, 1980, 209 p.
- Eco, Humberto, Apocalípticos e Integrados, Ed. Perspectiva, S.P., 1979.
- , A Estrutura Ausente, S.P., Ed. Perspectiva, 1976.
- Espinal, Luis, O Cinema Frente à TV. 1ª Edição, S.P., Ed. Dom Bosco, 1976, 70 p.

- Espinal, Luis, Cinema e seu Processo Psicológico. 1ª Edição, S.P., Ed. Dom Bosco, 1976, 141 p.
- Favaretto, Celso F. Alegria Alegoria, S.P., Ed. Kairós, 1979.
- Ferrara, Lucrecia D'Alésio, A Estratégia dos Signos. 1ª Edição, S.P., Ed. Perspectiva, 1981, 197 p.
- Foucault, Michel, A Palavra e as Coisas, S.P., Ed. Martins Fontes, 1985.
- , História da Sexualidade - I A Vontade de Saber, 4ª Edição, R.J., Ed. Graal, 1982, 152 p.
- , História da Sexualidade - II O Uso dos Prazeres. 1ª Edição, R.J., Ed. Graal, 1984, 229 p.
- , História da Sexualidade - III O Cuidado de Si. 1ª Edição, 1985, R.J., Ed. Graal, 246 p.
- , Arqueologia do Saber, R.J.
- , Vigiar e Punir. 1ª Edição, Petrópolis, Ed. Vozes, 1977, 280 p.
- Gagnebin, Jeanne Marie Benjamin, S.P., Brasiliense, 1982.
- Gil, Gilberto, Expresso 2222, Ed. Corrupio, S.P., 1982.
- Guattari, Félix, Revolução Molecular. 1ª Edição, S.P., Ed. Brasiliense, 1981, 220 p.
- , O Inconsciente Maquínico Ensaio de Esquizo-Análise, Campinas, S.P., 1988, Ed. Papirus.
- Guattari, Félix e Rolnick, Sueli, Micropolítica - Cartografias do Desejo, Petrópolis, 1986, Ed. Vozes.
- Jaguar, (editor), O Som do Pasquim, R.J., Ed. Codecri, 1976.
- Kafka, Franz, A Metamorfose. 1ª Edição, S.P., Ed. Brasiliense, 1985, 96 p.
- , Parábolas e Paradojas. 1ª Edição, Buenos Aires, Ed. Fraterna, 1979, 95 p.
- , Carta ao Pai. 2ª Edição, S.P., Ed. Brasiliense, 1986, 81 p.
- , A Colônia Penal. 1ª Edição, S.P., Ed. Nova época, 203 p.
- , O Processo. 1ª Edição, S.P., Ed. Nova época, 262 p.

- Lasch, Christopher O Mínimo Eu, S.P., Ed. Brasiliense, 1987.
- Lenharo, Alcir, Sacralização da Política. 1ª Edição, Campinas, Ed. Papirus, 1986, 216 p.
- Lima, Luis Costa (org.) Teoria da Cultura de Massa, R.J., 1982.
- Lira, Mariza, Chiquinha Gonzaga, Funarte, R.J., 1978.
- Lyotard, Jean François, O Pós-Moderno, 3ª Ed., José Olympio Ed., S.P., 1988.
- Maciel, Luis Carlos A Morte Organizada, Ed. Global, S.P., 1978.
- Metz, Christian, O Significante Imaginário - Psicanálise e Cinema. 1ª Edição, Lisboa, 1980, Ed. Horizonte, 311 p.
- Marx, Karl, O Capital Livro I, Vol. I, Ed. Civilização Brasileira, R.J., 1979, 579 p.
- Maiakovski, Antologia Poética, Ed. Max Limonad, S.P., 1981.
- Moya, Álvaro de, História da História em Quadrinhos, 1ª Edição, L & PM editores, Porto Alegre, 1986.
- Maroni, Amnéris, A Estratégia da Recusa, S.P., Brasiliense, 1982.
- Mansur, Fernando, O Sucesso Continua, R.J., Ed. Shogun, 1985.
- Marcuse, Herbert, Eros e Civilização, 8ª Edição, Zahar editores, R.J., 1978.
- Machado, Roberto, Nietzsche e a Verdade, 2ª Edição, R.J., Rocco, 1985.
- Melo, Hígina Bruzzi de A Cultura do Simulacro, S.P., Ed. Loyola, S.P., 1988.
- Moraes, Renato de (editor), Abre Alas, Editora de Palavra, 1978, S.P.
- Muggiati, Roberto, Rock o Grito e o Mito, Vozes, Petrópolis, 1983.
- Neves, Paulo Mixagem, O Ouvido Musical do Brasil, S.P., Ed. Max Limonad, 1985.
- Paz, Juan Carlos, Introdução à Música do Nosso Tempo, S.P., 1977, Ed. Duas Cidades.
- Peixoto, Nelson Brissac, A Sedução da Barbárie, Ed. Brasiliense, S.P., 1982.

- Peixoto, Nelson Brissac, Cenários em Ruínas, Ed. Brasiliense, 1987.
- Pereira, Carlos Alberto Messeder, Retrato de época, Ed. Funarte, R.J., 1981.
- , O que é Contracultura, S.P., Ed. Brasiliense, 1985.
- Pound, Ezra Poesia, S.P., Ed. Hucitec, 1985.
- Praz, Mario, La Chair, la Morte et le Diable. 1ª Edição, Paris, Ed. Denoel, 1987, 488 p.
- Pignatari, Décio, Signagem na Televisão. 1ª Edição, S.P., Ed. Brasiliense, 1984, 190 p.
- Proust, Marcel, No Caminho de Swan. S.P., Ed. Abril Cultural, 1982, 247 p.
- Rago, L. Margareth, Do Cabaré ao Lar. 1ª Edição, R.J., Ed. Paz e Terra, 1985, 209 p.
- Reich, Wilhelm, Psicologia de Massas do Fascismo, S.P., Ed. Martins Fontes, 369 p.
- Romano, Roberto, Corpo e Cristal - Marx Romântico. 1ª Edição, R.J., 1985, 186 p.
- Sader, Eder, Quando Novos Personagens Entram em Cena, Paz e Terra, R.J., 1988.
- Sailormoon, Wali, Me Segura Que Eu Vou Dar Um Troço, José Álvaro Editor, R.J., 1971.
- Sant'anna, Affonso Romano de, O Canibalismo Amoroso. 1ª Edição, S.P., Ed. Brasiliense, 1984, 318 p.
- Saroldi, Luis Carlos e Moreira, Virgínia, Rádio Nacional - O Brasil em Sintonia, Funarte, R.J., 1984.
- Schwartz, Tony, Mídia: O Segundo Deus, S.P., Ed. Summus, 1985, 159 p.
- Sicuteri, Roberto, Lilith: A Lua Negra. 1ª Edição, R.J., Ed. Paz e Terra, 1985, 211 p.
- Sodré, Muniz, O Monopólio da Fala. 4ª Edição, Petrópolis, Ed. Vozes, 1984, 156 p.
- , A Máquina de Narciso. 1ª Edição, R.J., Ed. Achiamé, 1984, 147 p.

- Squeff, Enio/Wisnick, José Miguel, Música. 2ª Edição, S.P., Ed. Brasiliense, 1983, 192 p.
- Souza, Laura de Mello e, O Diabo e a Terra de Santa Cruz; 1ª Edição, S.P., Ed. Schwarcz, 1986, 396 p.
- Tatit, Luiz, A Canção, Eficácia e Encanto, 1ª Edição, Ed. Atual, S.P., 1986.
- Tinhorão, José Ramos, Música Popular de índios, Negros e Mestigos, Ed. Vozes, Petrópolis, 1972.
- , Pequena História da Música Popular, Ed. Vozes, Petrópolis.
- Trevisan, João Silvério, Devassos no Paraíso.
- Trindade, Luis, Genealogia da Música Popular Universalizada, Contraponto edições, Porto, 1984, Ed. Max Limonad, S.P., 1986.
- Vaz, Gil Nuno, História da Música Independente, Ed. Brasiliense, 1988.
- Valery, Paul, A Serpente e o Pensar, 1ª Edição, S.P., Ed. Brasiliense, 1984, 124 p.
- Vonturea, Zuenir, 1968 O Ano que Não Terminou, R.J., Ed. Nova Fronteira, 1988.
- Veyne, Paul Como se Escreve a História e Foucault Revoluciona a História, Brasília, Cadernos da UnB, 1982.
- Virillo, Paul L'Horizon Negatif, Ed. Galilée, Paris, 1984.
- Xavier, Ismael, Sétima Arte, Um Culto Moderno, 1ª Edição, S.P., Ed. Perspectiva, 1978, 275 p.
- Wisnick, José Miguel, O Coro dos Contrários, 2ª Edição, S.P., Ed. Duas Cidades, 1983, 188 p.
- , Dança Dramática Dramática (Poesia/Música Brasileira) tese mimeografada, Universidade de São Paulo, 1979.
- , O Coro dos Contrários, 2ª Edição, livraria Duas Cidades, 1978, S.P.
- , O Som e o Sentido, Círculo do Livro, S.P., 1989.

