

Universidade de Brasília

Instituto de Letras

Departamento de Teoria Literária e Literaturas

*Arnaldo Antunes, Trovador Multimídia*

Simone Silveira de Alcântara

Brasília,

Novembro de 2010

# *Arnaldo Antunes, Trovador Multimídia*

Simone Silveira de Alcântara

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Literatura Brasileira do Departamento de Teoria Literária e Literaturas (TEL), da Universidade de Brasília (UnB), como um dos requisitos para obtenção do título de Doutor, elaborada sob a orientação do Professor Doutor Adalberto Müller Júnior.

## **Banca Examinadora:**

Professor Doutor Adalberto Müller Júnior (Presidente - UFF)

Professora Doutora Cláudia Neiva de Matos (UFF)

Professor Doutor Clodomir Souza Ferreira (Fac-UnB)

Professor Doutor André Luís Gomes (UnB)

Professor Doutor Henryc Siewierski (UnB)

## **Suplente:**

Professor Doutor Ricardo Araújo (UnB)

Brasília

Novembro de 2010

À Luana, Lua que me faz Crescente.

## Agradecimentos

Impossível nomear todas as pessoas que conviveram comigo nestes anos de pesquisa para poder, assim, ser justa ao agradecer a todos, um a um, por terem colaborado com o desenvolvimento destas ideias, de forma direta ou indireta. Entretanto, por meio de minha imaginação, posso colocá-las participando de uma grande roda de capoeira, na qual jogamos uns com os outros, enquanto alguns tocam os instrumentos, batem palmas e cantam. Com suas cordas coloridas, vejo alguns desses capoeiristas, diversidade que tanto me encanta:

Meus pais, Maria da Glória e Adalberto Alcântara, e meus irmãos Maurício, Andréa, cunhados e sobrinhos, obrigada por terem sempre sido companheiros com o seu apoio;

Minha filha, Luana, obrigada por sua admiração ao trabalho, pelo companheirismo e pela compreensão;

Enrico Timm, obrigada por todas as canções que entoou ao som do violão, enquanto eu exaustivamente escrevia;

Ricardo Campos da Nóbrega, obrigada por seu amor e pelas dicas tecnológicas;

Meu irmão de coração Carlos Magno Gomes, obrigada por nossas infinitas conversas teórico-sentimentais depois do cinema;

Minhas amigas Adriana Sacramento, Elaine Duarte, Márcia Selva, Maristela Nascimento e Valquíria Figueiredo Ramos, obrigada pelo carinho e pela atenção sem medidas;

Meu amigo Wanderson Bomfim, obrigada por, com sua sensibilidade musical, me apresentar ao *jazz*;

Minha amiga de infância, Adriana Andrade, obrigada pelos registros e pelas conversas relaxantes no estresse da finalização deste trabalho;

Minha professora de História da Arte, Vera Pugliese; meus professores de música Felipe Pessoa e Marcelo Arantes, minha professora de teatro Nanda Rocha, obrigada por todos os caminhos indicados;

Meu professor de Estética, Fernando Bastos (*in memoriam*), obrigada por me contar, para acalantar minhas angústias no início do doutorado, sua própria experiência com seu orientador Eudoro de Souza: “terminou o doutorado, Fernando, agora pode começar a estudar Platão!”;

Meu orientador Adalberto Müller, obrigada pela confiança, pela amizade, pelas leituras e, sobretudo, por direcionamento tão certo em momento inicial, bastante difícil para mim;

Funcionários e professores deste departamento, em especial Dora Duarte Silva, obrigada por seu compromisso com os alunos da pós-graduação, e professor Ricardo Araújo, obrigada por todo o incentivo de quando esta pesquisa começou;

CAPES, obrigada pelo incentivo financeiro ao final deste doutoramento;

Arte de brincar com o próprio corpo e com o do outro no tempo e no espaço, a capoeira requer a presença ativa de todos para que o jogo ocorra e, por isso, essa imagem me remete à ajuda de todos os meus amigos e parentes citados. Não teria havido o jogo deste doutoramento, portanto, se não houvesse essas parcerias; e a roda, nesse contexto, simboliza estes encontros que resultaram na tese. A cada um desses capoeiristas da vida, novamente obrigada!

Juba

*O que é a capoeira,  
é a roda, meu irmão  
capoeira é poesia  
que mexe com o coração*

Mestre Kenura

## Sumário

Introdução:.....	001
Capítulo 1:	
<i>Ambiência multimídia</i> .....	016
Capítulo 2:	
<i>O buraco ensina a caber a semente ensina a não caber em si</i> .....	068
<b>2.1. Das origens a outras bossas</b> .....	069
<b>2.2. Da Bossa Nova à Tropicália</b> .....	105
<b>2.3. Do Rock dos anos 80 à Jovem Guarda</b> .....	109
<b>2.4. Titãs – tudo que a antena captar meu coração captura</b> .....	120
Capítulo 3:	
<i>Arnaldo Antunes, trovador multimídia</i> .....	129
<b>3.1. Arnaldo Antunes</b> .....	130
<b>3.2. Arnaldo Antunes Ao vivo no estúdio</b> .....	143
<b>3.3. Reouvindo canções</b> .....	172
<b>3.4. Performance do silêncio</b> .....	202
Considerações Finais.....	214
Bibliografia.....	221

## Resumo:

Esta pesquisa analisa o projeto poético de Arnaldo Antunes a partir dos estudos de intermedialidade e dos estudos de cultura. Nessa perspectiva, faz-se necessária a compreensão dos contextos da Canção Popular Brasileira, uma vez que a obra do poeta e cancionista requer um exame de sua inserção no contexto musical. Além disso, percebe-se, sobretudo no DVD *Ao vivo no estúdio* - obra em análise nesta tese -, a *performance* multimídia do poeta, por meio da qual se evidenciam os cruzamentos entre as mídias que dão suporte às categorias artísticas utilizadas pelo trovador multimídia. Para essa análise, portanto, compreende-se que as mídias são instrumentos fundamentais de observação da sociedade, uma vez que, por meio delas e com elas, os indivíduos podem observar a si mesmos e aos outros, conhecendo novas sensibilidades proporcionadas por novas tecnologias, ou melhor, por novas possibilidades de comunicação. Nesse contexto, são fundamentais para definir um novo horizonte nos estudos literários as ideias de Hans Ulrich Gumbrecht acerca da mídia literatura; de Siegfried J. Schmidt acerca do sistema literário; de Vilém Flusser acerca das imagens técnicas; de Friedrich Kittler acerca dos sistemas de informação; de Marshall McLuhan acerca dos meios como extensões humanas; e, enfim, do medievalista Paul Zumthor acerca da *vocalidade* e da *performance*.

## Palavras-chave:

Arnaldo Antunes - trovador multimídia - Canção Popular Brasileira - *Ao vivo no estúdio*  
- Intermedialidade - *performance* - poesia

## Abstract:

This research analyses Arnaldo's Antunes poetical project from the studies of intermediality and media theory, widening, thereby, literature studies to cultural studies. In order to do it, the understanding of the context of Brazilian pop music is needed, since the poet is seen as a songwriter, in which work there are many paths leading to our musical history. Furthermore, it is perceived, especially, in the DVD *Arnaldo Antunes no estúdio* - the work analyzed in this thesis -, his multimedia performance, by means of the evidence of interlacement among media that support artistic categories used by *multimedia troubadour*. Thus, to this analysis, media are understood as ways of observation of society, since, by means of them and with them, the individuals can observe themselves and others, knowing new sensibilities provided by new technologies, or better, by new possibilities of communication. In this sense, Ulrich Gumbrecht research on media literature; Siegfried J. Schmidt theory of literary system; Vilém Flusser ideas about a technical images world that needs decoding; Friedrich Kittler essays on system networks; Marshall McLuhan conception of media as extensions; as well as the Paul Zumthor conceptions on body and performance define a new horizon for literary studies.

## Key-words:

Arnaldo Antunes - *Multimedia Troubadour* - Brazilian Folk Song - *Ao vivo no estúdio* - Intermediality - Performance - Poetry



## INTRODUÇÃO

*tô louco pra fazer um rock pra você  
tô punk de gritar seu nome sem parar  
primeiro eu fiz um blues, não era tão feliz  
e de um samba-canção até baião eu fiz  
tentei o chá chá chá, tentei um yê, yê, yê  
tô louco pra fazer um funk pra você  
e tá consumado*  
Arnaldo Antunes

O poeta paulista Arnaldo Antunes é sujeito multimídia em constante pesquisa das “extensões do homem”<sup>1</sup> na era tecnológica, em diálogo permanente com a história da Canção Popular Brasileira, contexto cultural bastante importante na abordagem que vamos realizar neste trabalho. O ex-integrante da legendária banda de rock Titãs transita entre várias artes e procedimentos criativos desde que iniciou sua carreira artística, uma vez que sua poesia se utiliza de linguagens e mídias múltiplas, seja por meio de suas diversificadas influências; seja por sua tendência a passear pelas fronteiras; seja ainda por sua habitual reflexão acerca do som, da palavra, da comunicação e da não-comunicação, dos ruídos e, sobretudo, do silêncio. Como o próprio Arnaldo Antunes entoa em canção homônima: “antes de existir a voz existia o silêncio/ O silêncio/ foi a primeira coisa que existiu/ um silêncio que ninguém ouviu/ astro pelo céu em movimento/ e o som do gelo derretendo/ o barulho do cabelo em crescimento”<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> MCLUHAN, Marshall. *Os meios de Comunicação como extensões do homem*. São Paulo: Cultrix, 1964, p.21. “...o meio é a mensagem. Isto apenas significa que as consequências sociais e pessoais de qualquer meio – ou seja, de qualquer uma das extensões de nós mesmos – constituem o resultado do novo escalão introduzido em nossas vidas por uma nova tecnologia ou extensão de nós mesmos”.

<sup>2</sup> ANTUNES, Arnaldo e BROWN, Carlinhos. *O Silêncio*. In: *O Silêncio*. BMG Brasil, 1997. Disponível em [http://www.arnaldoantunes.com.br/sec\\_discografia\\_view.php?id=3](http://www.arnaldoantunes.com.br/sec_discografia_view.php?id=3). Acesso em 03 de junho de 2010. Com a intenção de facilitar as citações, não perdendo, então, o fluxo textual ao introduzir o leitor à poesia de Arnaldo Antunes, não respeitarei a métrica dos versos das letras quando as citações forem curtas, e sim quando forem longas, como no caso dos versos de *O Silêncio*. Assim, optei por somente colocar em destaque quando as canções forem citadas integralmente em razão de quaisquer propostas de análise sugeridas no decorrer do trabalho.

Observa-se, assim, que é possível encontrar o projeto poético de Arnaldo Antunes em diversos meios, tais como em livros, CDs, DVDs, fotografias, caligrafias, vídeos, cinema, computadores, canções, corpo, voz - meios os quais também se complementam uns com os outros, uns dentro dos outros, como se, em sua *performance*, esses elementos formassem e deformassem uma *matryoshka*<sup>3</sup>, bonequinha russa que, metaforicamente, lembra as ideias de Marshall McLuhan, as quais serão discutidas posteriormente.

Dessa maneira, em textos impressos, essa lúdica utilização de palavras comuns de diferentes formas, com lógica, muitas vezes, às avessas, e combinações surpreendentes, constrói-se a poesia de Arnaldo Antunes. Tudo isso se revela em versos simples, embora com sintaxe pouco convencional, abordando temas também dos mais simples e prosaicos aos mais complexos. Com páginas de diversificadas disposições gráficas que marcam sua filiação ao Concretismo paulista<sup>4</sup>, sugerindo múltiplas sonoridades; e com frases aparentemente infantis<sup>5</sup>, em muitos exemplos a poesia de Arnaldo Antunes encanta crianças e adultos, como ocorre em “o girino é o peixinho do sapo./ O silêncio é o começo do papo./ O bigode é a antena do gato./ O cavalo é pasto do carrapato.// (...) A galinha é um pouquinho do ovo.// O desejo é o começo do corpo.// (...) A batalha é o começo da trégua./ Bactérias num meio é cultura”<sup>6</sup>.

---

<sup>3</sup> *Matryoshkas* são bonequinhas de madeira pintadas a mão, normalmente de tília, que abrem ao meio e têm dentro outra igual, porém menor, o que se repete em uma sequência em escala sempre decrescente de tamanho. As primeiras reproduziam as camponesas da ex-União Soviética com trajes coloridos, aventais e instrumentos de trabalho. [http://www.girafamania.com.br/europeu/materia\\_russia-matroska.html](http://www.girafamania.com.br/europeu/materia_russia-matroska.html). Acesso em 13 de outubro de 2010.

<sup>4</sup> CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *plano piloto para poesia concreta*. In: *Teoria da Poesia Concreta. Textos críticos e manifestos 1950-1960*. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 156. “poesia concreta: produto de uma evolução crítica de formas, dando por encerrado o ciclo histórico do verso (unidade rítmico-formal), a poesia concreta começa por tomar conhecimento do espaço gráfico como agente estrutural, espaço qualificado: estrutura espaço-temporal, em vez de desenvolvimento meramente temporístico-linear, daí a importância da ideia de ideograma, desde o seu sentido geral de sintaxe espacial ou visual, até o seu sentido específico (fenollosa/pound) de método de compor baseado na justaposição direta – analógica, não lógico-discursiva – de elementos.”

<sup>5</sup> O vocábulo “infantis” relaciona-se à ideia de “infantia, -ae”, ou seja, (1) incapacidade de falar, mudez; (2) infância, meninice; (3) primeira idade dos animais. FARIA, Ernesto. *Dicionário escolar latino-português*. Rio de Janeiro: FAE, 1985, p. 276.

<sup>6</sup> ANTUNES, Arnaldo. *a cultura*. In: *as coisas*. São Paulo: Iluminuras, 2000, pp. 50 e 51. O poema também aparece no formato de canção, no projeto multimídia livro, DVD e CD *Nome*; além de compor a peça *as coisas*, realizada pela companhia carioca Teatro Portátil, sob direção de Alexandre Bocanera. O projeto mistura a lógica infantil ao discurso científico, fazendo o público pensar acerca dos objetos, do corpo, do espaço, re-observando, portanto, o mundo. É possível também ouvir a canção e assistir ao vídeo em [http://www.arnaldoantunes.com.br/sec\\_dvd\\_play.php?id=7](http://www.arnaldoantunes.com.br/sec_dvd_play.php?id=7). Acesso em 08 de agosto de 2010.

Em outros momentos, com versos sérios e fortes, Arnaldo Antunes faz crítica acirrada ao humano demasiadamente humano, tal como em “Eu apresento a página branca./ Contra:/ Burocratas travestidos de poetas/ Sem-graças travestidos de sérios/ Anões travestidos de crianças/ Complacentes travestidos de justos/ Jingles travestidos de rock/ (...) Egos travestidos de Eros/ Lerdos travestidos de zen/ Burrice travestida de citações”<sup>7</sup>. O poeta se diversifica ainda mais em exemplos como o poema visual “transborda”, o qual se assemelha a uma onda que, formada por palavras justapostas, ultrapassa a dobradura das páginas de um livro aberto, cortada ao meio pela própria palavra “transborda”. Assim, com verbos interligados por caracteres sem espaços que definam o início e o fim de um vocábulo, confundindo até mesmo os computadores, que, geralmente, rejeitam essa disposição gráfica, o poeta Arnaldo Antunes forma uma única palavra, traduzindo a nossa fisiologia, a natureza humana, por meio de um jogo de construção linguística à moda de *Finnegans Wake*<sup>8</sup>, de James Joyce: “menstruasucagababaejaculasangraevacuassoafalasalivamijagargalhaescarraespirra peidagritacospe(...)expeleexpulsaexcretageme(...)gozasoluçassoltassurraaleitaassopr aparevomitaurinasuspirapensa”<sup>9</sup>.

Da mesma forma irreverente, em *ET EU TU*<sup>10</sup>, por exemplo, o poeta Arnaldo Antunes mescla seus versos concretistas às fotografias da artista plástica Márcia Xavier em conjunções poéticas em que o corpo humano, fio condutor do livro, combina-se à poesia de Antunes com metáforas em torno dos sentidos e do erotismo. Nessa perspectiva, além da capa espelhada do livro, das imagens poéticas em páginas desdobráveis e das transparências, são recorrentes as foto-montagens que enfatizam a luz em jogos semânticos permitidos tanto pelo trabalho conjunto de vários artistas quanto pelos leitores em vários olhares do poema “da retina”:

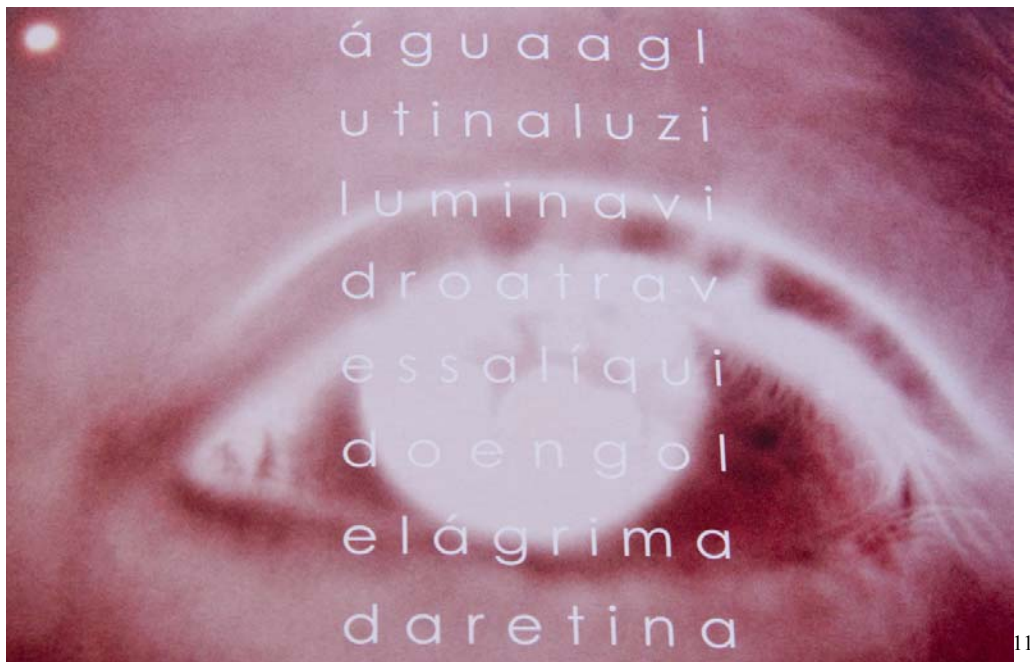
---

<sup>7</sup> ANTUNES, Arnaldo. *Tudos*. São Paulo: Iluminuras, 2000.

<sup>8</sup> Referência à obra *Finnegans Wake*, de 1939, na qual “palavra de cem letras”, construída por James Joyce, combina sonoridade e sentido, pois imita o som de uma queda a partir da fusão da palavra “trovão” em várias línguas. No caso da “palavra grande” de Arnaldo Antunes, a aliteração de /s/ - repetição dos fonemas fricativos alveolares surdos - também possui função onomatopaica, uma vez que nos remete à ação de expurgar, sentido reiterado no poema.

<sup>9</sup> ANTUNES, Arnaldo. *Transborda*. In: *Dois ou mais corpos no mesmo espaço*. São Paulo: Perspectiva, 1998, pp.72 e 73.

<sup>10</sup> O projeto gráfico do livro *ET EU TU* agrega a criação do artista plástico Carlito Carvalhosa, o que resulta em um livro-objeto com capa espelhada, pôlderes desdobráveis e transparências, elementos que sugerem maior interação com o leitor, bem como ampliação das possibilidades de leitura.



E, de forma também diversificada e irreverente, com estrutura musical simples e harmônica, a voz grave de Arnaldo Antunes atua em fronteiras, misturando gêneros, ritmos e instrumentos, com o auxílio das novas tecnologias e, sobretudo, da teatralidade de seu corpo. Assim, para compreensão de seu projeto poético, letra, música e voz somente sintetizam dimensões “verbo-textual, rítmico-melódica e vocoperformativa”<sup>12</sup> que traduzem a complexidade de abordagens transdisciplinares. Além disso, percebe-se também que a originalidade de Arnaldo Antunes oscila da suavidade de canções que parecem cantigas de ninar compostas para os filhos à irreverência gritada do rock ou do punk. Arnaldo Antunes, poeta multifacetado, artista maduro, hoje carrega sua *performance* de suavidade agressiva. (ou de agressividade suave?)

Abordagem não explorada em dissertação de Mestrado de minha autoria, Arnaldo Antunes foi, naquela pesquisa, estudado como poeta contemporâneo de

---

<sup>11</sup> ANTUNES, Arnaldo e XAVIER, Márcia. *ET Eu Tu*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. Digitalizado por Ricardo Campos.

<sup>12</sup> MATOS, Cláudia Neiva de. *A face oculta do artista: o compositor e o intérprete de canções*. In: *Música e Mídia: novas abordagens sobre a canção*. Organização de Heloísa de A. Duarte Valente. São Paulo: Via Lettera/ Fapesp, 2007, p. 175. Segundo a pesquisadora Cláudia Neiva de Matos, outros elementos entram “na constituição do *corpo* e da *alma* de uma canção, como a harmonia, a instrumentação, o tratamento técnico do material sonoro, a própria língua. Essa multiplicidade, cujos limites é difícil estabelecer, indica quão complexa é a estrutura que tentamos discernir.”

tempos e espaços<sup>13</sup>, mais semelhante aos poetas concretistas da década de 1950 e a partir, principalmente, de sua produção impressa em livros ou nos encartes dos CDs. Naquela perspectiva, analisou-se a poesia de Arnaldo Antunes a partir de múltiplos sujeitos que a compõem e que estabelecem diversas relações entre as raízes e as antenas, a alta tecnologia e a pulsão mais primitiva da linguagem, dialogando, portanto, não somente com o grupo Noigandres e os nomes de Décio Pignatari e os irmãos Augusto e Haroldo de Campos, mas também com o poeta modernista Oswald de Andrade e a antropofagia. O trabalho intitulado *Cosmogonia da Linguagem em Arnaldo Antunes*<sup>14</sup> tratou, então, de um processo paradoxal inevitável na construção do projeto poético de Arnaldo Antunes, em que a *cosmogonia da linguagem* representava o *caos* (nexos originais do poeta) a partir do qual se instaura o *cosmo* (a contemporaneidade), tanto no âmbito da linguagem como da existência, neste universo fragmentado de pós-modernidades.

Neste trabalho, entretanto, pretende-se problematizar a própria aplicação do conceito de literatura para abordar a obra de Arnaldo Antunes, já que entramos aqui em campos artísticos híbridos em essência, como os estudos acerca da Canção Popular Brasileira. Nesse novo contexto, considera-se que as mídias são instâncias fundamentais de observação da sociedade. Assim, por meio delas e com elas, os indivíduos podem observar a si mesmos e aos outros, conhecendo novas sensibilidades proporcionadas por novas tecnologias, ou seja, novas possibilidades de produção de sentido<sup>15</sup>. Desse modo, este trabalho aborda o projeto poético de Arnaldo Antunes a partir do conceito de intermedialidade e da teoria da mídia, ampliando a perspectiva dos estudos de literatura para estudos de cultura, em um campo de tensão entre produção, distribuição, recepção e processamento. Para tanto, foi de relevante importância reconstruir sumariamente a orientação teórica que vem acompanhando os estudos literários e, de certa forma, originando diferentes perspectivas de análise. Foi possível, dessa maneira, perceber que diversos pesquisadores, alguns brasileiros,

---

<sup>13</sup> Referência à canção “Sampa”, de Caetano Veloso, na qual o compositor faz alusão aos processos construtivos utilizados na Poesia Concreta por poetas paulistas da década de 50, como os consagrados Irmãos Campos: “da feia fumaça que sobe apagando as estrelas eu vejo surgir seus poetas de campos, espaços.”

<sup>14</sup> Título da dissertação de Mestrado, sob orientação do Professor Doutor Ricardo Araújo, defendida em 2003 na Universidade de Brasília.

<sup>15</sup> Para compreensão inicial do conceito de mídia aqui utilizado, C.f. MÜLLER, Adalberto. As contribuições da teoria da mídia alemã para o pensamento contemporâneo. Disponível em [http://www.fflch.usp.br/dlm/alemao/pandaemoniumgermanicum/site/images/pdf/ed2009/09\\_TEXTO\\_Mueller\\_definitivo.pdf](http://www.fflch.usp.br/dlm/alemao/pandaemoniumgermanicum/site/images/pdf/ed2009/09_TEXTO_Mueller_definitivo.pdf)

nomeando ou não seus estudos de intermediáticos, já problematizavam os estudos de literatura e a literatura, problematizando o conceito de texto e, conseqüentemente, reavaliando o ato de leitura e a importância do leitor, há algum tempo:

Imagens, sons, gestos, cores, expressões corporais, tornam-se signos abertos à decodificação. Nesse sentido, reitere-se, a recepção desses bens simbólicos pode ser vista como leitura, na medida em que todo recorte na rede de significações é considerado um texto. Pode-se, pois, ler o traçado de uma cidade, a moda, o corpo humano em suas várias posturas, um filme, um livro. Colocar imagem e escrita em campos opostos e excludentes é, no mínimo, ingenuidade, já que, mesmo à nossa revelia, tais códigos se encontram em constante interação.<sup>16</sup>

Assim, ampliando abordagens teóricas estudadas pela teoria literária, tais como as reflexões linguísticas de Ferdinand Saussure, o dialogismo de Mikhail Bakhtin, a intertextualidade de Júlia Kristeva e a estética da recepção de Wolfgang Iser, por exemplo; chegou-se às ideias dos pesquisadores Marshall McLuhan, Siegfried J. Schmidt, Vilém Flusser, Paul Zumthor, bem como as de Hans Ulrich Gumbrecht e Friedrich Kittler, por meio de textos considerados fundamentais para esta compreensão e que, por isso, serão apresentadas no capítulo teórico que se segue, *ambiência multimídia*.

De acordo com as ideias de Friedrich Kittler, em *Gramophone, film, typewriter*<sup>17</sup>, as transformações ocorridas com a proliferação de meios técnicos de produção, reprodução, armazenamento e difusão de mensagens - que se iniciou com a Revolução Industrial, no século XIX, porém teve forte desenvolvimento com as tecnologias militares, no século XX - criaram novos sistemas discursivos, constituindo-se, com isso, também novos sentidos. E, para apreender esses modernos sistemas discursivo-midiático-tecnológicos, o modelo de articulação entre literatura e cultura - esboçado em *Why literature is not enough, or: literary studies as media studies?*<sup>18</sup>, pelo teórico alemão da literatura Siegfried J. Schmidt - faz-se necessário; bem como a compreensão do mundo contemporâneo e codificado de Vilém Flusser, em *O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação* e, principalmente, em *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da*

---

<sup>16</sup> WALTJ, Ivete L. Camargo et al. *Palavra e Imagem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001, p. 90.

<sup>17</sup> KITTLER, Friedrich. *Gramophone, film, typewriter*. Stanford: Stanford University Press, 1990.

<sup>18</sup> SCHMIDT, Siegfried J. *Why literature is not enough, or: literary studies as media studies*. Siegen: Lumis, 1990.

*fotografia*<sup>19</sup>, com o qual se percebe que a “caixa preta” precisa ser aberta e as imagens técnicas decifradas.

Importante ainda são as obras *A letra e a voz* e *Introdução à poesia oral*<sup>20</sup>, as quais apresentam reflexões inovadoras e fundamentais para a ideia de obra plena e os conceitos de *vocalidade* e de *performance* de Paul Zumthor, segundo o qual, o texto “apresenta-se como produção do corpo, do gesto, da voz, canalizando a teatralidade de antigas culturas e as de nosso tempo”. Essas concepções vão permear as próximas linhas desta tese com uma perspectiva de estudos de literatura ligados aos estudos de cultura, mais ampla, então, em suas conexões com a realidade, uma vez que compreende a literatura além do livro impresso, simplesmente mais uma mídia, conforme *Modernização dos sentidos*<sup>21</sup>, obra do estudioso alemão Hans Ulrich Gumbrecht, e fundamental para compreensão da literatura neste contexto que intitulamos aqui de *ambiência multimídia*.

Ainda nessa perspectiva, a poesia de Arnaldo Antunes é percebida no que está sendo poeticamente comunicado - texto, sonoridades, ritmos, elementos visuais, *performance* - e não mais somente nos jogos linguísticos observados na visualidade das páginas dos livros, dos encartes, ou em sua experiência multimídia com vídeo-poesia, da época do Mestrado. E, por isso, as ideias do medievalista e poeta Paul Zumthor e do professor de semiótica Luiz Tatit, em *O Cancionista: composição de canções no Brasil*<sup>22</sup>, por exemplo, também embasarão o capítulo teórico: o primeiro, já citado, compreendendo a *performance* a partir do conceito de *vocalidade*, e não mais simplesmente de oralidade; e o segundo, de gestualidade, malabarismo entre a letra e a melodia. Ambos considerando, portanto, a *performance* do artista - e o contexto artístico - como uma ação complexa pela qual a mensagem poética é, simultaneamente, transmitida e percebida.

Dessa maneira, este trabalho analisa o projeto poético multimídia de Arnaldo Antunes a partir da intercomunicação entre a literatura e outras artes. Segundo esta

---

<sup>19</sup> FLUSSER, Vilém. *O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação*. São Paulo: Cosac Naify, 2007; *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Sinergia relume Dumará, 2009.

<sup>20</sup> ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz*. Literatura medieval. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. *Introdução à poesia oral*. São Paulo: Hucitec/ Educ, 1997.

<sup>21</sup> GUMBRECHT, Hans Ulrick. *Modernização dos sentidos*. São Paulo: Editora 34, 1998.

<sup>22</sup> TATIT, Luiz. *O Cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

abordagem, a expressão de Antunes se dá não só pela mídia impressa, o livro, como também pela confluência de outras mídias, as quais se entrecruzam em um processo de transferências e de contínua transposição, ampliando, como já fora dito, o conceito de literatura e sua recepção. Assim, as páginas a seguir transcorrem em sentido contrário ao de tendências alarmistas que previram o fim da pintura, em ocasião da fotografia; o fim do teatro, em ocasião do cinema; o fim do rádio<sup>23</sup>, em ocasião da televisão; e o fim da literatura, em ocasião de todos esses meios e, hoje, sobretudo em ocasião do computador. Diferentemente disso, acredita-se aqui em mais uma transformação, ou seja, mais uma diferente etapa na “genealogia do meio de comunicação literatura”, como afirma Hans Ulrich Gumbrecht em *Modernização dos Sentidos*.

Nessa perspectiva, o conceito de “campo ampliado”, de Rosalind Krauss<sup>24</sup>, segundo o qual as fronteiras entre as artes cada vez diminuem mais, impossibilitando uma conceituação tradicional para as categorias artísticas da contemporaneidade, reforça a transformação sofrida pela literatura e re-significa as relações de tempo e espaço, em um contexto fragmentado, híbrido em essência, em que “tudo que é sólido se desmancha no ar”<sup>25</sup>. Dessa maneira, do texto literário para a *performance*, por exemplo, o movimento, a teatralidade, em Arnaldo Antunes não é atuação simplesmente cênica, mas, sobretudo, plástica e sonora: poesia, dança, música, fotografia, audiovisual e literatura são vistas, neste trabalho, como experiências sinestésicas por meio das quais o poeta constrói o mundo poeticamente, em uma obra cujo campo de possibilidades de percepção e de conhecimento cada vez se abre mais, criando complexidade estética e ética em conseqüente multiplicidade de leituras da Canção Popular Brasileira hoje.

Percebe-se, então, que as emergentes transformações culturais nas sociedades ocidentais podem, muitas vezes, parecer modismo, promoção publicitária ou espetáculo vazio, entretanto espelham uma mudança da sensibilidade nas experiências discursivas e não-discursivas, e não necessariamente merecem críticas tão acirradas

---

<sup>23</sup> E, para já se pensar na perspectiva da Canção Popular Brasileira, há quem fale, inclusive, no fim da própria canção, em ocasião do *rap*, por exemplo.

<sup>24</sup> BASBAUM, Ricardo. *O campo ampliado da arte contemporânea*. In: *Além da pureza visual*. Porto Alegre, RS: Zouk, 2007, pp. 24 a 26.

<sup>25</sup> BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido se desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p.19. A frase “Tudo que é sólido se desmancha no ar”, do filósofo alemão Karl Marx, transformou-se em título do livro de Marshall Berman, no qual o teórico reforça, a todo instante, a ideia de que, em nossos dias, tudo parece estar impregnado de seu contrário.



quanto às de Theodor Adorno à música popular comercial, por exemplo. A intermedialidade, entendida como a relação das mídias entre si, assim como com seus contextos, cria, na poesia de Arnaldo Antunes, um ambiente humano diverso, gerando relações também diversas em uma contemporaneidade *tribalista*. E, nesse contexto, “antimovimentos que vão se desintegrar no próximo momento” surgem, a todo instante depois das chamadas Vanguardas Históricas no início do século XX; bem como, para nós brasileiros, depois, principalmente, da revolução estética proposta na segunda metade do século pela Bossa Nova e pelo Tropicalismo.

Em suma, o primeiro capítulo trará as diretrizes teóricas da *ambiência multimídia*. Assim, não se desconsideram aqui as demais linhas teóricas propostas nos âmbitos acadêmicos, já que a palavra “universidade” deve traduzir o espírito de liberdade e de quebra de fronteiras, próprio da busca do conhecimento. Nesta pesquisa, abordagens anteriores serão citadas, mas como importantes referências históricas e teóricas para se chegar à abordagem desejada: dos estudos interartes aos estudos semióticos, bem como aos intermediários, para, dessa maneira, observar a poesia e seus sentidos no contexto da Canção Popular Brasileira e da obra de Arnaldo Antunes, um dos nossos maiores cancionistas hoje, utilizando-nos da terminologia de Luiz Tatit.

Já o segundo capítulo, *o buraco ensina a caber a semente ensina a não caber em si*, subdivide-se em quatro partes - *Das origens a outras bossas; Da Bossa Nova à Tropicália; Do rock dos anos 80 à Jovem Guarda; Titãs: tudo que a antena captar meu coração captura* - para fazer uma rápida e, cremos, necessária retrospectiva da história da Canção Popular Brasileira. O objetivo desse capítulo de memória não é recontar essa história nos seus mínimos detalhes, e com seus muitos nomes, mas sim apresentar alguns elementos estéticos da obra de Antunes que já existiam desde as nossas origens mestiças, como também reconhecer que a obra dos cancionistas contemporâneos decorre do passado e das alterações nas concepções sonoras, tais como o uso da voz e dos instrumentos, as quais são decorrentes também das novas tecnologias e de suas múltiplas possibilidades.

Nesse contexto, são observados novos efeitos poéticos, o que constrói, da mesma forma, novos sentidos. Para a construção dessa memória, é fundamental a palavra de alguns dos estudiosos da Canção Popular Brasileira, dos mais tradicionais

historiadores com seus preciosos arquivos às análises antropológicas, literárias, jornalísticas e musicais. Entre esses estão os nomes de Mário de Andrade, José Ramos Tinhorão, Ricardo Cravo Albin, Augusto de Campos, Marcos Napolitano, Hermano Vianna, Carlos Sandroni, Santuza Cambraia Naves, Cláudia Neiva de Matos, Clodomir Souza Ferreira, José Miguel Wisnik, Artur Dapieve e o já citado Luiz Tatit. Além desses estudiosos, Peter Burke, Renato Ortiz e Néstor Garcia Canclini esclarecem questões acerca de nossa formação híbrida. Na terceira e quarta partes desse capítulo, importante é contextualizar o surgimento da banda Titãs, da qual Arnaldo Antunes fez parte durante dez anos de sua carreira, bem como a trajetória do grupo pelos meios de comunicação relevantes para a época. Assim, pode-se também revelar uma sonoridade bastante cênica, carregada de audácia, ironia e senso crítico, características recorrentes não somente em os Titãs, mas em muitas das bandas dessa geração pop.

O terceiro e último capítulo, *Arnaldo Antunes: trovador multimídia*, apresenta, rapidamente, biografia artística do poeta e, depois, analisa o DVD *Ao vivo no estúdio* com o objetivo de corroborar todas as ideias expostas e discutidas nos dois primeiros capítulos, propondo reflexões acerca dos temas abordados pelas sonoridades de Arnaldo Antunes em sua obra em geral. Com três subdivisões - *Arnaldo Antunes Ao vivo no estúdio*; *Reouvindo Canções*; *Performance do Silêncio* -, a análise do DVD inicia com a apresentação do tema geral do show gravado; a seguir, o artigo “Música para Reouvir”, do também cancionista Luiz Tatit, dá subsídios teóricos e culturais para se pensar nas regravações realizadas por Arnaldo Antunes, tanto de sua própria obra - solo, Titãs e Tribalistas - como também de alguns clássicos da Canção Popular Brasileira dos quais se apropria; e, por fim, o trovador multimídia revela sua identidade irreverente e inclassificável por meio da canção “O Silêncio”.

Trovador multimídia, Arnaldo Antunes é, portanto, objeto de estudo neste trabalho. Por isso, sua poesia ilustra essas páginas desde o início com sua imagem multifacetada e suas próprias ideias acerca da arte. Da mesma forma, seus versos também atravessarão poeticamente todos os capítulos e, quando com ênfase nas canções, as notas de rodapé trarão os endereços para que possam ser ouvidos alguns trechos de suas composições na internet, principalmente no *site* oficial de Arnaldo Antunes. Além disso, procurou-se ilustrar algumas discussões indicando os *links* quando as canções e os clipes somente foram encontrados na internet. Algumas

imagens de encartes de CDs de Arnaldo Antunes e de sua atuação no show gravado para o DVD *Ao vivo no estúdio* também ilustrarão a tese. E, como sua *performance* é fundamental para compreensão desta pesquisa, torna-se necessário assistir principalmente a dois DVDs: o primeiro é o filme dirigido por Branco Mello e Oscar Rodrigues Alves, *Titãs - a vida até parece uma festa*, com a atuação roqueira do trovador multimídia nos anos 1980; e o segundo, dirigido por Tadeu Jungle, *Ao vivo no Estúdio*, um de seus trabalhos mais recentes e essencial para a leitura do terceiro capítulo.

O objetivo, portanto, é analisar a obra de Antunes, tal qual se concretiza em diferentes contextos midiáticos, da simples oralidade à alta tecnologia, do livro ao show, repensando, inclusive, a questão das diversas parcerias, ou seja, da ampliação do conceito de autoria na criação de obras em que, constantemente, se entrecruzam mídias, em um ambiente cultural tecnológico e sinestésico. É importante destacar, também, que se pretende realizar um estudo empírico da literatura, de sua materialidade, e não somente hermenêutico, com foco apenas na interpretação e nos sentidos: “obras literárias como parte de uma constelação social, isto é, no campo de tensão entre produção, distribuição, recepção e processamento”, conforme afirma Siegfried Schmidt<sup>26</sup>.

Para esta análise, embora a ideia de transdisciplinaridade e, portanto, de abrangência e de multiplicidade, esteja na essência desta discussão, serão privilegiadas algumas canções dos CDs *Um Som* e *O Silêncio*, mas simplesmente por estarem mais diretamente relacionadas a questões apontadas ao longo da tese e, sobretudo, por procurarmos atender às delimitações necessárias a um trabalho acadêmico. Além disso, canções de outros CDs de Antunes também foram regravadas no DVD *Ao vivo no estúdio*, seu trabalho mais intimista, e também talvez o mais sintético. Assim, neste DVD, a atenção aos detalhes do som se dá de forma mais visível (ou melhor, audível), ao poeta perpassar vários ritmos, gêneros e dicções de sua própria história musical e, sobretudo, da história da Canção Popular Brasileira que optou contar.

---

<sup>26</sup> SCHMIDT, Siegfried J. In: *About media*. Vídeo de Adalberto Müller em apresentação para o Congresso ABRALIC, São Paulo, julho de 2008. Disponível no *youtube* em Siegfried J. Schmidt, *O Mundo das Mídias*. Em: <http://www.youtube.com/watch?v=211G3aUkfTA&feature=related>. Acesso em 13 de outubro de 2010.

Dessa maneira, o DVD *Ao vivo no estúdio* reforça a admiração já antiga pela poesia de Antunes, reforçando, de forma intrigante, a admiração pela *performance* também de grandes nomes da Canção Popular Brasileira, como por exemplo, os de Lupicínio Rodrigues; ou Max Nunes e Laércio Alves, na voz de Dalva de Oliveira; bem como *Os Novos Baianos* - memória presente neste show. Observando a obra desses cancionistas do passado, ouvindo suas vozes e os instrumentos que as acompanhavam em gravações remotas, da fossa da vida boêmia à marcha-rancho dos bailes de carnaval<sup>27</sup>, fica, paradoxalmente, mais fácil compreender a sonoridade de *Ao vivo no estúdio*. O projeto poético do trovador multimídia se torna ainda mais coeso, em uma releitura bastante coerente de nossa cultura, o que reforça, para mim, a veracidade desta pesquisa e o compromisso com o objeto de estudo.

Há muito professora de literatura no Ensino Médio, considero que a Canção Popular Brasileira - cuja natureza é interdisciplinar e interprofissional - deveria fazer parte de nossos conteúdos programáticos, uma vez que, apropriando-me das palavras do historiador Marcos Napolitano em *História & Música – História Cultural da Música Popular*, “a música no Brasil é coisa para ser levada muito a sério”. A Canção possibilita reflexões em diversas áreas do conhecimento; além de nos proporcionar os efeitos estéticos intrínsecos à poesia; ou ainda, os efeitos subjetivos, ligados à experiência de vida de cada ouvinte - correndo o risco de ter separado elementos que compõem uma única realidade. Nessa perspectiva, ainda me apropriando das palavras do pesquisador Marcos Napolitano, “nossa música foi o território de encontros e fusões entre o local, o nacional e o cosmopolita; entre a diversão, a política e a arte; entre o batuque mais ancestral e a poesia mais culta”:

A música brasileira forma um enorme e rico patrimônio histórico e cultural, uma das nossas grandes contribuições para cultura da humanidade. Antes de inventarem a palavra ‘globalização’, nossa música já era globalizada. Antes de inventarem o termo ‘multiculturalismo’, nossas canções já falavam de todas as culturas, todos os mundos que formam os brasis. Antes de existir o ‘primeiro mundo’, já éramos musicalmente modernos.<sup>28</sup>

---

<sup>27</sup> Referência às canções *Judiaria*, de Lupicínio Rodrigues, e *Bandeira branca*, de Max Nunes e Laércio Alves, respectivamente, as quais são interpretadas pelo poeta Arnaldo Antunes no DVD *Ao vivo no estúdio*.

<sup>28</sup> NAPOLITANO, Marcos. *História & Música - História cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005, p. 109.

Nessa perspectiva, acredito ser fundamental não fragmentar objeto de estudo sociológica e culturalmente tão complexo, analisando “letra separada de música, contexto separado da obra, autor separado da sociedade, estética separada da ideologia”<sup>29</sup>. No entanto, conforme acentua Paul Zumthor em *Performance, recepção, leitura*, de 2007, somos habituados a somente tratar do escrito, nos estudos literários, sendo levados em geral, a retirar, da forma global performatizada, o texto e, então, nos concentrar sobre ele. Diferentemente dessa prática, o desejo de compreender o projeto poético de Arnaldo Antunes é, também, o intrigante desejo de diminuir as fronteiras entre as artes, acreditando na poesia, a qual pode ser transmitida e percebida por meios diversos em épocas diversas.

Observar a *performance* de um artista para compreender sua obra é estar atento ao tempo, ao espaço, à finalidade de transmissão, à atuação do locutor, à resposta do público e, dessa forma, à “voz, não somente nela mesma, mas (ainda mais) em sua qualidade de emanção do corpo e que, sonoramente, o representa de forma plena”<sup>30</sup>. E, em tempos pós-modernos de múltiplas tecnologias, compreender uma obra se dá também na busca pela materialidade que a cerca, os meios, os quais determinam nossa situação, possibilitando, mutuamente, múltiplas percepções sensoriais. Contextos históricos-tecnológicos-materiais adquirem, nessa perspectiva, bastante relevância. Assim, apreender, na forma híbrida canção, elementos poéticos, tais como letra, melodia, arranjo instrumental e teatralidade - no passado conceitos tão próximos à literatura, no entanto distanciados pela prática iluminista do livro impresso - é, sobretudo, apreender outros sentidos, experimentando também outros meios de apreensão, o que, diante da obra de Arnaldo Antunes, traduz um certo “erotismo latente”:

(...) É um truísmo (aliás, menos do que aí aparece!) declarar que a excelência da pesquisa tem a ver, em grande parte, com as capacidades intelectuais e a honestidade do pesquisador; com a validade de uma leitura, com a inteligência e sensibilidade do

---

<sup>29</sup> Para Marcos Napolitano, “A música, sobretudo a chamada ‘música popular’, ocupa no Brasil um lugar privilegiado na história sociocultural, lugar de mediações, fusões, encontros de diversas etnias, classes e regiões que formam o nosso grande mosaico nacional. Além disso, a música tem sido, ao menos em boa parte do século XX, a tradutora dos nossos dilemas nacionais e veículo de nossas utopias sociais. Para completar, ela conseguiu, ao menos nos últimos quarenta anos, um grau de reconhecimento cultural que encontra poucos paralelos no mundo ocidental. Portanto, arrisco dizer que o Brasil, sem dúvida uma das grandes usinas sonoras do planeta, é um lugar privilegiado não apenas para *ouvir* música, mas também para *pensar* a música.” *Op. Cit.* p. 7.

<sup>30</sup> ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac & Naif, 2007, p. 27.

leitor. (...) só falamos bem daquilo que nos concerne pessoalmente. Daquilo que amamos? Toda relação que mantemos com um texto comporta um erotismo latente. Só o seu dinamismo coloca o leitor crítico numa situação comparável à do leitor ou do ouvinte medieval, cujo corpo estava comprometido com a recepção do texto, de maneira bem mais poderosa do que apenas pelas funções visuais ou auditivas. É assim que o fator pessoal de nossos estudos se define como sendo, mais do que de outro modo, da ordem do desejo. Se meu discurso deve consistir em pronunciar sobre o seu objeto uma proposição “verdadeira”, o que é, portanto (uma vez ultrapassada a fase erudita, e sempre contestável da pesquisa), esta ‘verdade’, se não um acordo profundo, calmante, feliz entre o desejo que me leva rumo ao meu objeto, e a compreensão que eu próprio adquiero dele? <sup>31</sup>

Paul Zumthor, além de sempre expor evidente paixão por seu objeto de pesquisa, trata-o de forma mais abrangente, procurando eliminar preconceitos antigos, todavia recorrentes nos círculos de quem gosta de literatura, e ensina, optando, então, por teorizá-la. E, em resposta ao questionamento de como definiria suas pesquisas em relação aos estudos literários, o qual compunha questionário realizado pela revista italiana *Linea d’Ombra*, em 1986, Paul Zumthor trata da “necessidade de uma ultrapassagem (com toda prudência) das disciplinas particulares, tendo em vista uma apreensão mais global do objeto”<sup>32</sup>. Dessa maneira, concordando com o medievalista, é necessário, nos estudos acadêmicos, rompermos com o círculo vicioso das perspectivas etnocêntricas; e, no caso específico da literatura, é necessário quebrarmos também os pontos de vista grafocêntricos próprios das pesquisas relacionadas à poesia e às narrativas em geral. E, recorrendo mais uma vez às palavras quase poéticas de Paul Zumthor, compreende-se que a voz do poeta Arnaldo Antunes, “em sua qualidade de emanção do corpo, é um motor essencial da energia coletiva”<sup>33</sup>, uma vez que, nesta pesquisa, parte-se do pressuposto de que “a *performance* é o único modo vivo de comunicação poética”.

---

<sup>31</sup> ZUMTHOR, Paul. *Falando da Idade Média*. São Paulo: Perspectiva, 2009, pp. 32 a 34.

<sup>32</sup> ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac & Naif, 2007, p. 11.

<sup>33</sup> Id., *Ibid.*

*fiz uma chanson d'amour  
fiz um love song for you  
fiz uma canzone per te  
para impressionar você  
pra todo mundo usar, pra todo mundo ouvir  
pra quem quiser chorar, pra quem quiser sorrir  
na rádio e seu jabá, na pista e sem cair  
um samba pra você, um rock and roll to me  
e tá consumido*  
Arnaldo Antunes

**CAPÍTULO I**  
**AMBIÊNCIA MULTIMÍDIA**



<sup>34</sup>

*Odeio generalizações. Prefiro acreditar em exceções a acreditar na regra.*

Arnaldo Antunes

---

<sup>34</sup>ANTUNES, Arnaldo. *Todos*. São Paulo: Iluminuras, 2000. Digitalizado por Ricardo Campos.



O cenário acadêmico contemporâneo parece enfim estar se abrindo à transdisciplinaridade. Todavia, a exigência de uma certa “abertura” para lidar com as exceções, com competências múltiplas em disciplinas diversas, entra em confronto com a necessidade que alguns sentem de manter-se no recolhimento da especialidade e nos nichos disciplinares. Muitas teorias da literatura e estudos de cultura disputam, nesse cenário, territórios institucionais distintos, fazendo da literatura e da teoria da literatura espaço de cruzamentos múltiplos, interdisciplinares, e cada vez mais ampliados; uma vez que reflexões teóricas, epistemológicas, estéticas, éticas e, sobretudo, tecnológicas, ocorrem em uma realidade de desenvolvimento interminável de alternativas quase ilimitadas e velozmente mutantes, em todas as áreas do conhecimento. Nesse contexto, portanto, o impacto do inexorável cruzamento de fronteiras disciplinares nos estudos literários (e culturais) aliado às ressonâncias da tecnologia digital nos mundos midiáticos, altera profundamente a rotina de nossas atuações pessoais e profissionais, bem como de nossas investigações acadêmicas, com ampliação ilimitada e ocupação aleatória desses novos espaços e tempos nas comunicações.

O discurso transdisciplinar altera também nossas percepções cotidianas e vem, dessa maneira, estabelecendo-se nos meios acadêmicos de formas diversificadas, possibilitando ampliar o conceito de literatura e, conseqüentemente, seus objetos de pesquisa. Essa “nova” postura rompe com um estudo dominado, em séculos anteriores, por orientação histórica e hermenêutica ou formalista e semiótica, correntes citadas sumariamente nos parágrafos posteriores até se chegar ao que chamaremos aqui de *ambiência multimídia*. E, assim, apropriando-se desses mesmos estudos, bem como do conceito de estudos de mídia e intermedialidade<sup>35</sup>, essa perspectiva transdisciplinar, na literatura, dialoga com diversas correntes teóricas, com a intenção de integrar conhecimentos, e não de segregá-los ao vivenciar a poesia contemporânea e, por exemplo, olhar o gesto performático e ouvir a voz poética na teatralidade do poeta multifacetado *Arnaldo Antunes, trovador multimídia*.

---

<sup>35</sup> Sobre a acepção que estamos dando para estudos de mídia, Medialidade: encontros entre os estudos de mídia. cf. FELINTO & MÜLLER; sobre intermedialidade/intermedialidade, cf. MÜLLER, Adalberto. Intermedialidade. MARCONDES FILHO, Ciro. *Dicionário de Comunicação*. São Paulo: Paulus, 2009 [verbete].

No século XX, com as ideias, por exemplo, de René Wellek e Austin Warren, em *Theory of Literature (Teoria da Literatura)*, publicado em 1949, e o *New Criticism*, a orientação dos estudos literários direcionava-se para um discurso de caráter formalista<sup>36</sup>. A obra literária não era considerada um veículo de ideias, nem uma reflexão acerca da realidade, nem a busca por uma verdade transcendental, mas sim fato material, com seu funcionamento sendo analisado como se examina uma máquina. De acordo com essa proposta, a interpretação e, assim, a investigação do “poema em si”, daquilo que é intrínseco à obra, era o mais importante, desconsiderando-se, portanto, as relações da literatura com as outras artes ou quaisquer interesses “não-literários”, e confinando o estudo das artes a disciplinas específicas, na tentativa de se definir a essência de cada uma delas, ou seja, a estrutura que caracteriza a sintaxe de cada categoria artística.

No entanto, nos Estudos Interartes, campo interdisciplinar das Ciências Humanas, as fronteiras entre as artes não são tão rígidas. Mesmo que ainda esteja dominado pelas investigações acerca das inter-relações entre a literatura e outras artes, esse campo teórico também estuda, e de forma crescente, aspectos das relações intermediáticas entre as artes visuais, a música, a dança, as artes performáticas, o teatro, o cinema e a arquitetura, apresentando a palavra com papel apenas subsidiário, ou, muitas vezes, com nenhum. Nessa perspectiva, contudo, os interesses são de natureza somente estética, o que diverge bastante das propostas de análise do final do século XX, as quais abrangem discussões acerca, por exemplo, do cinema e da canção popular, produtos da cultura de massa. E, dessa maneira, reconhecemos, neste trabalho, a importância das profundas modificações que ocorreram nos sistemas discursivos, midiáticos e tecnológicos na constituição dos sentidos, desde o século XIX na Europa e nos Estados Unidos, e que ainda ocorrem hoje de forma desenfreada por todo o planeta. Essas “novas” propostas transdisciplinares utilizam-se do conceito de intermedialidade para ampliar os estudos de literatura para estudos de cultura, bem como a literatura para além do livro impresso.

---

<sup>36</sup> “(...) o formalismo foi a aplicação da linguística ao estudo da literatura; e como a linguística em questão era do tipo formal, preocupada com as estruturas da linguagem e não com o que ela de fato poderia dizer, os formalistas passaram ao largo da análise do ‘conteúdo’ literário (instância em que sempre existe a tendência de se recorrer à psicologia ou à sociologia) e dedicaram-se ao estudo da forma literária”. EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p.04.

Ainda percorrendo a tendência dos estudos literários até então, em 1960, o filósofo alemão Hans-Georg Gadamer publica *Verdade e método* com questionamentos acerca do sentido do texto literário, da intenção do autor, da situação e da consciência históricas - a interpretação em primeiro plano. Seguindo, portanto, a tradição dos estudos imanentistas de obras literárias, Gadamer - em diálogo constante com as obras de Platão, Georg W. Friedrich Hegel e Martin Heidegger - abrange todos os domínios da atitude hermenêutica que, de acordo com o filósofo, supõe tomada de consciência com relação às nossas opiniões e preconceitos, uma vez que o importante era pensar e compreender a realidade histórica:

Compreender é operar uma mediação entre o presente e o passado, é desenvolver em si mesmo toda a série contínua de perspectivas na qual o passado se apresenta e se dirige a nós. Nesse sentido radical e universal, a tomada de consciência histórica não é o abandono da eterna tarefa da filosofia, mas a via que nos foi dada para chegarmos à verdade sempre buscada. E vejo na relação de toda compreensão com a linguagem a maneira pela qual se revela a consciência da produtividade histórica.<sup>37</sup>

Em 1967, em aula inaugural durante Congresso na Universidade de Konstanz, na Alemanha, Hans Robert Jauss, então discípulo da hermenêutica de Gadamer, questiona “o que é e com que fim se estuda a história da literatura”, propondo uma reformulação da historiografia literária e da interpretação textual ao considerar aspectos como produção, recepção e comunicação, valorizando, assim, uma relação mais dinâmica entre autor, obra e leitor e, sobretudo, proclamando a falência da objetividade do texto. Diferentemente da perspectiva formalista, para Jauss e Wolfgang Iser, também teórico da chamada, no Brasil, de Estética da Recepção, a obra não é um objeto que existe por si só e que oferece aos observadores de diversas épocas sempre os mesmos aspectos, mas sim um objeto que se complementa em uma relação dialógica com o leitor e pelo prisma da interdisciplinaridade. Da Escola de Konstanz, além do nome de K. Stierle, por exemplo, os teóricos anteriormente citados são os maiores representantes (ou talvez os mais conhecidos) dos estudos que se preocupam com o leitor na construção dos sentidos dos textos. No entanto há uma diferença: Hans Robert Jauss concentra suas ideias no leitor; enquanto Wolfgang Iser, cuja teoria revela-se mais ampla e sólida, volta-se para o texto, ponto de partida para

---

<sup>37</sup> GADAMER, Hans-Georg. *O problema da consciência histórica*. Org. Pierre Fruchon. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003, p.71.

que o receptor construa a sua interpretação, uma vez que o texto sempre deixa alguns vazios, os quais serão preenchidos somente pelo leitor.

Nessa perspectiva, em *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*, Wolfgang Iser defende ideias semelhantes às de Jean-Paul Sartre em *O que é a literatura*, de 1947. Iser cita Sartre para reforçar sua tese de que o ato criativo é um momento incompleto e abstrato e somente o esforço unido entre autor e leitor produz o objeto concreto, pois, segundo o filósofo francês, “a arte existe unicamente para o outro e através do outro”. Para Wolfgang Iser, os textos são percebidos pelos leitores como pistas, as quais viram caminhos de interpretação para os seus receptores que, mesmo alfabetizados, talvez não “saibam” ler literatura, já que a obra literária possui organização própria, cuja carência de sentido (efeito) só se completa pela presença ativa do leitor:

Os modelos textuais descrevem apenas um pólo da situação comunicativa. Pois o repertório e as estratégias textuais se limitam a esboçar e pré-estruturar o potencial do texto; caberá ao leitor atualizá-lo para construir o objeto estético. A estrutura do texto e a estrutura do ato constituem, portanto, os dois pólos da situação comunicativa; esta se cumpre à medida que o texto se faz presente no leitor como correlato da consciência. Tal referência do texto para a consciência do leitor é frequentemente vista como algo produzido somente pelo texto. Não há dúvida de que o texto inicia sua própria transferência, mas esta só será bem-sucedida se o texto conseguir ativar certas disposições da consciência – a capacidade de apreensão e processamento.<sup>38</sup>

Voltando-se, portanto, à perspectiva de transdisciplinaridade, entrecruzamentos decorrentes desse discurso de ruptura em relação ao exclusivismo da teoria de produção e da história da arte tradicional (aquela que ainda hoje percorre estilos, datas e artistas diacronicamente) optam por uma história da literatura que investigue a experiência estética de forma mais abrangente. E, aproximando-se dos Estudos Culturais<sup>39</sup>, os quais abordavam temas relativos às questões de classe e de gênero;

---

<sup>38</sup> ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*, vol.2. São Paulo: Editora 34, 1999, p.9.

<sup>39</sup> “Os Estudos Culturais tomam como seu objeto qualquer artefato que possa ser considerado cultural, sem fazer distinção entre ‘alta’ e ‘baixa’ cultura: das exposições de museu, passando pela literatura e pelo cinema e chegando aos programas de televisão e à publicidade, nada é considerado estranho às preocupações das análises e das críticas dos Estudos Culturais. Estudos Culturais não se concentram na análise estética a não ser para examinar suas conexões com relações de poder. (...) Numa definição sintética, poder-se-ia dizer que os Estudos Culturais estão preocupados com questões que se situam na

bem como se utilizando do conceito de intertextualidade, esses entrecruzamentos incorporaram também as tradições dos estudos Interartes citados anteriormente. Assim, a literatura e os estudos literários passam por uma série de transformações que rompem com a tradição filológica e hermenêutica, iniciam uma discussão acerca dos processos culturais e sociais, ou seja, das formas históricas da consciência ou da subjetividade, dos cânones, e propõem uma conseqüente relativização de conceitos estratificados pela crítica literária, refletindo, principalmente, a respeito da “materialidade” da comunicação, e não mais acerca apenas do seu “conteúdo”.

Nesse contexto, é possível compreender mais amplamente opções artísticas por determinadas mídias e pelas linguagens delas decorrentes. Arnaldo Antunes, por exemplo, em parceria com Paulo Tatit, cria refrão simples e de curta duração, que mais parece um *jingle* de comercial de rádio, na canção “Criança não trabalha”. O verso “criança não trabalha, criança dá trabalho”<sup>40</sup> reflete acerca de uma das questões mais relevantes de todos os tempos - o trabalho infantil. No vídeo realizado para o DVD *Pé com Pé*, a ênfase à crítica social e à responsabilidade de todos os cidadãos é reiterada por meio de vozes de crianças que clamam pela infância (“lápis, caderno, chiclete, pião...pega-pega, papel, papelão...manteiga no pão.”) e convocam para a brincadeira as que trabalham, em melodia cativante, difícil de esquecer, o que é próprio da linguagem apelativa da propaganda e dos recursos utilizados por ela: mensagem direta musicada, carregada de ritmo, criada exatamente para permanecer na memória e, dessa maneira, vender algum produto ou empresa. A arte em *ambiência multimídia*.

Antes de nos aprofundarmos nessas escolhas estéticas de artistas como Arnaldo Antunes e nas transformações teóricas que demandam, para, então, citar os pesquisadores que se dedicaram a elas; faz-se necessária, no entanto, digressão histórica e teórica acerca da intertextualidade, visto que a abordagem utilizada nesta pesquisa abarca diversas concepções, em uma perspectiva multidisciplinar, não

---

conexão entre cultura, significação, identidade e poder”. *O que é afinal estudos culturais?* / organização e tradução de Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 1999, contracapa.

<sup>40</sup> Referência à canção *criança não trabalha*, composta por Paulo Tatit e Arnaldo Antunes em 1998, com posterior gravação de show ao vivo para o DVD infantil *Pé com Pé*, de “Palavra Cantada”, 2009. Em 09 de maio de 2010:

<http://letras.terra.com.br/palavra-cantada/447926/>

<http://www.youtube.com/watch?v=u9aa7FqMcRU&feature=related>

apenas no sentido de dialogar com outras áreas do conhecimento, mas, sobretudo, de dialogar com as chamadas “Letras”.

A intertextualidade deriva, de certo modo, do pensamento de Ferdinand Saussure em sua obra póstuma, *Cours de Linguistique générale (Curso de Linguística Geral)*, de 1916, na qual se consideram essenciais as relações de significação e as questões de linguagem, assim como “língua”, “signo”, “discurso” e “texto”, as palavras que definem as análises. Nesse contexto, importantes também são as célebres dicotomias saussurianas “língua e fala”, “diacronia e sincronia”, “significante e significado”, “relação associativa (ou paradigmática) e relação sintagmática”, além de “identidade e oposição” - pontos de partida para muitas das discussões atuais no campo das ciências humanas. Na chamada pós-modernidade, entretanto, a noção de intertextualidade aparece não apenas em concepções ditas estruturalistas e pós-estruturalistas, em Gérard Genette e Jacques Derrida, por exemplo; como também em recentes fenômenos textuais multimidiáticos, tais como o hipertexto e a internet.

Publicada em 1929-30, a obra *Marxismo e filosofia da linguagem*, assinada por V. N. Volochínov e posteriormente atribuída ao formalista russo Mikhail Bakhtin, tratava do problema das relações entre linguagem, sociedade e ideologia, criticando o objetivismo abstrato de Ferdinand Saussure, “que faz da língua um objeto abstrato ideal, que se consagra a ela como sistema sincrônico homogêneo e rejeita suas manifestações (a fala) individuais...”. Bakhtin, ao contrário, valoriza a fala, a enunciação, afirmando sua natureza social e não individual: “a fala está indissolivelmente ligada às condições da comunicação, que, por sua vez, estão sempre ligadas às estruturas sociais”<sup>41</sup>. Na mesma época, Mikhail Bakhtin publicou (e assinou) um estudo intitulado *Problemas da Poética de Dostoiévski*, no qual esboça ideias precursoras da obra de Júlia Kristeva e da teoria da intertextualidade. Nessa perspectiva, o texto literário não tem um sentido fixo, existe uma dialogização interna da palavra, que é perpassada sempre pela palavra do outro, caracterizando-se, dessa maneira, por ser um cruzamento de superfícies textuais, um diálogo de várias escritas: do escritor, do destinatário, do contexto cultural:

---

<sup>41</sup> BAKHTIN, Mikhail (V. N. Volochínov). *Marxismo e filosofia da linguagem – problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. São Paulo: Hucitec – Annablume, 2002, p.14.

Aquele que usa a língua não é o primeiro falante que rompeu pela primeira vez o eterno silêncio de um mundo mudo. Ele pode contar não apenas com o sistema da língua que utiliza, mas também com a existência dos enunciados anteriores (...) cada enunciado é um elo na cadeia complexa e organizada de outros enunciados.<sup>42</sup>

Para Mikhail Bakhtin, a língua se harmoniza em conjuntos, uma vez que não é um sistema abstrato de normas, mas sim um discurso dialético e dinâmico, plurilingue e concreto acerca do mundo. Assim, o texto possui sempre vozes sociais e históricas, de que o teórico russo se apercebe ao analisar os procedimentos de criação da linguagem no romance, conforme se pode observar em sua obra *Questões de literatura e de estética – A teoria do romance*:

Naturalmente, a consciência linguística literariamente ativa descobre uma pluridiscursividade ainda mais multiforme e profunda, tanto na sua própria linguagem literária quanto fora dela. Deste fato fundamental deve partir qualquer estudo substancial sobre a vida estilística do discurso. O caráter de descoberta do plurilinguismo e os métodos para nele se orientar determinam esta vida estilística concreta do discurso.<sup>43</sup>

Em 1969, baseada nos conceitos bakhtinianos de dialogismo e polifonia, a crítica literária búlgara-francesa Júlia Kristeva introduz, então, a concepção de intertextualidade nos estudos de literatura, chamando a atenção para o fato de que a produtividade da escritura literária redistribui, dissemina textos anteriores. Dessa forma, “no lugar da noção de intersubjetividade instala-se a de intertextualidade, e a linguagem poética lê-se, pelo menos, como dupla”, uma vez que “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de outro texto”<sup>44</sup>. Importante, nessa concepção, é o questionamento das visões tradicionais de “obra” e “autor”; opondo-se, portanto, tanto à visão de obra-prima, absolutamente original, quanto ao culto do poeta-gênio.

Para Júlia Kristeva, ler passa a ser uma participação agressiva, ativa, de apropriação, e a escritura torna-se uma produção e re-produção de leituras. Talvez, por isso, Antoine Compagnon, ao construir uma teoria original da citação, apropriou-se de metáforas retiradas de diversas linguagens, tais como a cirúrgica, a econômica,

---

<sup>42</sup> BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981, p.69.

<sup>43</sup> BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: Hucitec – Annablume, 2002, p. 103.

<sup>44</sup> KRISTEVA, Júlia. *Introdução à semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 64.

a psicanalítica e a semiológica, as quais percorrem toda a obra, da introdução à bibliografia, das notas de rodapé aos títulos, capa, contracapa, prefácios e posfácios, para, assim, demonstrar que sua leitura não é “monótona nem unificadora, ela faz explodir o texto, desmonta-o, dispersa-o (...) e procede de um ato de citação que desagrega o texto e o destaca do contexto”. Em seus fragmentos que tratam da escrita como exercício da intertextualidade, Antonie Compagnon declara que:

Escrever, pois, é sempre reescrever, não difere de citar. A citação, graças à confusão metonímica a que preside, é leitura e escrita, une o ato de leitura ao de escrita. Ler ou escrever é realizar um ato de citação. A citação representa a prática primeira do texto, o fundamento da leitura e da escrita: citar é repetir o gesto arcaico do recortar-colar, a experiência original do papel, antes que ele seja a superfície de inscrição da letra, o suporte do texto manuscrito ou impresso, uma forma da significação e da comunicação linguística. A substância da leitura (solicitação e excitação) é a citação; a substância da escrita (reescrita) é ainda a citação.<sup>45</sup>

Gérard Genette já havia teorizado com a noção arcaica de “palimpsesto”, prática medieval de escrever um texto sobre outro, em geral texto de cunho religioso, cristão, sobre textos pagãos escritos em papiro ou pergaminho, devido, muitas vezes, à escassez de material para se escrever. O “palimpsesto”, dessa maneira, volta a ser valorizado, principalmente como uma forma antecessora do hipertexto. Gérard Genette propõe também a expressão “transtextualidade”, a qual, segundo ele, diz mais respeito aos níveis de relações internas, com o próprio texto; e externas, com outros textos. A esse termo, o teórico acrescentou cinco subtipos: intertextualidade (e intratextualidade), paratextualidade, arquitekstualidade, metatextualidade e hipotextualidade (ou hipertextualidade)<sup>46</sup>.

Finalizando a breve citação das correntes teóricas consideradas importantes nesta pesquisa, uma vez que absorvidas pelos Estudos de Intermedialidade e pela teoria da mídia, a Semiótica é compreendida, de uma forma geral, como a ciência dos signos e dos processos significativos na natureza e na cultura, com investigações cuja origem coincide com a origem da filosofia: “Platão e Aristóteles eram teóricos do signo e, portanto, semioticistas *avant la lettre*.”<sup>47</sup> Entretanto, a semiótica

---

<sup>45</sup> COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Belo Horizonte: UFMG, 1996, p. 41.

<sup>46</sup> GENETTE, Gérard. *Introdução ao arquitekto*. Lisboa: Vega, 1986.

<sup>47</sup> WINFRIED, Nöth. *Panorama da semiótica: de Platão a Peirce*. São Paulo, Annablume, 1995, p.18.



propriamente dita inicia-se com filósofos como John Locke (1632-1704), o qual postulou uma “doutrina dos signos” com o nome de *Semeiotiké*; ou com Johann Heinrich Lambert (1728-1777), um dos primeiros a escrever um tratado específico intitulado *Semiotik*. Saltando para o século XIX, nele, símbolo e imagem são noções centrais para o idealismo filosófico de alguns pensadores como J. G. Fichte e o poeta romântico Novalis. Todavia, mais tarde, Charles Sanders Peirce será considerado o mais importante dos fundadores da moderna semiótica geral, aplicada amplamente na área dos estudos da comunicação (embora se queira, nesta tese, ir além da análise dos signos e das linguagens).

Para o filósofo americano, as cognições, as ideias e até mesmo o homem são essencialmente entidades semióticas. Nessa perspectiva, Charles Sanders Peirce classificou o signo em *ícone*, quando se assemelha ao que representa; em *índice*, quando está associado àquilo de que é indicação; e em *símbolo*, quando está apenas arbitrária ou convencionalmente ligado ao seu referente. Charles S. Peirce desenvolveu também uma fenomenologia que decorre de apenas três categorias universais, com as quais se relaciona a já citada classificação do signo em *ícone*, *índice* e *símbolo*, insuficiente para a análise da materialidade da linguagem:

Primeiridade é a categoria do sentimento imediato e presente das coisas, sem nenhuma relação com outros fenômenos do mundo. Na definição de Peirce, ‘primeiridade é o modo de ser daquilo que é tal como é, positivamente e sem referência a outra coisa qualquer’. É a categoria do sentimento sem reflexão, da mera possibilidade, da liberdade, do imediato, da qualidade ainda não distinguida e da independência. Secundidade começa quando um fenômeno primeiro é relacionado a um segundo fenômeno qualquer. É a categoria da comparação, da ação, do fato, da realidade e da experiência no tempo e no espaço: ‘Ela nos aparece em fatos tais como o outro, a relação, compulsão, efeito, dependência, independência, negação, ocorrência, realidade, resultado’. Terceiridade é a categoria que relaciona um fenômeno segundo a um terceiro: ‘É a categoria da mediação, do hábito, da memória, da continuidade, da síntese, da comunicação, da representação, da semiose e dos signos’.<sup>48</sup>

---

“Platão tratou de vários aspectos da teoria dos signos; definiu signo verbal, significação e contribuiu com ideias críticas para a teoria da escritura. O modelo platônico do signo tem uma estrutura triádica, na qual é possível distinguir os três componentes do signo: o nome, a noção ou ideia, a coisa.” *Op.cit.* p. 27. “Aristóteles começou a traçar uma distinção entre o signo incerto (*semeion*) e o signo certo (*tekmérion*) e discutiu a teoria dos signos no âmbito da lógica e da retórica. Em geral, definiu signo com uma relação de implicação (...)”. *Op. Cit.* p. 29.

<sup>48</sup> WINFRIED, Nöth. *Op. Cit.*, pp. 63/64.

Nos dias de hoje, depois de todas essas quebras de paradigmas na literatura e nos estudos literários, os Estudos de Intermedialidade, assim como os de teoria da mídia, têm frequentemente abordado assuntos no contexto dos estudos de comunicação, nos quais questões relativas à linguagem não são mais centrais, e sim as relativas à produção, à distribuição, à função e à recepção, que sempre tiveram importância fundamental nessa outra (nova?) perspectiva, envolvendo mídias múltiplas – rádio, cinema, televisão, vídeo, mídias impressas, internet, livro – seus complexos processos tecnológicos de produção e, sobretudo, o modo como constroem a realidade ao se comunicarem. Nessa *ambiência multimídia*, o diálogo não é mais com a Linguística ou com toda a abstração própria da Semiótica (ou melhor, não é mais simplesmente com essas ciências), mas sim com a Comunicação, a qual está, na realidade, diretamente ligada à Literatura, como já se percebia na Estética da Recepção. Com isso, segundo Claus Clüver, da Universidade de Indiana, “a intermedialidade é um aspecto tanto dentro de cada uma dessas mídias quanto nas inter-relações entre elas, como também com as artes estudadas pelos Estudos Interartes tradicionais”:

Uma vez que ‘mídia’ em vez de ‘arte’ foi aceita como a categoria básica para o discurso interdisciplinar, a inter-relação entre várias mídias foi entendida como ‘intermedialidade’ (...) ‘música’, por exemplo, como conceito midiático, indica não só a geração e transmissão (mediação) de ‘signos’ musicais, mas inclui também os contextos da produção, distribuição e recepção como também as funções exercidas pelo texto musical e sua produção.<sup>49</sup>

Percebe-se, portanto, que Claus Clüver discute as implicações e consequências da integração do campo dos Estudos Interartes em um campo bem mais amplo, que se estabeleceu como Estudos sobre intermedialidade. E, para o estudioso, existem ainda os conceitos de texto multimídia e mixmídia. O primeiro “combina textos separáveis e separadamente coerentes, compostos em mídias diferentes”; e o segundo contém “signos complexos em mídias diferentes que não alcançariam coerência ou auto-suficiência fora daquele contexto”.

Nessa perspectiva, uma história em quadrinhos é um texto mixmídia, porque as imagens (os textos não-verbais) e as falas (os textos verbais) são elementos distintos,

---

<sup>49</sup> CLÜVER, Claus. *Intermedialidade e Estudos Interartes*. In: *Literaturas, artes, saberes*. Org. Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild: ABRALIC, 2008. pp. 222/223.

mas não seriam auto-suficientes se removidos alguns dos textos dos quadrinhos. O próprio processo de criação ocorre com a interação entre o roteirista, o desenhista e o colorista. Por exemplo, na série norte-americana do final dos anos 80, *Watchmen*, embora o artista precise sempre de bastante autonomia para desenvolver o estilo visual dos quadrinhos e de seus desenhos, Dave Gibbons o faz depois da leitura de um esboço da história, escrita por Alan Moore<sup>50</sup>. E, da mesma forma, ao se tratar de um espetáculo de dança contemporânea. Arnaldo Antunes precisou, obviamente, conhecer a proposta do grupo Corpo antes de criar a trilha sonora para o espetáculo *O Corpo*.<sup>51</sup> Entretanto, o catálogo do espetáculo *O corpo* com as fotos dos bailarinos, as letras das músicas de Arnaldo Antunes e toda a ficha técnica é um texto multimídia tanto quanto a partitura de uma ópera que inclui o libreto. O que mudou foi o referente que, se for o próprio espetáculo *O Corpo* ou uma ópera encenada ou ainda quadrinhos, segundo Claus Clüver, torna-se, então, um texto mixmídia.

---

<sup>50</sup> Referência à série de histórias em quadrinhos, publicada pela *DC Comics* e que foi adaptada para o cinema por Zack Snyder, em 2009. Ambientado em uma realidade fictícia em que heróis mascarados são uma presença real na história da humanidade, *Watchmen* é um drama de crime e aventura que incorpora temas relacionados à filosofia, ética, moral, cultura popular e de massa, história, artes e ciência. No contexto dos quadrinhos da década de 1980, foi um dos responsáveis por despertar o interesse do público adulto para um formato considerado infanto-juvenil.

<sup>51</sup> “O nome do grupo já me disse tudo. Corpo. Dessa célula foram vindo as sugestões sonoras e semânticas que eu usei na trilha. Desse composto de ossos carne pele sangue órgãos músculos nervos unhas e pelos. (...) O fato de fazer ‘música para dançar’ esteve sempre implícito na feitura. E quis fazer uma única peça, sem interrupções, que vai se transformando sem que a gente perceba. O resultado me parece juntar o primitivo ao tecnológico (...). Tribo e urbe.” ANTUNES, Arnaldo. Encarte do CD *O Corpo*. São Paulo: Rosa Celeste, 1999.



52

As ideias de pulsação, vida, força que se expurga, subjetividades expostas, é recorrente na obra de Arnaldo Antunes, e percebida até mesmo em sua expressão corporal, sua gestualidade um tanto punk. Na trilha sonora de *O Corpo*, o poeta explora esse tema de forma enfática em seus versos cortantes, nos instrumentos acústicos e eletrônicos que atuaram juntos na busca de uma sonoridade orgânica, que amplia o som da respiração, o pulsar humano, em um erotismo que revela o natural de um “corpo que tem alguém como recheio”: o cabelo que cresce, o cheiro que exala, um dedo que aponta, o sangue que espirra, o amor. No catálogo do espetáculo, embora as imagens sugiram movimento, como se percebe no salto dos bailarinos posicionados atrás; e os versos sugiram a descoberta desse corpo que se completa com o outro, que ama, há uma combinação de textos verbais e não-verbais separáveis, versos e fotos, separadamente coerentes e compostos em mídias diferentes.

<sup>52</sup> Catálogo do espetáculo *O Corpo*. Fotos Grupo Corpo: José Luiz Pederneiras; projeto gráfico: Guili Seara e Lúcia Nemer. Digitalização da imagem por Ricardo Campos.

### **Momento V**

Me ame

Me ate

Me Tema

Me Mate

Me Mame

Me Teta

Me Meta

Metade

### **Momento VIII**

O corpo existe e pode ser pego.

É suficientemente opaco para que se possa vê-lo.

Se ficar olhando anos você pode ver crescer o cabelo.

O corpo existe porque foi feito.

Por isso tem um buraco no meio.

O Corpo existe dado que exala cheiro.

E em cada extremidade existe um dedo.

O corpo se cortado espirra um líquido vermelho.

O corpo tem alguém como recheio<sup>53</sup>.

De acordo com as ideias de Claus Clüver, portanto, é a experiência mixmídia do espetáculo que traz a coerência completa e complexa do tema, uma vez que as partes não seriam, nesse caso, auto-suficientes. A dança se utiliza de movimentos coordenados, fragmentados e repetitivos tanto quanto os versos anteriores, os quais em um processo de parataxe<sup>54</sup> escondem o conectivo aditivo “e”. Cada movimento, cada verso, cada som encerra uma possibilidade de exploração do corpo, às vezes propondo ambiguidades perceptíveis somente pela audição da voz de Arnaldo Antunes. Em “Movimento VIII”, por exemplo, o poeta reforça, sem pudores, o uso da

---

<sup>53</sup> Catálogo do espetáculo *O Corpo*, 1999. Para ouvir *Momento V* e *Momento VIII*:  
[http://www.arnaldoantunes.com.br/sec\\_discografia\\_view.php?id=5](http://www.arnaldoantunes.com.br/sec_discografia_view.php?id=5)

Acesso em 05 de junho de 2010.

<sup>54</sup> Em uma análise sintática, parataxe é o termo usado para indicar uma sequência de frases justapostas, independentes, mas, nesse caso, sem conjunções coordenativas. A parataxe é bastante utilizada por alguns compositores brasileiros, como por exemplo, Chico Buarque. Diferentemente, na hipotaxe, existe dependência ou subordinação entre as frases. Assim, optar por uma ou outra estrutura sempre traz ao texto efeitos estilísticos e, portanto, expressivos.

linguagem oral e coloquial, em que a tendência dos falantes brasileiros é enfraquecer os fonemas vocálicos átonos finais das palavras, transformando, então, “nos” em “nus”: “se ficar olhando anos você pode ver crescer o cabelo”. Assim, com jogos sonoros e corporais, o espetáculo aproxima ainda mais o antes leitor, agora espectador, do tema trabalhado por Arnaldo Antunes em *O Corpo*: demasiado natural e por isso demasiado humano: o corpo.

Comparações entre as artes, na verdade, ocorrem desde a Antiguidade grega, entretanto, estudos acadêmicos tratando das inter-relações entre as artes começaram a ser publicados em meados do século passado. Alguns dos primeiros foram *La correspondance des arts: éléments d'esthétique comparée (A correspondência entre as artes: elementos de estética comparados)*, de Étienne Souriau, em 1947; *Music and literature (Música e literatura)*, de Calvin Brown, em 1948, o qual exerceu grande influência nos Estados Unidos, abordando o tema a partir de uma perspectiva literária e não filosófica ou estética; e, mais tarde, em 1952, o mesmo Calvin Brown compilou várias contribuições para essa área de estudos e passou a distribuí-las, anualmente, em *Internacional Bibliography on the Relations of Literature and others Arts (Bibliografia internacional sobre as relações entre a literatura e outras artes)*.

Hoje, entretanto, a percepção de que ocorreu uma gradativa mudança na orientação teórica - e nas práticas do discurso interdisciplinar - reconhece os Estudos Interartes além das relações de intertextualidade, como Estudos de Intermedialidade, uma vez que este campo teórico, em muitas situações, alimenta-se dos anteriores. E, conforme Adalberto Müller, um dos maiores estudiosos dessa área no Brasil, os Estudos de Intermedialidade podem ser a ferramenta necessária para se compreender o desenvolvimento da poesia e da narrativa em outras mídias, “bem como a ponte necessária para se pensar fenômenos pré-literários (*performance*, literatura oral), para-literários (mercado editorial, tecnologias de informação, adaptação) e pós-literários (intermedialidade, hibridação)”. No entanto, para Adalberto Müller, “nem sempre mídia é sinônimo de comunicação, e muito menos comunicação de massa”, e “uma teoria da mídia pode se constituir a partir de objetos de investigação muito diversos”, conclusão a que chega o pesquisador após digressão filológica de fundamental importância nesta pesquisa, visto que esclarece questões acerca da

abordagem deste trabalho e da citada mudança de paradigmas que vem ocorrendo nos últimos anos:

(...) o termo mídia é usado correntemente em dois sentidos no Brasil: 1) sempre no singular, na acepção de meios de comunicação de massa (televisão, jornais, rádio); 2) no singular ou no plural, no sentido de suporte físico para gravação e transmissão (sobretudo de som e imagem, e, mais recentemente, de arquivos digitais). Tal distinção, entre ‘meio’ e ‘suporte’, encontra-se no cerne do debate da teoria da mídia, sobretudo nos domínios de língua alemã, em que os termos empregados (Medium/Medien) apresentam acepções um tanto quanto diferenciadas do português. Em primeiro lugar, o termo Medium pode significar médium, meio ou mídia. Já Medien pode ser tanto o plural de mídia (na acepção 2) quanto a acepção 1. Essa ressalva é importante na medida em que se deve observar que nem sempre se entende Medium por ‘meio de comunicação’. Aliás, a palavra comunicação em alemão pode ser expressa por Mitteilung (composta por ‘Mit-’, meio, e ‘teilen’, dividir) ou por Kommunikation (esta usada no sentido técnico-acadêmico).<sup>55</sup>

Ainda segundo Adalberto Müller, essa consequente redefinição do campo de pesquisas na área de literatura re-significa o paradigma hermenêutico, característico dos estudos de estética; bem como o paradigma sociológico, característico dos estudos marxistas, instaurando, dessa maneira, uma necessidade de repensar as teorias acerca da poesia e da narrativa, uma vez que, “a partir de uma reflexão sobre a materialidade da comunicação, o centro de convergência passa a ser o conceito de mídia e de meios de comunicação”. Nesse contexto, continua importante ler livros e interpretá-los, bem como perceber relações oriundas do sistema, mas torna-se importante, sobretudo, refletir acerca de como são produzidos, distribuídos, recebidos e adaptados, o que, muitas vezes, faz que a recepção aumente, e não o contrário, conforme os que acreditam na morte da literatura em decorrência do uso de novas tecnologias. E, partindo do pressuposto de que a literatura ocupa *status* de mídia, isso seria uma incoerência, pois o livro impresso é fruto, também, de tecnologias as quais vêm se desenvolvendo desde o final século XV.

De acordo com Hans Ulrich Gumbrecht, em *Modernização dos sentidos*, até a Idade Média algumas etapas de transformação do meio de comunicação literatura

---

<sup>55</sup> MÜLLER, Adalberto. *Além da literatura, quem do cinema? Considerações sobre intermedialidade*. In: *Outra Travessia* (UFSC), v. 7, 2008, p. 47-53.

podem ser rastreadas, entretanto isso não significa que antes não tenham existido textos que correspondessem a esse conceito, mas sim que foi no final da Idade Média que a continuidade da tradição da Antiguidade grega e romana se interrompeu. Para Gumbrecht, essa genealogia do meio de comunicação literatura possui determinados marcos históricos: o início do século XII, com os manuscritos de Guilherme IX, o duque da Aquitânia; a institucionalização da arte da imprensa, a partir da segunda metade do século XV; a funcionalização ético e política da literatura no Iluminismo do século XVIII; o Romantismo, no XIX; e as vanguardas literárias no início do século XX. No entanto, segundo Hans Ulrich Gumbrecht, fundamental é a institucionalização da imprensa porque “desaloja o corpo do escriba e o corpo do receptor da situação de comunicação midiática que se desenvolve em torno do livro moderno”. Na produção textual, a figura do autor se concretiza diferentemente do papel anterior de pura fixação do texto, nos manuscritos, ou de exposição oral pelos medievos, tornando os conceitos de “autoria”, “intenção do autor”, “leitura”, “reflexo do mundo”, “ficção” e de “identificação” constitutivos da mídia literatura somente a partir da era moderna:

Na era do livro impresso, a comunicação é cada vez mais compreendida como circulação de figuras de sentido mais ou menos complexas – e isto vale para a mídia ‘literatura’ tanto quanto para todas as outras modalidades de interação linguística. Com isso, porém, passa para um segundo plano uma função da comunicação que era tão óbvia na Idade Média que praticamente não recebia menção. A comunicação medieval era sempre – numa cultura regida pela ideia de ‘presença real’ divina – pelo menos parcialmente, a produção de presença corporal. Isso valia também para o intercâmbio de manuscritos, cuja escrita era inegavelmente a marca de movimentos corporais.<sup>56</sup>

Ainda segundo Hans Ulrich Gumbrecht, uma série de inovações gerou o aparecimento de autores como Joyce e Pound, Döblin e Marinetti, Artaud e Breton, “produto de uma convergência de diversas crises que já se preparavam na mídia literatura do século XIX”, proclamando, entre outras mudanças, o “fim dos períodos da arte”. Acredita-se que, no século XIX, a recepção literária tornou-se fundamental no campo das atividades de lazer e, com essa ligação entre literatura e lazer, surge a ideia de “carência de função”, compreendida inicialmente como um título de honra,

---

<sup>56</sup> GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Modernização dos sentidos*. São Paulo: Editora 34, p.308.



mas não relacionada com a ideia de falta de função social. Para Gumbrecht, é com essa aparente “carência de função” da literatura que se relacionava a expectativa de uma “mais-valia específica, que não podia ser calculada em termos de funções relevantes para o cotidiano”, o que elevou a leitura literária à posição de uma quase-religião e problematizou conceitos como os de “ficção” e “imaginação”. No entanto, de fenômeno de massa devido à popularidade da leitura literária no século XIX, ocorre, aos poucos, um distanciamento que torna a literatura da competência de compreensão de grupos cada vez menores de leitores. Em movimentos como *Dadaísmo* e *Surrealismo*, por exemplo, as tradicionais funções de representação da arte e de ênfase no conteúdo são rompidas, o que gera a crescente crença na “carência de função” da mídia literária, principalmente por se acreditar que um meio ligado à leitura solitária não poderia produzir os efeitos especiais provocados, com intensidade, por outros meios. Segundo Gumbrecht:

Se é verdade, porém, que as imagens produzidas hoje pelo cinema e pela televisão são cada vez menos classificadas como ‘reais/irreais’ e ‘verdadeiras/falsas’ e que a percepção da diferença entre as imagens televisivas e a experiência visual primária desaparece cada vez mais, então é possível prever também a obsolescência da ficcionalidade enquanto dimensão pragmática. Finalmente, os novos meios técnicos institucionalizados desde o fim do século XIX introduziram padrões na produção da presença à distância, com os quais os textos impressos em livros praticamente não podem concorrer. Sob diversos planos da percepção, eles permitem às pessoas ausentes no espaço tornarem-se corporalmente presentes numa tela – sem que essas percam sua presença intelectual diante dos media tradicional.<sup>57</sup>

As práticas literárias a partir dessa fase, que Hans Ulrich Gumbrecht nomeia “alto modernismo”, e as da chamada pós-modernidade (embora saibamos que não somente deste contexto histórico e cultural), transitam, portanto, pelos limites da hibridação dos gêneros literários, o que propicia, por exemplo, passear pelo universo pop e colocar em pauta os produtos da cultura de massa, sem que isso signifique alienação, conforme o que já fora proposto, principalmente por Theodor Adorno e Max Horkheimer na Escola de Frankfurt<sup>58</sup>. Nessa perspectiva de intermedialidade,

---

<sup>57</sup> GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Modernização dos sentidos*. São Paulo: Editora 34, p. 318.

<sup>58</sup> ADORNO, Theodor W. *Indústria Cultural e sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 2002. Juntamente com Walter Benjamin, Max Horkheimer, Siegfried Kracauer, Herbert Marcuse, Theodor Wiesengrund Adorno forma a chamada escola hegeliana de Frankfurt. A referência faz alusão principalmente às ideias de Horkheimer e Adorno no clássico texto *A indústria cultural – o Iluminismo como mistificação de massas*,

observações cada vez mais abrangentes do ponto de vista cultural, valorizando quaisquer categorias artísticas e manifestações poéticas, surgem nos meios acadêmicos. Consequentemente, hoje existem possibilidades múltiplas - sem as generalizações odiadas por Arnaldo Antunes, citadas em epígrafe - de olhar para a obra de forma também mais abrangente, completa, permitindo tratar das relações entre os compositores, das distorções na voz e nos pedais das guitarras elétricas, *sampling*<sup>59</sup> e da tecnologia dos estúdios de gravação, por exemplo. Dessa maneira, nas análises literárias é preciso olhar além das hastes quadradas de nossos óculos, as quais só permitem olhar em uma direção porque não permitem a visibilidade dos espaços laterais, dos movimentos adversos. A crítica literária, principalmente na *ambiência multimídia* em que a pós-modernidade está inserida, precisa ter a visibilidade dos bailarinos quando em movimento de pirueta, conscientes da escolha de um ponto fixo, para que possam girar e olhar à sua volta; mas com equilíbrio para evitar a queda e ocupar o espaço de forma harmônica. Nossos olhares não passam de *frames*<sup>60</sup> de uma realidade; eles não são a Verdade que muitos insistem em procurar, simplesmente delimitam verdades que serão utilizadas, com paixão e desejo - como diz Zumthor - pelos pesquisadores.

Segundo Adalberto Müller, o que se pretende discutir, dessa maneira, não são os sentidos, por meio de teorias baseadas em uma abstração da realidade, conforme faz a tradição francesa<sup>61</sup>; mas sim de que forma se produzem os sentidos, e por meio de que bases materiais da realidade, conforme investigam os teóricos alemães<sup>62</sup>, os quais percebem que transformações nos sistemas midiáticos implicam transformações de caráter político, econômico, social, e é preciso saber de que maneira isso ocorre.

---

de 1947. De acordo com os teóricos, divertir-se significa estar de acordo: “Divertir-se significa que não devemos pensar, que devemos esquecer a dor, mesmo onde ela se mostra. Na base do divertimento, planta-se a impotência. É, de fato fuga, mas não, como pretende, fuga da realidade perversa, mas sim do último grão de resistência que a realidade ainda pode haver deixado”.

<sup>59</sup> Segundo Roy Shuker, o termo se refere ao “uso da tecnologia de computador para extrair trechos selecionados de trabalhos previamente gravados e usá-los como parte de um novo trabalho, usualmente como fundo sonoro de acompanhamento para novos vocais”. A prática do *sampling* gerou muita controvérsia, provocando debates sobre a autoria e a criatividade, a natureza da atividade musical, a autenticidade e a legalidade. SHUKER, Roy. *Vocabulário de música pop*. São Paulo: Hedra, 1999, p.251.

<sup>60</sup> Referência ao documentário nacional *Janela da alma*, de João Jardim e Walter Carvalho, de 2002, em que várias personalidades tratam do tema do olhar, entre elas, o cineasta Wim Wenders que fala de seu olhar para o mundo a partir de *frames*.

<sup>61</sup> Referência à visão negativa encontrada em obras como *Senhas* e *A ilusão Vital*, de Jean Baudrillard e em *A sociedade do espetáculo*, de Guy Debord.

<sup>62</sup> Referência às ideias de Siegfried J. Schmidt, Friedrich Kittler, Norbert Bolz e Vilém Flusser, entre outros. Cf. FELINTO & MÜLLER.

Para tanto, como nesta tese compreende-se que a literatura não existe sozinha, todas as categorias podem ser articuladas pelo crítico literário ou por um artista, e de forma consciente, conforme Adalberto Müller demonstra em seu artigo acerca da poesia pop de Bob Dylan. No referido artigo, a canção é tratada como texto complexo, em que voz e palavras se amalgamam em uma *performance* que incorpora elementos típicos do Modernismo em território de ideologia romântica, o que diferencia Bob Dylan no cenário da canção popular norte-americana e, conseqüentemente, da universal:

Todas essas categorias são articuladas por Dylan com extrema consciência. Por isso, Bob Dylan representa, na história da música popular, o *turning point*, a partir do qual a canção deixa de ocupar um lugar secundário na cultura (...). Se é verdade que o cinema e a fotografia transformaram a vida e a cultura da primeira metade, o universo pop, sobretudo o do rock'n'roll, passa a ser o local para o qual convergem as manifestações culturais. Por outro lado, a atenção para o caráter performativo da obra de Dylan (...) pode levar o estudioso da literatura a compreender que a poesia alcançou uma esfera de interação com a cultura e a sociedade muito mais ampla do que aquela que a limita ao sistema literário, sobretudo àquele sistema fundado sobre o livro, que não é senão uma das etapas históricas em que se manifesta a poesia.<sup>63</sup>

Linhas mais tradicionais dos estudos literários podem perguntar qual o objeto de estudo da literatura ou onde está a literatura nessa “nova” perspectiva construída a partir do conceito de intermedialidade. Pode-se, no entanto, adiantar a resposta: a literatura está na poesia e na narrativa, as quais serão sempre objeto do domínio literário, independente das mídias<sup>64</sup> utilizadas em um determinado período histórico, ou ainda por um grupo social específico. Nas produções contemporâneas, poesia e narrativa inegavelmente estão dialogando com as diferentes acepções do termo mídia já apresentadas neste capítulo (instrumento de comunicação, meio que permite que

---

<sup>63</sup> MÜLLER, Adalberto. *A poesia pop de Bob Dylan*. Trabalho escrito no âmbito de um estágio pós-doutoral na Universidade de Munster, como bolsista do CNPq. Revista da Anpoll, n.23, 2007, p.32.

<sup>64</sup> A partir do século XX, a literatura, ao escolher novas mídias para se expressar, passa por um processo de dessacralização parecido com o que ocorre com as Artes Plásticas, por exemplo, com a figura polêmica de Marcel Duchamp e sua *performance* voltada para uma extrapolação dos meios convencionais. Ao questionar os museus, o pai da arte conceitual questionava também a arte, criando os chamados de *ready-mades*, os quais zombavam das pretensões do artista tradicional. Duchamp rompe com a noção de quadro, não faz pintura a óleo e não usa o cavalete. “Considero esta uma boa solução para uma época como a nossa, em que não se pode mais continuar a fazer pintura a óleo que, de quatrocentos ou quinhentos anos de existência, não tem nenhuma razão de permanecer no domínio da eternidade. Conseqüentemente, se você pode encontrar outras fórmulas para se exprimir, é preciso aproveitá-las. É o que se passa também em outras artes. Em música, os novos instrumentos eletrônicos são o sinal de uma mudança na atitude do público frente à arte.” CABANNE, Pierre. *Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido*. São Paulo: Perspectiva, 1987, p.158.

uma comunicação ocorra, as instituições, os sistemas e os produtos midiáticos). E, muitas vezes hoje obra coletiva, a literatura, contrariando uma visão mais clássica e canônica do termo, e talvez sem a pretensão de outrora de criar para posteridade, mesmo que com bem mais recursos para fazê-lo, mistura diversos tipos de textos, os quais se apresentam em outras mídias que não apenas o livro impresso.

Tal fenômeno de abandonar as capas duras dos livros ocorre, por exemplo, no clioema, na poesia digital, no videoclipe, na videopoesia, na infopoesia, além de em outros gêneros que talvez estejam sendo criados até mesmo no exato momento desta escritura. Todavia, nesta abordagem, ganha maior relevância o talvez mais popular de todos esses gêneros: a Canção Popular Brasileira, e o nosso objeto de estudo: a *performance* do poeta Arnaldo Antunes. Gênero híbrido, portanto, que transita das rádios mais populares aos *ipods* mais sofisticados, de shows abertos a teatros tradicionais, bem como das telenovelas aos documentários de arte, a Canção Popular Brasileira, embora com teorização bastante recente nos meios acadêmicos, já “toca” há muitos anos, utilizando-se de lirismo intenso ou rompendo abruptamente com ele. Entretanto, sempre de uma forma lúdica, a nossa Canção vai (en)cantando<sup>65</sup> o público nacional e internacional, das letras à palavra, dos sons à voz, à melodia, à *performance* e à tecnologia (ou seria em sentido inverso?), para, dessa maneira, compor a poesia nossa de cada dia.

De acordo com Luiz Tatit, um dos maiores estudiosos da Canção<sup>66</sup>, há, de fato, poucos ensaios na área de literatura, ou de teoria da literatura, dedicados à Canção Popular consumida no Brasil de hoje. Entretanto, percebe-se que esse construto cultural faz parte do cotidiano citadino há praticamente cem anos, ocupando espaço artístico bastante amplo - e interferindo no *modus vivendi* - por isso não pode permanecer desvinculado de qualquer esfera de reflexão do país. A Canção é uma das principais formas de manifestação artística e cada vez se projeta mais com os avanços

---

<sup>65</sup> Referência ao documentário nacional *Palavra (en)cantada*, de Helena Solberg, 2008, o qual discute a relação entre a música e a poesia na formação cultural brasileira, resultado de misturas entre o popular e o erudito, bem como de nossa diversidade e tradição oral.

<sup>66</sup> Para esclarecer: “Enquanto o músico operava com a sonoridade *latu senso*, fundando sistemas, gêneros e estilos que definem a produção de uma época, o cancionista operava com unidades entoativas, recriando-as como modos de dizer o conteúdo da letra. Cada direção melódica seria induzida pelos mesmos fatores que produzem nossas inflexões entoativas do dia-a-dia”. Já em trabalho de 1983, intitulado *Vocação e perplexidade dos cancionistas*, Luiz Tatit lançaria o termo “cancionista” para designar os indivíduos devotados à canção. TATIT, Luiz. *Todos entoam: ensaios, conversas e canções*. São Paulo: Publifolha, 2007, p. 30.

tecnológicos. Segundo Luiz Tatit, há um aparato industrial, tecnológico e mercadológico responsável pelas produções de nossos cancionistas, aumentando seu poder de penetração nos diversos setores socioculturais sem que haja, no entanto, um acompanhamento analítico em condições de desvendar ao menos uma parcela desses estratos de sentido que a canção movimenta diariamente nos mais diversificados meios de comunicação.

O objetivo de Luiz Tatit, desde suas primeiras publicações na década de 80, é fazer da Canção um objeto de estudo possível de ser apreendido por meio de suas próprias leis de criação, ainda que as composições estejam em constante (e necessária) interação com quase todos os outros processos culturais. Para o estudioso que “musicou a semiótica”<sup>67</sup>, somente ao conhecer o funcionamento interno dessa linguagem, adquirem-se condições mínimas para avaliar as canções no quadro geral das produções artísticas e culturais brasileiras. Embora esse estudo seja considerado ainda incipiente por Luiz Tatit, ele mesmo acredita que haja um interesse crescente por reflexões acerca da Canção Popular Brasileira desde a década de 60, época de muitas transformações culturais importantes e consequentes mudanças de comportamento, principalmente por parte dos mais jovens:

No final dos anos 60 – talvez em função do alastramento de fenômenos internacionais de amplo alcance ideológico, mercadológico e comportamental, como a consolidação do rock e a sintetização promovida pelos Beatles – alguns ensaístas brasileiros, em geral, poetas, músicos ou sociólogos, constataram um deslocamento do foco de ebulição criativa e de transformação estética, de um domínio predominantemente literário, para uma esfera muito mais popular e dinâmica do ponto de vista da comunicação: a canção.<sup>68</sup>

Ainda segundo o autor de *O Cansionista: composição de canções no Brasil*, esses fatos mereceram análises acerca da renovação no nível da “forma” (fonológica, tonal, serial, entre outras); do “conteúdo” (estruturas narrativas produzindo estruturas sociais) ou ainda da “enunciação” (engajamento ou alienação do compositor e do

---

<sup>67</sup> Referência ao livro *Musitando a semiótica*, de Luiz Tatit, 1997. “Os ensaios que compõem este volume versam sobre a atual revisão, já iniciada nos últimos trabalhos de A. J. Greimas, do modelo semiótico e procuram mostrar que tais iniciativas de dinamização da teoria encontram na música um campo especialmente fecundo para a reflexão.” Ver palestra com Luiz Tatit no *site* do Laboratório de Imagem e Som da UFF, coordenado pelo professor Adalberto Müller, disponível em: [www.lisuff.wordpress.com](http://www.lisuff.wordpress.com)

<sup>68</sup>TATIT, Luiz. *Canção, estúdio e tensividade*. São Paulo: Revista USP, 1990, p. 41. In: <http://www.usp.br/revistausp/04/sumario-04.html>.

intérprete). Nessa perspectiva, dois movimentos ainda pouco estudados e referências para as manifestações atuais da canção, bem como para o projeto poético de Arnaldo Antunes, destacam-se: a Bossa Nova e a Tropicália. O primeiro é modelo de maturidade musical enriquecida pela convivência com o alto padrão da música popular instrumental norte-americana; e o segundo, modelo de contemporaneidade poética e, sobretudo, enunciativa, uma vez que o modo de ser do cantor e do compositor, sua imagem, suas circunstâncias de produção tinham talvez mais importância que a própria canção. A partir de então, a canção faz uma “mixagem” de todas as conquistas anteriores e adquire imagem moderna em relação aos avanços tecno-eletrônicos, além de bastante controvertida em relação a questões éticas e estéticas.

Luiz Tatit considera que compor uma canção é procurar uma dicção convincente, eliminando a fronteira entre o falar e o cantar. Para o também compositor, conhecido especialmente por sua ligação com o grupo Rumo<sup>69</sup>, o recurso maior de um cancionista é o processo entoativo que estende a fala ao canto em um processo geral de corporificação, sem o qual o efeito enunciativo que a canção alimenta fica inteiramente comprometido. Dessa singularidade na convivência entre o “corpo vivo” e “o corpo imortal” se originam o efeito de encanto e o sentido de eficácia da canção popular, uma vez que o público também participa da composição das canções com sua audição, e o ouvinte sempre quer saber quem é o dono da voz. Assim, mesmo por trás dos recursos técnicos, existe uma gestualidade oral que particulariza a entoação da fala do cancionista, e o público escolhe aqueles cancionistas que fazem da voz um gesto: “a voz que fala, esta sim prenuncia o corpo vivo, o corpo que respira, o corpo que está ali, na hora do canto (...). É quando o ouvinte se sente também um artista”<sup>70</sup>.

---

<sup>69</sup> Representante da vanguarda musical paulista da década de 80, o Rumo sempre pesquisou e interpretou as canções e as raízes da música brasileira e de forma independente. O grupo surgiu em 1974 e era composto por Luiz Tatit, Ná Ozetti, Hélio Ziskind, Akira Ueno, Paulo Tatit, Ciça Tuccori, Pedro Mourão, Gal Oppido, Zé Carlos Ribeiro, Geraldo Leite e, em 1985, Ricardo Breim e Fábio Tagliaferri. Disponível em <http://www.gruporumo.com.br/> Acesso em 10 de maio de 2010. Para Luiz Tatit, não faziam música jovem, pelo contrário, a maturidade exigida ultrapassava os estímulos somáticos e românticos do *rock* nacional. “A música do Rumo, do Itamar e do Arrigo estava destinada a atingir um pequeno setor de todas as faixas etárias (...) até mesmo um setor infantil.” TATIT, Luiz. *Todos entoam: ensaios, conversas e canções*. São Paulo: Publifolha, 2007, p. 49.

<sup>70</sup> TATIT, Luiz. *O Cansionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002, p. 16.

Partindo do pressuposto de que, na canção, tudo só será dito com a melodia, Luiz Tatit acredita que “o cancionista mais parece um malabarista” porque equilibra a melodia no texto e o texto na melodia, de forma distraída, em uma abordagem envolvida com os sentidos, os sentimentos e os estímulos desencadeados pela canção, como se compor não despendesse qualquer esforço, e simplesmente precisasse de habilidade, manha e improviso para “criar uma obra perene com os mesmos recursos utilizados para a produção efêmera da fala cotidiana”:

Cantar é uma gestualidade oral, ao mesmo tempo contínua, articulada, tensa e natural, que exige um permanente equilíbrio entre os elementos melódicos, linguísticos, os parâmetros musicais e a entoação coloquial. O cancionista é um gesticulador sinuoso com uma perícia intuitiva muitas vezes metaforizada com a figura do malandro, do apaixonado, do gozador, do oportunista, do lírico, mas sempre um gesticulador que manobra sua oralidade, e cativa, melodicamente, a confiança do ouvinte. No mundo dos cancionistas não importa tanto o que é dito mas a maneira de dizer, e a maneira é essencialmente melódica. Sobre essa base, o que é dito torna-se, muitas vezes, grandioso.<sup>71</sup>

As ideias de Luiz Tatit acerca de uma gestualidade oral que particulariza o cancionista, bem como a presença multimídia de Arnaldo Antunes nos faz crer que a canção se tornou inseparável da *performance*, o que nos remete à teoria da *vocalidade* de Paul Zumthor em *Performance, recepção, leitura*, de 2007, por exemplo; e às suas ideias acerca da obra plena em *A letra e a voz*, de 1993; ou ainda aos mecanismos de memória, tais como a “movência”<sup>72</sup> e o “nomadismo”, apresentados por meio da própria experiência do escritor em *Escritura e nomadismo*, de 2005. Na primeira obra citada, para defender a ideia de que não há literatura em si, pois “nem a ‘literatura’ nem a ‘poesia’ são essências”, o medievalista coloca, como primeira questão, o aspecto interdisciplinar de seus trabalhos com a voz e apresenta um conceito de poesia que, independente de seu modo de concretização, está sempre fundamentada nas estruturas antropológicas mais profundas. Na segunda obra, amplia a noção de texto literário que, de acordo com o teórico suíço, quer dizer muito mais do que se costuma dizer em função dos preconceitos presentes na historiografia da literatura

---

<sup>71</sup> TATIT, Luiz. *Op. Cit.* p. 9.

<sup>72</sup> ZUMTHOR, Paul. *Escritura e Nomadismo: entrevistas e ensaios*. São Paulo: Ateliê editorial, 2005. *Falando de Idade Média*. São Paulo: Perspectiva, 2009. Neologismo criado por Paul Zumthor que diz respeito à capacidade de memória, a qual pressupõe mecanismos de permanência e esquecimento, aceitação e exclusão nos contextos de cada cultura em particular.

ocidental. Na terceira, apresenta confissões biográficas, conduzindo o leitor a questões relativas à música, à literatura, à dança, ao cinema e a outros tipos de expressão artística, com escritura de atitude rumo sempre à poesia e à vida. Nessa perspectiva teórica, estabelecem-se, portanto, pontos de aproximação entre o medieval, as mídias e a arte contemporânea, além de o corpo adquirir estatuto privilegiado.

Para Paul Zumthor, a obra poética se faz carregar de emotividade, perplexidade e prazer porque “compreende desde a parte física de sua emissão até o espaço material e corpóreo de sua realização íntegra e de sua acolhida”, ou seja, a poesia é tanto um conjunto de textos considerados poéticos como também a atividade que os produziu: o corpo, o gesto, os meios. Elaborando conexões entre os campos de interferência da voz e da escritura, bem como pesquisando o papel da voz, “as maneiras de ler” em certas instituições (Igreja, Escola, por exemplo), Paul Zumthor acredita que a oralidade seja um princípio do texto poético, o qual permite cruzamentos importantes como o deslocamento da dicotomia popular/erudito. Bastante presente na Canção Popular Brasileira desde a Bossa Nova e, principalmente, no Tropicalismo, essa postura - que será desenvolvida em capítulo posterior - abre espaço para praticamente todas as possibilidades artísticas e musicais do Brasil de hoje, de *Madeira que cupim não rói*<sup>73</sup>, de Antonio Nóbrega, ao *iê, iê, iê*, último CD de Arnaldo Antunes, cultura popular e erudição se misturam, bem como tradição e modernidade.

Ainda segundo o medievalista, a poesia medieval se aproxima dos *mass media*, uma vez que também se dirigia a um público formado pelas artes de representar e pelos ritos, o que, naquele contexto de analfabetismo, torna a voz, o olhar e o gesto elementos ainda mais importantes. Hoje, um simples e rápido acesso à internet também pode levar algumas camadas da sociedade à *performance* de Arnaldo Antunes, com seu olhar fixo, seu corpo esguio, às vezes com movimentos de boneco e sua voz grave entoando, muitas vezes quase falando. Em muitos de seus vídeos, Antunes está atuando, inclusive, como ator. E, importante para esta perspectiva

---

<sup>73</sup> Em *Madeira que cupim não rói*, de 1997, Antonio Nóbrega faz homenagem a uma consagrada marcha-de-bloco, do compositor pernambucano Capiba, sempre lembrada e cantada nos dias de carnaval de Recife e Olinda. Nesse trabalho, utiliza-se de instrumentos brasileiros quase em desuso, como por exemplo, o ‘marimbau’ que, segundo o brincante, é uma espécie de ‘elo perdido’ entre o berimbau e a rabeca.



teórica, em *A letra e a voz*, Paul Zumthor apresenta algumas de suas definições em estilo de dicionário e, depois, comenta suas relações:

- obra: o que é poeticamente comunicado, aqui e agora – texto, sonoridades, ritmos, elementos visuais; o termo compreende a totalidade dos fatores da *performance*.

- texto: sequência linguística que tende ao fechamento, e tal que o sentido global não é redutível à soma dos efeitos de sentidos particulares produzidos por seus sucessivos componentes.

E, para precisar melhor, eu acrescento:

- poema: o texto (e, se for o caso, a melodia) da obra, sem consideração aos outros fatores da *performance*.

O texto é legível (felizmente para nós, medievalistas!); a obra foi ao mesmo tempo audível e visível. Ora, essas diversas qualidades não são nem simétricas nem mesmo, tudo somado, comparáveis. Do texto, a voz em *performance* extrai a obra. Ela se subordina a esse fim, funcionalizando todos os elementos aptos a carregar, ampliar, indicar sua autoridade, sua ação, sua intenção persuasiva. Usa o próprio silêncio que ela motiva e torna significante.<sup>74</sup>

Ao partir de investigação a respeito da poesia oral, Paul Zumthor realiza estudos profundos acerca das manifestações da voz. E, dentre os conceitos que então institui, o de *performance* percorre as linhas deste trabalho desde o início por ser um dos pontos centrais ao se observar a *ambiência multimídia* em que se insere a obra de Arnaldo Antunes, trovador multimídia. Assim, ao se tratar de *performance* nesta pesquisa, não há uma referência simplesmente ao termo difundido pelo senso comum, ao anglicismo que encontra correspondentes vernáculos, tais como “interpretação”, “execução”, “apresentação”, “atuação”, ou ainda a uma categoria das artes visuais, mas sim referência a um conceito de Paul Zumthor, segundo o qual, “a *performance* é ação complexa pela qual a mensagem poética é simultaneamente, aqui e agora, transmitida e percebida. Locutor, destinatário e circunstâncias (...) se encontram concretamente confrontados, indiscutíveis.”<sup>75</sup>

As Artes Visuais se utilizam de conceito bastante amplo para o termo, considerando *performance* a execução de trabalho de arte diante de uma audiência viva, embora possa acontecer também com integração a outros meios, como vídeo, cinema e trabalhos de rua. Entretanto, levando em consideração as circunstâncias que determinam a *performance*, o pensamento de Paul Zumthor avizinha-se ao dos músicos. As observações do medievalista acerca da poesia oral valem, dessa maneira,

<sup>74</sup> ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 220.

<sup>75</sup> ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. São Paulo: Hucitec, 1997, p. 33.

também para a Canção, visto que a *performance* engloba elementos formais das mais diversificadas poéticas da oralidade - declamação, canto, narração de histórias, teatro - referindo-se tanto ao emissor (poeta/músico) quanto ao receptor (público) das mensagens; e valorizando gestos, entoação da voz, olhar, respiração, em uma situação comunicativa. Conforme Zumthor, a *performance* é, reiterando, uma ação complexa e que envolve múltiplos fatores, pois as mensagens poéticas clamam por contato, pela sociabilidade, pela habilidade em transmitir sentimentos e emoções e, por isso, a ideia de que o receptor da *performance* é, de alguma forma, co-autor da comunicação poética:

(...) nada do que faz a especificidade da poesia oral é concebível de outro modo, a não ser como parte sonora de um conjunto significante, no qual entram cores, odores, formas móveis e imóveis, animadas e inertes; e, de modo complementar, como parte auditiva, de um conjunto sensorial em que a visão, o olfato, o tato são igualmente componentes.<sup>76</sup>

Ainda de acordo com as ideias de Paul Zumthor, a *performance* modifica o conhecimento e a percepção, uma vez que, comunicando, marca e transforma seus receptores. As formas e seus sentidos são percebidos, em *performance*, diferentemente da obra transmitida somente pela escrita, pois a oralidade permite recepção pública, e tantos encontros diferentes quantos diferentes forem os ouvintes, conforme já se podia observar em relação a outras manifestações da literatura por meio da Estética da Recepção. E, nessa perspectiva, a *performance* de Arnaldo Antunes não está ligada simplesmente ao corpo do “ator”, mas, sobretudo, ligada ao espaço e à situação comunicativa, em uma teatralidade em que o corpo de Arnaldo Antunes não é elemento único, nem critério absoluto na análise, visto que importante também é o reconhecimento de um espaço ficcional próprio das comunicações poéticas. Lembrando-se dos cantos revolucionários, Paul Zumthor argumenta que aqueles os quais cantam em público têm a intenção de provocar um movimento de multidão, utilizando-se, para conseguir esse efeito, paradoxalmente unânime e individual, de diversos meios retóricos, rítmicos, musicais e gestuais de atingir as sensibilidades dos receptores:

...nas formas poéticas transmitidas pela voz (ainda que elas tenham sido previamente compostas por escrito), a autonomia relativa do texto, em relação à obra, diminui muito: podemos supor que, no extremo, o efeito textual desapareceria e que todo

---

<sup>76</sup> *Op. Cit.* p. 64.

o lugar da obra se investiria dos elementos performanciais, não textuais, como a pessoa e o jogo do intérprete, o auditório, as circunstâncias, o ambiente cultural e, em profundidade, as relações intersubjetivas, as relações entre a representação e o vivido. De todos os componentes da obra, uma poética da escrita pode, em alguns casos, ser mais ou menos econômica; uma poética da voz não o pode jamais.<sup>77</sup>

Assim, para Paul Zumthor, o efeito poético está na presença ativa de um corpo, de um sujeito em sua plenitude psicofisiológica particular, ou seja, na sua maneira própria de existir no espaço e no tempo, o que é reconhecido dependendo também do sentimento que o corpo do espectador tem, do seu prazer. A imagem a seguir, obviamente não como no show que originou o DVD *Ao vivo no estúdio*, ilustra a ideia de que a realidade está sendo experimentada, com elementos como a finalidade da transmissão, a ação dos locutores e a resposta do público. Paul Zumthor alerta que, como somos habituados, nos estudos literários, a tratar somente do escrito, somos levados a concentrar nossa análise no texto, na letra da canção e não no olhar, nas roupas, na voz, nos instrumentos, na música, no cenário, na expressão dos artistas. Entretanto, paradoxalmente, esses elementos ampliam a compreensão da própria letra e o público em geral, com ou sem o nível de escolaridade que se precisa para ler um texto, pode entendê-la melhor, pois “a *performance* é o único modo vivo de comunicação poética”<sup>78</sup>. Dessa maneira, além dos elementos visuais, a expressividade está em Arnaldo Antunes, complementada por suas distorções na voz e em Edgard Scandurra, por suas distorções na guitarra. Ambos vivenciam “Judiação”, do curioso Lupicínio Rodrigues, compositor popular que não tocava nenhum instrumento, além de caixa de fósforos, mas muito sabia expressar as dores do coração.

---

<sup>77</sup> ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 17.

<sup>78</sup> *Op.Cit.* p. 34.



79

A obra de Arnaldo Antunes, poeta multifacetado, ilustra, com seu estilo inclassificável, a ideia de que o estudo de literatura atualmente se amplia, é pluridimensional, como a proposta de Paul Zumthor ao tratar da obra plena e de seus jogos performáticos. Ultrapassando as fronteiras estabelecidas pelo cânone, o estudo literário pode transitar da “forma” ao “conteúdo” e, sobretudo, à “enunciação” para, assim, poder observar as relações particulares que produzem poesia hoje. Como já fora abordado anteriormente, os estudos de mídia e a intermedialidade não se atêm simplesmente à discussão das letras que compõem o repertório da Canção Popular Brasileira, conforme faziam os primeiros estudiosos desse gênero, antes dos anos 60; mas, sobretudo, a entendê-las como parte de uma mídia diferente do livro impresso, o qual, segundo Hans Ulrich Gumbrecht<sup>80</sup>, é mais um dispositivo técnico utilizado “para possibilitar a comunicação realizada através de distâncias espaciais e, às vezes, também temporais”, tanto quanto o rádio, a televisão ou as tabuinhas de cera da Antiguidade. Arnaldo Antunes é também poeta multimídia, porque se utiliza de vários desses dispositivos, provocando, por meio de um projeto poético com amplo campo de possibilidades de expressão e de percepção, uma multiplicidade de leituras que se dá a partir da intercomunicação entre a literatura e outras artes e tecnologias. Segundo o próprio poeta, a poesia não deve se restringir aos livros, ela se utiliza cada vez mais de outros meios, como afirma em depoimento à série realizada pelo Itaú Cultural *Aspectos da cultura brasileira*:

---

<sup>79</sup> Encarte do CD *Ao vivo no estúdio*. Design gráfico: Luciano Cury; fotos de capa e encarte: Fernando Laszlo; segundo fotógrafo: Peetsa. Digitalização por Ricardo Campos.

<sup>80</sup> GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Modernização dos sentidos*. São Paulo: Editora 34, p. 297.

...música pra ser ouvida, artes plásticas pra serem vistas e poesia pra ser apenas lida no livro, isso foi o tempo do homem que criou, está datado (...) as manifestações tendem a se misturarem com a modernidade...e, nesse contexto, o computador tem importância fundamental porque, antes, a coisa era setorizada, hoje pode se trabalhar e produzir com o intercâmbio de som, vídeo, produção gráfica, e tudo de forma mais rápida...o aparelho propicia essa nova era...<sup>81</sup>

Muitos poetas contemporâneos corroboram o pensamento de Arnaldo Antunes acerca da poesia restrita ao livro. Em debate a respeito do tema Poesia e Música, com a participação de Adriana Calcanhoto, Caetano Veloso e Wally Salomão, no programa Revista Literária, depois de pergunta apontando diferença entre um poema feito para o livro impresso e outro para ser musicado, Wally Salomão, por exemplo, declara que o poema feito para o livro impresso tem somente a “pretensão de autonomia, a pretensão de o texto viver por si (...), portanto, o poema, dependendo do meio, só muda a relação, mais nada, mas continua sendo poema”. Ainda segundo Wally Salomão, é preciso haver um “emaneamento com outras artes, indo além do confinamento da Galáxia de Gutenberg, para o poeta não lamentar que o seu espaço esteja reduzido ao plano do livro”<sup>82</sup>. Além disso, Wally Salomão, de forma jocosa, conta ter escrito poema de muitos versos para Adriana Calcanhoto musicar, procurando dificultar a composição da artista. Nesse contexto, cada vez que a cantora apresentava sua versão musicada, o poeta decidia ampliá-lo mais, criando mais versos e possibilidades estilísticas bastante estranhas, desafiando a música e, sobretudo, a artista. Contudo, os versos se transformaram em canção que, por meio de letra marcadamente metalinguística, trata da construção poética:

---

<sup>81</sup> ANTUNES, Arnaldo. Depoimento acerca do que é poesia hoje. Programa A poesia de cada dia, em Aspectos da Cultura Brasileira, Realização Itaú Cultural, direção de Klaus Vencovsky, 1994.

<sup>82</sup> Depoimento disponível no programa Revista Literária 1, criado e dirigido por Marcos Ribeiro, TV Imaginária Produções. Canal Brasil/ Globosat/ TV Escola/ MEC, Canal Universitário - RJ, 2000.

### A fábrica do poema

Sonho o poema de arquitetura ideal  
Cuja própria nata de cimento  
Encaixa palavra por palavra, tornei-me perito em extrair  
Faíscas das britas e leite das pedras.  
Acordo;  
E o poema todo se esfarrapa, fiapo por fiapo.  
Acordo;  
O prédio, pedra e cal, esvoaça  
Como um leve papel solto à mercê do vento e  
Evola-se,  
Cinza de um corpo esvaído de qualquer sentido  
Acordo, e o poema miragem se desfaz  
Desconstruído como se nunca houvera sido.(...)<sup>83</sup>

No parágrafo anterior à letra da canção “A fábrica do poema”, Wally Salomão, com sua dicção bastante irreverente, faz referência a um teórico canadense, ex-professor de literatura inglesa e autoridade mundial em comunicações de massa, bastante relevante nesta abordagem. No capítulo *Hybrid Energy*, da obra *Understanding Media: The extensions of Man*, Marshall McLuhan finaliza-o dizendo que “o momento do encontro dos meios é um momento de liberdade e libertação do entorpecimento e do transe que eles impõem aos nossos sentidos”<sup>84</sup>; nessa época, já apontando para a ideia de que toda tecnologia gradualmente cria um ambiente humano totalmente novo. Pois, para ele, é do híbrido que nasce uma forma nova. Ainda segundo McLuhan, “o advento dos meios elétricos liberou a arte de sua camisa de força, criando o mundo de Paul Klee, Picasso, Braque, Eisenstein, dos irmãos Marx e de James Joyce”, e, de acordo com as ideias desta pesquisa, o mundo de Arnaldo Antunes, uma vez que a passagem da cultura moderna à cultura eletrônica, mundial, desencadeou extraordinária força revolucionária em relação à força da passagem midiática anterior, europeia, aquela que ocorreu com a passagem da cultura do manuscrito à cultura da imprensa, descrita em *Galaxia Gutenberg: the making of*

---

<sup>83</sup> CALCANHOTO, Adriana. *A Fábrica do Poema*. In: *Adriana Calcanhoto/ A Fábrica do Poema*. Sony BMG, 1994. Disponível em [http://www.youtube.com/watch?v=8YcXoyWC\\_ns](http://www.youtube.com/watch?v=8YcXoyWC_ns) Acesso em 05 de junho de 2010.

<sup>84</sup> MCLUHAN, Marshall. *A Energia Híbrida: Les Liaisons Dangereuses*. In: *Os meios de comunicação como extensões do homem (understanding media)*. São Paulo: Cultrix, 2000, p. 75.

*typographic man* (*A Galáxia de Gutenberg*), a qual teria sido menor e de pouco valor se comparada a que se vive hoje, e que possibilita as observações de Wally Salomão, bem como os estudos em determinados campos teóricos já citados nesta *ambiência multimídia*:

A propagação e a leitura do livro impresso foram consideradas por Marshall McLuhan a partir do seu efeito de empobrecimento de nossa experiência sensorial, auditiva, visual e tátil, ao favorecer uma atitude que privilegiava a esfera intelectual, enclausurando o leitor/fruidor no mundo silencioso da imaginação e distanciando o seu corpo da experiência estética. Neste sentido, o autor celebra a tecnologia midiática eletrônica como reconquista de uma dimensão essencial da sensibilidade que, ao desenfaturar certa racionalidade, reinstaura o exercício pleno de nossas capacidades de ver, ouvir, cheirar e sentir. Será que esta nova presença do domínio do corporal e o acento sobre comportamentos ativos e criativos do leitor na experiência frutiva se perdem no circuito da comunicação digital (ou virtual?), ou será que, contrariando as hipóteses de certo pessimismo cultural, o contato com a rede digital e, em especial, com o espaço hipertextual, permite mobilizar gestos insuspeitados em direção a novas possibilidades de ação, de tolerância, a solidariedade e criatividade?<sup>85</sup>

Em *Understanding media*, Marshall McLuhan compreende os meios como extensões do homem, ampliando, dessa maneira, as percepções acerca da noção de mídia. Se por um lado, o termo é compreendido, de forma mais tradicional, simplesmente como aparato tecnológico, hoje eletrônico-digital, como a televisão, o cinema, a internet; por outro lado, a visão de McLuhan do termo é de que qualquer suporte “material” capaz de veicular sentido é uma mídia e nossa extensão. Por isso, a importância do conceito de *performance* nesta pesquisa em que se acredita que o próprio corpo - a voz e os gestos de Arnaldo Antunes - também pode ser entendido como mídia. A conhecida frase “o meio é a mensagem” reforça a ideia de que quaisquer meios, constituídos por uma nova tecnologia, geram consequências sociais e psicológicas, pois, para Marshall McLuhan, “a mensagem de qualquer meio ou tecnologia é a mudança de escala, cadência ou padrão que esse meio ou tecnologia introduz nas coisas humanas”, ou melhor, “é o meio que configura e controla a proporção e a forma das ações e associações humanas. O conteúdo ou usos desses meios são tão diversos quanto ineficazes na estruturação da forma das associações

---

<sup>85</sup> OLINTO, Heidrum Krieger e SCHOLLAHMMER, Karl Erik. *Literatura e mídia*. São Paulo: Loyola, 2002, p.9.

humanas” e, nessa perspectiva, as mais recentes abordagens nos estudos de comunicação e de cultura (os estudos literários podem ser também incluídos) não levam em conta somente o “conteúdo”, mas o próprio meio e a matriz cultural em que um meio ou veículo específico atua. Marshall McLuhan exemplifica com os mais diversos meios a sua tese:

A estrada de ferro não introduziu movimento, transporte, roda ou caminhos na sociedade humana, mas acelerou e ampliou a escala das funções humanas anteriores, criando tipos de cidades, de trabalho e de lazer totalmente novos. Isto se deu independentemente do fato de a ferrovia estar operando numa região tropical ou setentrional, sem nenhuma relação com o frete ou conteúdo do veículo ferroviário. O avião, de outro lado, acelerando o ritmo de transporte, tende a dissolver a forma ‘ferroviária’ da cidade, da política e das associações, independentemente da finalidade para a qual é utilizado.<sup>86</sup>

Ainda segundo Marshall McLuhan, o *Cubismo* também anunciou que “o meio é a mensagem” ao propiciar a apreensão sensória instantânea do todo e desfazer a ilusão da perspectiva, exibindo tudo em duas dimensões e possibilitando o ingresso no mundo da estrutura e da configuração. Antes dessa percepção de campo total (que ocorre não somente na Pintura, mas também na Física, na Poesia e na Comunicação), parecia que a mensagem era o “conteúdo” e as pessoas estavam acostumadas a simplesmente perguntarem sobre o que significava um quadro, mas não de que maneira um quadro significava. Assim, mostrando o “dentro e o fora, o acima e o abaixo, a frente, as costas”, na proposta de algumas Vanguardas Históricas, principalmente no já citado *Cubismo*, o sequencial - próprio da lógica do livro impresso - cede ao simultâneo.

Nesse contexto de vanguarda, observar Arnaldo Antunes como um trovador multimídia é, de certa forma, romper com os princípios tipográficos da uniformidade, da continuidade e da linearidade que se superpuseram às complexidades da antiga sociedade feudal e oral, que tanto estudou Zumthor. E, em se tratando de Arnaldo Antunes, a ruptura com essa lógica se dá também em seus livros, em poemas que lembram o Concretismo brasileiro, mas também algumas experiências dadaístas, como a de Tristan Tzara ou ainda o clássico projeto utópico da obra em movimento, realizado no século XIX, em *Lé Livre*, de Mallarmé, por exemplo. Essa

---

<sup>86</sup> MCLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem (understanding media)*. São Paulo: Cultrix, 2005, p. 22.



intertextualidade nos faz voltar para as ideias de Marshall McLuhan, uma vez que, de acordo com o teórico canadense, o conteúdo de um meio é sempre outro meio e um sempre absorve o outro. Dessa maneira, “o conteúdo da escrita é a fala, assim como a palavra escrita é o conteúdo da imprensa e a palavra impressa é o conteúdo do telégrafo”. E esse jogo de McLuhan pode continuar incessantemente e com muitos entrecruzamentos, o que propõe uma perspectiva híbrida em sua essência, própria, inclusive, da Canção Popular Brasileira e da linha teórica que utilizamos neste trabalho para abordá-la: os estudos de intermedialidade.

Essa atitude poética de entrecruzamentos é uma forma de hibridismo, fenômeno característico, contudo, como já observado, não específico da arte contemporânea, visto que algumas tendências experimentadas pelo poeta Arnaldo Antunes já se faziam presentes em manifestações artísticas do início do século XX (e até mesmo em tempos mais remotos, obviamente com os recursos tecnológicos de determinado momento histórico). Tais manifestações, nesta abordagem, são apresentadas como sintomas, mas não como raízes da pós-modernidade, afinal, embora o objeto aqui estudado faça parte de um contexto contemporâneo, sabe-se que não são as questões cronológicas que determinam a qualidade da literatura e sabe-se, também, que “novo” e “moderno” são somente mais dois conceitos a serem problematizados pela academia. Para o neoconcretista e crítico de arte Ferreira Gullar, por exemplo, o bom poema é aquele que produz algo de “novo”, mas que não necessariamente, é novo, nem tão-pouco necessita estar vinculado a um estilo, sendo *classificável*<sup>87</sup> para os críticos e canonizado pelos manuais de literatura:

...o que interessa é o bom poema, pouco importa se ele é pré-moderno, moderno, sub-moderno, pós-moderno ou ainda ultra-moderno (...) nenhum poema é bom se não tiver algo de novo dentro dele e nenhum bom poeta vai escrever se não tem algo a dizer, portanto, se tem algo a dizer, é porque descobriu algo que ainda não disse, então esse novo está presente em seu poema...<sup>88</sup>

Dessa maneira, é possível não incorrer no equívoco de se considerar simplesmente a linearidade do tempo, pensamento que poderia remeter o leitor à tradição historiográfica, em uma perspectiva meramente evolucionista, afastando-se

---

<sup>87</sup> Referência irônica à canção *Inclassificáveis*, de Arnaldo Antunes, a qual iniciará o próximo capítulo, com o objetivo de reforçar a ideia de que não se acredita, neste trabalho, em generalizações totalizantes.

<sup>88</sup> GULLAR, Ferreira. Entrevista para o programa Revista Literária, já citado em nota. TV Escola, 2000. Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=caoxAsvX9mc> Acesso em 05 de outubro de 2010.

da perspectiva desejada ao se estudar a Canção Popular Brasileira: a contemporânea problematização dos conceitos de tempo e de espaço em seus diversificados suportes no projeto poético de Arnaldo Antunes. Nesse parque industrial e de programação em que estamos inseridos, “quanto mais a poesia se torna ciência, tanto mais também se torna arte”, como diria Friedrich Schelegel, no fragmento 255, do *Athenäum*<sup>89</sup>. Reconhece-se que foram as Vanguardas do século XX que, ao valorizarem o caráter ambivalente da palavra literária, reaproximaram a literatura das demais artes e das tecnologias, o que, na realidade, já é da natureza das artes, o ser correlacional e dialógico. Percebe-se, portanto, desde essa época, a postura iconoclasta e anárquica das artes, traduzindo-se não simplesmente por meio de um afrouxamento das categorias artísticas e um dismantelamento das fronteiras disciplinares neste contexto de várias temporalidades, mas, sobretudo, por um reconhecimento de que somos também receptores e produtores de tecnologia:

A face mutante da arte não era a inexorável, ou inevitável marcha adiante que a noção modernista entendida pela vanguarda. Não havia nenhuma forma preferível de trabalho que cobrisse todas as circunstâncias e exigências, e a ideia de que o artista devia ter um estilo próprio.<sup>90</sup>

Apoderando-se de liberdades e reagindo contra a rigidez formal, o projeto poético de Arnaldo Antunes representa, assim, uma mudança de paradigmas, como a que se deu com o conceito de campo ampliado, da crítica de arte Rosalind Krauss<sup>91</sup>, nos anos 60/70. Conforme anteriormente citada, uma época de muitas transformações, na qual a arte assumiu muitas formas e nomes diferentes, tais como: *arte povera*, *processo*, *anti-forma*, *land art*, *ambiental*, *body art*, *performática* e *política*; em geral, todos esses movimentos com sintomas já no *minimalismo* e nas várias ramificações do *pop* e do *novo realismo*.

Por volta dos anos 60, entretanto, ainda era possível pensar nas artes como pertencentes a uma das tradicionais categorias visuais, musicais, cênicas e literárias. Desenho, pintura, escultura, gravura, música, teatro, dança, romance, conto, poesia,

---

<sup>89</sup> SCHELEGEL, Friedrich. *O Dialeto dos fragmentos*. São Paulo: Iluminuras, 1997, p. 93.

<sup>90</sup> ARCHER, Michael. *Arte contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. pp. 62/63.

<sup>91</sup> O conceito de campo ampliado foi criado por Krauss ao confrontar-se com obras produzidas nos anos 1960/1970, quando ela observa a falência do termo ‘escultura’ aplicado para nomear obras tão diversas como corredores estreitos com monitores de TV ao fundo, espelhos dispostos em ângulos inusitados em quartos comuns, linhas provisórias traçadas no deserto, por exemplo, passando, assim, a olhar para as obras não como categorias universais, mas sim como categorias ligadas à história.

categorias que ainda traziam, portanto, suas especificidades puras. Entretanto, as colagens cubistas, as performances futuristas e os eventos dadaístas já haviam começado a desafiar a tradição anos atrás; e, nesse mesmo contexto, a fotografia e a fotomontagem, por exemplo, já reivindicavam também seu reconhecimento como expressão artística, comunicação poética.

Depois dos anos 60, com uma crescente facilidade de acesso e uso das tecnologias de comunicação, não apenas a fotografia e o filme, mas também o vídeo e o som (com a introdução do cassete de áudio e a disponibilidade maior de equipamentos de gravação), houve uma decomposição das certezas acerca da classificação e da sistematização das artes. Dessa forma, mesmo que alguns artistas se intitulassem desenhistas, pintores, escultores, músicos, atores ou escritores, suas práticas ocorreriam em um espectro bem mais amplo, mais complexo, metalinguístico e conceitual, às vezes performático, além de pós-moderno – se é que todas essas características não dizem respeito à mesma questão. Nessa perspectiva, percebe-se uma mudança de mentalidade em projetos artísticos que passam a se conceituar, a refletir acerca de si mesmos e de seus suportes e consequentes linguagens, de seu processo de criação como algo acima do produto na *arte conceitual*. No entanto, nesta tese, ao se apropriar dos conceitos de intermedialidade, o processo de criação é algo paralelo, em constante diálogo com o produto, a obra em si e, sobretudo, com o artista e sua multifacetada atuação. Alguns artistas, como Arnaldo Antunes, passam a usar de vários meios e, assim, também se utilizam de suas linguagens, como material e tema de suas obras, e, dessa forma, propõem uma “nova” poética, uma poética pós-moderna que, na realidade, resgata um tempo em que as artes ainda não haviam se separado.

...antes mesmo de se falar numa poesia pós-moderna, é possível falar de uma poética pós-moderna, ou seja, uma reorientação na narrativa, cuja intencionalidade opera uma mudança no estatuto da modernidade apontando para uma poesia que já não se vê apenas como produto de uma mentalidade moderna.<sup>92</sup>

O hibridismo, proposto desde então, é recorrente em categorias transgressoras que dialogam constantemente entre si e de forma assistemática, às vezes com difícil classificação pelos seus espectadores, leitores, ou melhor, fruidores; e até mesmo pela crítica especializada que se diverte tentando categorizar os “inclassificáveis egipciganos tupinamboclos yorubárbaros carataís (...) chibarroados mesticigenados”<sup>93</sup> da arte contemporânea. A mensagem transmitida implica, assim, uma leitura decodificada a partir de diversificados aspectos da obra, a qual deixa de ser simplesmente objeto de representação da arte, para transformar-se em um fenômeno de estimulação e de interpretação daquele que a lê, a vê, ou melhor, daquele que a vivencia. Assim, são os espectadores que dão significação à criatividade multimídia do artista, uma vez que a obra de Arnaldo Antunes, assim como a de outros artistas atuais, trovadores contemporâneos, não está pré-estruturada somente por conceitos definidos *a priori*, mas a serem definidos também pela consciência de seu espectador, por exemplo, no momento de um show. E, em se tratando do repertório de Antunes, misturam-se vários meios, gêneros e temas, em experiências sonoras, visuais e comportamentais bastante *mutantes*<sup>94</sup>.

A *performance mutante* de Arnaldo Antunes resgata a imagem lúdica dos trovadores medievais, em sua época envoltos pelo lirismo e pela beleza (ou até mesmo pelo sarcasmo, nas cantigas de escárnio e de maldizer) não só de suas letras, como de sua voz e de seus movimentos, jogos corporais que incorporam, nas cantigas de amor e de amigo, a gentileza, o cavalheirismo, comportamento que reproduzia a

---

<sup>92</sup> ARAÚJO, Ricardo. *Antecedentes teóricos do pós-moderno: olhar para o passado para se chegar à Modernidade*. In: GUINSBURG, J. e BARBOSA, Ana Mae. *O pós-modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 295.

<sup>93</sup> ANTUNES, Arnaldo. *Inclassificáveis*. In: *O silêncio*. São Paulo, BMG, 1996. Referência reiterada à letra da canção *Inclassificáveis*, a qual inicia o segundo capítulo desta tese.

<sup>94</sup> Referência ao grupo *Os Mutantes*, formado por Arnaldo Baptista, Sérgio Dias, Rita Lee, Liminha e Dinho Leme. A banda protagonizou a cena cultural dos anos 60/70 com estilo considerado um dos mais criativos e radicais até hoje, destacando-se pelo uso inovador de *feedback*, distorções e truques de estúdio de todos os tipos e pelo pioneirismo na mistura do rock com elementos musicais e temáticos brasileiros. Juntamente com a Tropicália, o grupo abre espaço para o hibridismo atual.

prática da vassalagem amorosa, própria do Tratado do Amor Cortês<sup>95</sup>. Essa imagem se corporifica também em nosso trovador multimídia<sup>96</sup>, Arnaldo Antunes: irreverência e suavidade, cabelos ora espetados, com pedaços raspados, ora bem penteados com gel; ou roupas largas que lembram bonecos mambembes e *clowns*, ou ternos bem passados; postura crítica, mas bem-humorada, linguagem às vezes infantil; passagem infortuna pela polícia, mas muita, muita gentileza.

A origem medieval europeia dos trovadores faz deles símbolos do compositor-intérprete de canções, conforme acontece, nos dias de hoje, na Canção Popular Brasileira. Fenômeno essencialmente urbano desde as suas origens e marcado pela presença de muitos e talentosos nomes, as canções trazem contribuições importantes para a poesia no Brasil, embora, de uma forma geral, ainda não estejam presentes nos manuais e nas salas de aulas de Literatura, de História ou de quaisquer disciplinas que tratem da cultura brasileira, em instituições públicas e privadas do Ensino Fundamental e Médio, a não ser pela iniciativa dos próprios professores.

Segundo o cancionista Luiz Tatit, faltam também aulas sobre (ou de) Canção, inclusive nas Faculdades de música, pois os cursos se concentram mais na música erudita e, quando na popular, muitas vezes estudam o *jazz*, seguindo currículos americanos. Entretanto, segundo o pesquisador, “existe a necessidade de um curso dedicado à Canção (relação entre melodia e letra, composição, arranjo, interpretação etc)”<sup>97</sup>. De acordo com sistematização bastante genérica de Carlos Rennó<sup>98</sup>, alguns dos nomes que contribuem para a poesia no Brasil são os de Orestes Barbosa, Lamartino Babo e Noel Rosa, nos anos 30; Dorival Caymmi, Lupicínio Rodrigues,

---

<sup>95</sup> CAPELÃO, André. *Tratado do amor cortês*. São Paulo: Martins Fontes, 2000. Escrito originalmente no final do século XII, a obra codificou as regras da arte de amar. O texto teve grande circulação e contribuiu para consolidar o amor cortês na Europa, privilegiando um tipo de comportamento voltado para gentileza e distinção, e essa é a relação que se estabelece com a figura de Arnaldo Antunes.

<sup>96</sup> A já citada expressão “trovador multimídia”, que dá título a esta tese, foi criada com a colaboração do Professor doutor Adalberto Müller e de seus orientandos de pós-graduação, na Universidade de Brasília. O termo “trovador” é aqui utilizado porque, embora apresentado brevemente, remete-nos aos fundamentais conceitos de obra literária e de *performance* do medievalista/poeta Paul Zumthor, os quais aparecerão também nos capítulos posteriores.

<sup>97</sup> TATIT, Luiz. *Todos entoam: ensaios, conversas e canções*. São Paulo: Publifolha, 2007, p. 58. Desde 1989, Tatit oferece a disciplina *Semiótica: Teoria e Aplicação na Canção Brasileira* no Departamento de Linguística, na USP. Na Universidade de Brasília, também compositor e intérprete, o professor Clodomir Ferreira ministra *Comunicação e Música* no Departamento de Comunicação há alguns anos e, recentemente, *Interpretação Musical em Contexto*, no Departamento de Música, ambas com abordagem interdisciplinar: comunicação, história, expressão e mercado.

<sup>98</sup> RENNÓ, Carlos. *Poesia Literária e poesia de música: convergências*. In: *Literatura e música*. São Paulo: Senac/Itaú Cultural, 2003, pp. 56/57.

Nelson Cavaquinho e Cartola, nos anos 40; Vinícius de Moraes, nos anos 50; Chico Buarque, Caetano Veloso e Gilberto Gil, nos anos 60 (até os dias de hoje); Rita Lee e Raul Seixas, nos anos 70; e o estudioso finaliza sua categorização com dois de nossos maiores poetas, Cazuza e Arnaldo Antunes, nos anos 80.

Os dois últimos, Cazuza e Arnaldo Antunes, em várias situações reviveram vozes da Canção Popular Brasileira, motivo inclusive de discordância entre eles e os demais membros do Barão vermelho e dos Titãs, respectivamente. Na época em que deixaram suas bandas, ambos pretendiam diversificar, extrapolar o gênero a que estavam ligados inicialmente. E uma das possibilidades era parafrasear e parodiar<sup>99</sup>, de forma mais livre e experimental, a tradição, distanciando-se, na época, da proposta do rock dos anos 80. Nessa proposta, Arnaldo Antunes regrava vários clássicos, tais como a já citada “Judiação”, de Lupicínio Rodrigues; “Acabou Chorare”, de Moraes Moreira e Galvão; “Juízo final”, de Nelson Cavaquinho e Elcio Soares; “Razão dá-se a quem tem”, de Noel Rosa, Ismael Silva e Francisco Alves; “Lugar Comum”, de João Donato e Gilberto Gil; “Cotidiano”, de Chico Buarque; “Qualquer Coisa”, de Caetano Veloso; “Tiro ao Álvaro”, “Mulher Patrão” e “Cachaça”, de Adoniran Barbosa e outras mais, além dos clássicos infantis “Superfantástico”, do Balão Mágico e “Lavar as mãos”, do Castelo Rá-Tim-Bum.

Em 2001, Arnaldo Antunes regrava “Exagerado”, de Cazuza. O trovador multimídia, de forma bastante suave e intimista, usa somente violões acústicos e ruídos vespertinos do Candeal, valorizando, portanto, sua voz grave. Utiliza-se, nessa versão, de expressão bem mais pausada que a original, de som metalizado, em 1985, quando a Som Livre lançou disco homônimo. Canção de Cazuza, Leoni (do Kid Abelha) e do produtor Ezequiel Neves, “Exagerado” foi escrita pelo primeiro e musicada pelo segundo, considerado um excelente *hitmaker* pelo produtor. A versão de Arnaldo Antunes contrasta bastante com a original, na *performance* de sua voz e de seus gestos, nos meios utilizados, na atitude - modos diferentes de sentir o êxtase do amor em momentos diferentes da realidade nacional. Arnaldo Antunes, para imprimir romantismo, dramaticidade, nesta canção, procura uma expressão mais

---

<sup>99</sup> SANT’ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, Paráfrase & CIA*. São Paulo, 2000, p.40. Neste texto, o autor, ao tratar do *jazz*, fala tanto da estilização, desvio tolerável, quanto da paráfrase, desvio mínimo, como efeitos; fenômeno que, a meu ver, ocorre quando um trovador multimídia como Arnaldo Antunes regrava um clássico da Canção Popular Brasileira.

primitiva, íntima, um sussurro de amor, perto do coração selvagem<sup>100</sup> e, por isso, o som acústico com ênfase na sua voz, quase falada. No entanto Cazuzza, para expressar sua atitude libertária e “paixão cruel, desenfreada”, em um país em busca de redemocratização, reproduz a explosão de seus sentimentos e grita, intensifica sua voz com o volume e com os efeitos gerados por pedais de distorção nas guitarras elétricas, porque “até nas coisas mais banais pra mim é tudo ou nunca mais”<sup>101</sup>.

Muitos pesquisadores relacionam os trovadores contemporâneos aos medievais por aspectos temáticos e formais que retomam práticas do passado, como faz Álvaro Silveira Faleiros, da Universidade de Brasília. Em seu artigo “Anos 90: continuidade e invenção na poesia de novos trovadores”<sup>102</sup>, o pesquisador discorre acerca do que assemelha Chico César, Zeca Baleiro e Miguel Wisnik aos trovadores medievais. Segundo Faleiros, “o cantador deve respeitar regras no que concerne à rima, ao metro e à oração; esta última inclui o tema, a imagística e a coerência textual”. Dessa maneira, o pesquisador identifica no CD *Aos vivos*, de 1994, que Chico César se apropria de estruturas trovadorescas por meio da poesia popular do Nordeste que, do ponto de vista formal, aproxima-se bastante dos repentistas, utilizando-se de versos setissilábicos, metro tipicamente galego-português, conhecido como redondilha maior. No caso de Zeca Baleiro, em *Vô imbolá*, de 1999, há uma apropriação do universo dos emboladores, chamados de coquistas, um dos três tipos de manifestação da poesia repentista (cantadores, glosadores e coquistas) e que representam também a poesia trovadoresca com suas estruturas homófonas e isométricas. Em se tratando de José Miguel Wisnik, em *Pérolas aos poucos*, de 2003, as estruturas fixas da poesia trovadoresca e da popular também são mantidas, mas nos três casos sempre parafraseando e parodiando a tradição:

---

<sup>100</sup> Referência ao primeiro romance de Clarice Lispector, em que a autora coloca frase de James Joyce em epígrafe: “Ele estava só. Estava abandonado, feliz, perto do selvagem coração da vida”. LISPECTOR, Clarice. *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

<sup>101</sup> Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=zKQI84ldmYk&list=QL&feature=BF> Acesso em 05 de outubro de 2010.

<sup>102</sup> FALEIROS, Álvaro Silveira. *Anos 90: continuidade e invenção na poesia de novos trovadores*. In: Revista Cerrados. Brasília: Universidade de Brasília, número 18, ano 13, 2004, pp.49 a 59.

Assim, ao contrário do repente, na poesia da MPB, sobretudo entre os autores mais cultos, as normas existentes na cantoria e na poesia trovadoresca servem de ponto de apoio, mas a regra é a invenção (...). No conjunto, nota-se que há repetição de estruturas formais e que a gestualidade da fala aparece de forma sistemática na canção e não nos textos escritos de autores atuais, pela própria natureza do suporte, a voz.<sup>103</sup>

Embora com análise restrita a aspectos linguísticos, o pesquisador Álvaro Faleiros, nas palavras finais de seu texto, citadas acima, já apresenta um entendimento mais amplo da poeticidade da Canção Popular Brasileira. Faleiros ainda acrescenta: “a apreciação da dimensão poética do texto só pode acontecer de maneira mais completa se também for escutada a música que o acompanha”<sup>104</sup>. Percebe-se, portanto, o reconhecimento da importância de escutar a toada, a melodia dos repentes, o que significa escutar, também, determinada cultura e todos os sistemas discursivos, midiáticos e tecnológicos que a compõem. Neste trabalho acerca do trovador multimídia Arnaldo Antunes, a literatura e, conseqüentemente, os estudos de literatura são ampliados pela emergência de novas tecnologias, as quais modificam tanto os nossos hábitos de leitura e de escuta, quanto as nossas maneiras de lidar com as produções simbólicas, “nossas sensibilidades”, no dizer do poeta. Acredita-se, nessa perspectiva teórica, que os sentidos das canções não sejam expressos somente pelas letras e suas metáforas, ou pela voz e suas modulações, mas também pelos instrumentos, os sons, às vezes simplesmente ruídos urbanos; e, sobretudo, pelas parcerias com outros artistas que acompanham a voz grave de Arnaldo Antunes em uma teatralidade plural. A *performance* do artista como um todo é, assim, resultado da ação conjunta de um complexo de fatores em permanente e acelerado desenvolvimento, de acordo com as ideias de Siegfried J. Schmidt.

Em *Why literature is not enough, or: literary studies as media studies*, Schmidt apresenta a necessidade de um estudo empírico da literatura, o qual integre os contextos de produção, distribuição, recepção e processamento, uma vez que são, em essência, interdependentes, formando o chamado sistema literário. Segundo Schmidt, esse contexto sistêmico envolve a cognição, a comunicação, a cultura e as mais diversas mídias. O teórico alemão considera que as próprias necessidades

---

<sup>103</sup> *Op. Cit.* p.59.

<sup>104</sup> *Op. Cit.* p.57.



comunicativas que surgem com o mundo contemporâneo induzem o desenvolvimento de novas mídias, e novas relações entre elas. Acreditava-se, por exemplo, que não haveria meio mais solitário de comunicação que um livro de bolso, próprio para leituras de viagem. Hoje, no entanto, é comum as viagens estarem acompanhadas de *ipods* de extensões quase intermináveis. Siegfried J. Schmidt considera que esse tipo de livro é predecessor dos obsoletos *walkman*, *discman*, *watchman*, os quais também já isolaram os indivíduos, mesmo quando cercados por multidões. Por isso, o fenômeno literário não mais diz respeito somente ao livro impresso, mas também ao rádio, à televisão, ao cinema, aos videoclipes, às xerografias, BTX etc. Cabe, aos estudos de literatura, cada vez mais estudos de cultura, relacionar essas mídias, contrastando-as nos contextos da produção à recepção:

...investigations into media-effects have revealed that media offerings may have completely different effects on recipients depending on how they construe sense in their respective idiosyncratic contexts and situations.<sup>105</sup>

Com a expansão do fenômeno literário para outras mídias, os estudos de literatura tornam-se estudos de mídia, o que significa estudar também as tecnologias que permitem esses novos sistemas discursivos, muitas delas desenvolvidas em tempos bélicos. O advento da eletricidade no século XIX altera significativamente as possibilidades de comunicação, conforme Marshall MacLuhan demonstra no já citado *Understanding media*. No entanto, é desde o início do século XX, quando um tubo eletrônico foi desenvolvido por Von Lieben, na Alemanha e por De Forest, na Califórnia que é possível amplificar e transmitir sinais; e somente com essas imagens eletrônicas são desenvolvidas as tecnologias da televisão, do rádio e do cinema, por exemplo. Para Friedrich Kittler, “os meios determinam nossa situação”, e aquilo a que chamamos de realidade está diretamente ligado aos meios de comunicação utilizados. Daí a importância de percebermos os estudos de literatura como estudos de cultura, voltando-se, assim, para materialidade da comunicação hoje. Assim, se já estivemos confinados a livros, jornais, bibliotecas, métodos de ensino da escrita, instituições de ensino, filosofias da linguagem e da poesia, em um processo de mediação bastante complexo; e depois passamos a gravadores e filmes; hoje estamos presos a computadores em que tudo virou números.

---

<sup>105</sup> SCHMIDT, J. Siegfried. Revista Literária. *Why literatura is not enough, or: literary studies as media studies*. Siegen: Lumis, 1990, p. 9.

One century was enough to transfer the age-old monopoly of writing into the omnipotence of integrated circuits. Not unlike Turing's correspondents, everyone is deserting analog machines in favor of discrete ones. The CD digitizes the gramophone, the video camera digitizes the movies. All data streams flow into a state  $n$  of Turing's universal machine; Romanticism notwithstanding, numbers and figures become the key to all creatures.<sup>106</sup>

Segundo Adalberto Müller e Erick Felinto, em “Medialidade: encontros entre os estudos literários e os estudos de mídia”<sup>107</sup>, através desse processo numérico, digital, o computador sintetiza todas as fases anteriores (alfabeto, imprensa, mídias analógicas), pois é capaz de, por meio de uma combinação de elementos discretos, gerar, armazenar, registrar, e transmitir textos escritos, sons e imagens em suportes bem pequenos, *microchips*. Isso nos remete também às ideias de McLuhan, segundo as quais, o conteúdo de um meio é sempre outro meio: “*film and radio constitute the content of television; records and tapes the content of radio; silent films and audiotape that of cinema; text, telephone, and telegram that of the semi-media monopoly of the postal system*”. Nessa perspectiva, tecnologia é sinônimo de mídia, e estará sempre modificando profundamente nossas experiências, ao modificar a forma como nos comunicamos.

Em *O universo das imagens: elogio da superficialidade*, Vilém Flusser apresenta ideias bastante próximas ao tratar de uma mutação de nossas vivências, nossos conhecimentos e nossos valores, em um mundo que “não se apresenta mais enquanto linha, processo, acontecimento, mas enquanto plano, cena, contexto – como era o caso na pré-história e como ainda é o caso dos iletrados”. Entretanto, Flusser não pretende um retorno ao passado, à situação pré-alfabética, mas sim um avanço rumo a uma situação nova, pós-histórica, sucessora da história e da escrita. Segundo o filósofo, o fenômeno das imagens técnicas não tem paralelo com o passado, pois “as imagens tradicionais são superfícies abstraídas de volumes, enquanto as imagens técnicas são superfícies construídas com pontos”; há, portanto, uma quebra de paradigma. Para Vilém Flusser, a estrutura de mediação influi sobre a mensagem e o fato de não vivenciarmos mais o mundo por linhas escritas e retas é determinante; compreendemos o mundo, agora, graças a superfícies imaginadas:

---

<sup>106</sup> KITTNER, Friedrich. *Gramophone, film, typewriter*. Stanford: Stanford University Press, 1999, p.19.

<sup>107</sup> MÜLLER, Adalberto; FELINTO, Erick. *Medialidade: Encontros entre os Estudos Literários e os Estudos de Mídia*. In: *Contracampo* (UFF), v. 19, 2009, p. 125-136.

Somos testemunhas, colaboradores e vítimas de revolução cultural cujo âmbito apenas adivinhamos. Um dos sintomas dessa revolução é a emergência das imagens técnicas em nosso torno. Fotografias, filmes, imagens de tv, de vídeo e dos terminais de computador assumem o papel de portadores de informação outrora desempenhado por textos lineares.<sup>108</sup>

O que importa, ainda de acordo com as ideias de Vilém Flusser, é tornar aparente esse mundo altamente codificado em números, um mundo de formas as quais se multiplicam incontrolavelmente, criando uma sociedade informática telematizada em um todo funcional indivisível: “a caixa preta”. Nessa perspectiva transdisciplinar dos estudos de mídia, cabe, aos estudiosos de literatura e de cultura, abrir também a caixa preta, uma vez que todos nós somos responsáveis pela criação e pela re-criação desse mundo codificado: “O homem, desde sempre, vem manipulando seu ambiente. É a mão, com seu polegar oposto aos demais dedos, que distingue a existência humana no mundo”<sup>109</sup>.

Nessa perspectiva transdisciplinar, elementos do universo da Canção transitam entre o verbal e não-verbal, combinam-se em categorias híbridas, de multimídia, e possuem, muitas vezes, uma multiplicidade de meios com formas cada vez mais abertas, embora limitadas, uma vez que, mesmo o conceito de campo ampliado, conforme a crítica de arte Rosalind Krauss, também possui suas características próprias:

A práxis não é mais definida em relação a um determinado meio de expressão, mas sim em relação a operações lógicas dentro de um conjunto de termos culturais, para o qual os vários meios – fotografia, livros, linhas de paredes, espelhos – podem ser usados. Portanto, o campo estabelece um conjunto ampliado, porém finito, de posições relacionadas para um determinado artista ocupar e explorar, como uma organização de trabalho que não é ditada pelas condições de determinado meio de expressão.<sup>110</sup>

Depois dos anos 60, embora sempre haja alguns limites sociais, históricos, culturais, antropológicos para definir as artes, passa a ser difícil, então, desenredar todas as novas tendências e examiná-las separadamente. A própria noção moderna de artes visuais e do que costuma ocorrer em exposições não se faz sem um preciso

---

<sup>108</sup> FLUSSER, Vilém. *O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade*. São Paulo: Annablume, 2008, p. 15.

<sup>109</sup> FLUSSER, Vilém. *O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007, p. 60.

<sup>110</sup> BASBAUN, Ricardo. *Além da pureza visual*. São Paulo: Zouk, 2007, p. 25.

agenciamento entre práticas visuais, discursivas e plásticas: na ausência de uma adequada e estratégica mobilização de enunciados, muitas vezes pela atuação de monitores, ao lado de objetos plásticos e visuais, não haveria o que se entende por arte hoje. *Collage, assemblage, objeto, instalação, performance, vídeo-arte, arte computacional, fotografia, fotomontagem, hapennings, literatura*, categorias que não trazem, portanto, suas especificidades puras. Dessa maneira, seja compreendendo a arte como meio de expressão do artista, seja compreendendo o fazer artístico como ato cognitivo, a poesia de Arnaldo Antunes não é só arte fruída, mas, sobretudo, usufruída por diversos meios, da mesma forma que a fruição de seus poemas-canções é o resultado do diálogo também de diversos códigos, dos quais o poeta usufrui em seu processo de criação.

Renato De Fusco<sup>111</sup>, historiador da arte, divide os movimentos do século XX, principalmente até o pós-guerra, em linhas artísticas ligadas à expressividade e outras à formatividade e, lembrando que cada movimento hibridiza várias tendências de modo particular, percebe-se o quanto elas são complementares, o que só ressalta o caráter didático da divisão proposta pelo teórico<sup>112</sup>. Para Renato De Fusco, *art nouveau, expressionismo, futurismo, expressionismo abstrato, body art e land art* estariam mais ligados à primeira linha, na qual o sujeito se manifesta como indivíduo, desenvolvendo a forma em função da expressão/conteúdo da obra. E, ligados à segunda, estariam *fauvismo, cubismo, suprematismo, neoplasticismo, construtivismo, concretismo e op art*, movimentos que entendem a produção da arte como ato cognitivo, preocupado com elementos formais/visuais e sua composição. Essas características, embora dividam, muitas vezes, cronologicamente as tendências artísticas, são encontradas na obra de Arnaldo Antunes, e estreitam, por exemplo, as relações entre a publicidade e a literatura, o que há muito já se conhece, pois não é de hoje que propagandas se apropriam da linguagem poética, fenômeno que, desde meados do século XX, ocorre também em percurso inverso.

---

<sup>111</sup> FUSCO, Renato De. *História da arte contemporânea*. Lisboa: Editorial Presença, 1988.

<sup>112</sup> A divisão de Renato De Fusco não se limita a essas duas linhas. Na realidade, o teórico ainda subdivide a expressividade em linha do onírico (*pintura metafísica, surrealismo, arte psicodélica*) e a formatividade em linha da funcionalidade (*purismo, construtivismo, não-objetivismo*). Além disso, acrescenta linhas que abordam questões diversas, tais como a linha da crítica social (*realismo socialista, muralismo mexicano, new deal e amerinan scene, arte nazista, facista, franquista*) e a da conceitual (*dada, new dada e pop art, arte povera e minimal art, fluxus, novo realismo, arte conceitual*).

A *pop art*, nessa época, com artistas visuais como Andy Warhol, tornava artisticamente válidos os banais motivos da publicidade e do consumo em massa. Com o processo de impressão em serigrafia, Warhol introduziu na pintura as técnicas da produção em série do capitalismo, problematizando os conceitos de tempo e espaço, o que as práticas artísticas de Marcel Duchamp, do *Fluxus*, da *Minimal* ou da música vanguardista do compositor John Cage também problematizaram. Mesmo bem antes desses eventos (movimentos?), na literatura, Hugo Ball já fazia uma caracterização plástica e formal da poesia em meio aos seus grunhidos, cantos e até palavrões, era o início dos *happenings* em sua poesia de expressão corporal.

Pela existência desses movimentos artísticos do século passado, é possível, portanto, encontrar a voz às vezes rouca do poeta Arnaldo Antunes até mesmo em abertura de jogos olímpicos, como ocorreu no Rio de Janeiro, em 2007<sup>113</sup>. Sua entonação grave também está em filmes e em propagandas televisivas, em músicas infantis e em balés contemporâneos<sup>114</sup>; assim como seu canto está no hino do time paulistano Corinthians. Da mesma forma diversificada, seus textos estão em objetos de decoração criados por designers famosos e até mesmo nos corpos de modelos que desfilam pelas passarelas da *Fashion week*, em grandes centros urbanos, ou ainda, nos elevadores<sup>115</sup> panorâmicos do *Museu da Língua Portuguesa*, na Estação da Luz, em São Paulo. A poesia de Antunes que, muitas vezes, extrapola o papel, brinca também com *Pequeno Cidadão* no programa Criança Esperança, da rede Globo de televisão; ou em festa-show para o lançamento de seu último trabalho, o CD *iê, iê, iê*, produzido por Fernando Catatau, guitarrista da banda Cidadão Instigado<sup>116</sup>; ou ainda, em festa-show em sua própria casa, projeto de um novo DVD, dirigido por Andrucha Waddington, com a participação de clássicos como Os Demônios da Garoa, Erasmo

---

<sup>113</sup> Referência ao show de abertura dos jogos Pan Americanos de 2007, no Rio de Janeiro, em que Arnaldo Antunes canta a canção “Viva essa energia”, de sua autoria em parceria com Liminha, ex-mutante e hoje produtor.

<sup>114</sup> Referência à trilha sonora feita para o já citado espetáculo de dança contemporânea, *O Corpo*, em 2000, do grupo mineiro *Corpo*, com direção de Paulo Pederneiras e coreografia de Rodrigo Pederneiras.

<sup>115</sup> Nos elevadores que dão acesso ao *Museu da Língua Portuguesa*, criação dos poetas Antônio Risério e Arnaldo Antunes, ouvem-se duas vozes: uma, feminina, semelhante à que se ouve nos trens do metrô e que informa gentilmente a chegada aos andares; e outra, do poeta Arnaldo Antunes, que se expressa em meio a sons intrigantes enquanto os elevadores deslizam ao largo da *Árvore da Língua*, uma iluminada escultura de 16 metros de altura, em forma arbórea, criada pelo designer Rafic Farah. Nesse trabalho, parte-se de dados históricos e adquire-se uma dimensão filosófica: as “raízes” trazem palavras muito antigas, de línguas que estão na origem do Português; à medida que se sobe, as palavras se associam aos objetos que designam e, mais perto da copa, restam apenas os objetos. E esse é o objetivo do *Museu*: explicitar a associação entre linguagem, cultura e realidade de forma multimídia.

<sup>116</sup> Para conhecer a banda: <http://www.myspace.com/cidadaoinstigado> Acesso em 10 de maio de 2010.

Carlos e Jorge Ben Jor. E, para este próximo DVD, câmeras são espalhadas por todos os cômodos da casa de Arnaldo Antunes quase revelando a intimidade do poeta no registro de *Ao vivo lá em casa*.

Sem a ilusão clássica da pureza e da perfeição dos gêneros, o ex-Titãs Arnaldo Antunes estabelece, assim, contato com gêneros considerados tradicionalmente não-literários e com meios de comunicação e expressão não-discursivos. E, anulando fronteiras nas artes, o trovador multimídia transita por diversas manifestações poéticas hibridamente articuladas, como já o fizeram artistas como Isidore Isou, do Letrismo, na Europa da década de 1950, considerado o primeiro movimento da arte contemporânea; ou até mesmo artistas como os das chamadas Vanguardas Históricas, na Europa do início do século passado. No Letrismo, as palavras que, durante toda a história, tiveram função representacional dentro da literatura, libertam-se em uma literatura abstrata em que se vê a letra como um pictograma, ou seja, como objeto plástico em sua capacidade intransitiva, desarmando toda a rede de significação externa.

O universo verbal, em muitas dessas manifestações artísticas, evade de suas propriedades verbais para invadir propriedades não verbais, o que ocorre também em um movimento contrário. Nesse contexto, os limites entre as linguagens são ultrapassados por uma poesia sonora que não é para ser somente lida ou declamada, mas vista e, sobretudo, vivenciada por meio de movimentos cotidianos e repetitivos, uma espécie de “dança-teatro” tão expressiva e densa que lembra os movimentos de uma das mais importantes coreógrafas do século XX, a alemã Pina Bausch e de seus parceiros, por exemplo, na cena inicial do filme *Fale com Ela*<sup>117</sup>, com roteiro e direção de Pedro Almodóvar, em 2002. Em se tratando dos movimentos repetitivos do poeta, sua “dança-teatro” também lembra, muitas vezes, o automatismo de um boneco, mas que se mistura à voz de tom marcadamente grave e penetrante de Arnaldo Antunes, a qual se ouve mesmo nas páginas quase silenciosas de seus livros ou nos encartes, quase sem movimento, de seus CDs.

---

<sup>117</sup> A apresentação de Pina Bausch no filme dá o tom do que está por vir. É uma dança complexa de identidades que competem e se fundem e que raramente permitem que as personagens se dirijam uns aos outros de maneira harmônica. A relação com a “dança” de Arnaldo Antunes não diz respeito ao tema, e sim ao uso da repetição no processo criativo da “dança-teatro”, utilizada por ambos os artistas, entendida, nesta pesquisa, como movimentação repetitiva de intensa expressividade, ligada à experiência de vida, à subjetividade dos próprios artistas.

Sem também a ilusão romântica da autonomia criadora do espírito, Arnaldo Antunes entra para a história da Canção Popular Brasileira, ouvida a partir do entrecruzamento de distintos pontos de reflexão e de diferentes disciplinas, apresentando-se como uma das mais instigantes e reveladoras representações das diversidades culturais e sociais do Brasil contemporâneo, dando, assim, continuidade estética e ética ao Tropicalismo e à Antropofagia, com postura bastante crítica e atuante. No entanto, isso sem o poeta nem ao menos abordar questões explicitamente sociais, econômicas, políticas - muito menos partidárias - ou que propiciem calorosas discussões a respeito desses temas.

Em debate sobre o tema Poesia e Música, já citado neste capítulo, Caetano Veloso declara que “Oswald de Andrade já havia dito tudo, agora a gente precisa viver o que ele disse”, frases já ditas também por José Agrippino de Paula, e que fazem referência à ideia de “homem natural tecnizado”, proposta pelo poeta modernista em *A crise da filosofia messiânica*, versão filosófica da Antropofagia, conceito lido por Arnaldo Antunes como uma espécie de “modernidade radical relendo a tradição. Alta tecnologia em prol da pulsão mais primitiva”. Soma de “raízes e antenas”, essa proposta é encontrada na obra de muitos dos trovadores da contemporaneidade. Chico Science, Lenine, Carlinhos Brown, Pedro Luís e a Parede, O Rappa e Otto, de acordo com Arnaldo Antunes, fizeram bem essa incorporação orgânica da diversidade na década de 90.

Sabe-se, entretanto, que a década de 80 também incorporou a diversidade com o *BRock* e suas apresentações no *Circo Voador* ou nos shows nacionais e internacionais do *Rock in Rio*, no Rio de Janeiro, como se perceberá melhor em capítulo posterior. A diferença talvez esteja, simplesmente, nos tipos de gravadoras a que estão ligados esses artistas em determinada época e no contexto cultural (e, sobretudo, econômico). Ainda segundo Caetano Veloso, as misturas já ocorriam desde a década de 60, em que os limites entre “alta” e “baixa” cultura foram problematizados por artistas representantes ora da arte erudita, ora da popular:

...a arte erudita queria ampliar seu repertório, sua liberdade de expressão e também sua autoridade, bem como os artistas populares queriam fazer experimentações com os eruditos, os artistas considerados puros, que faziam arte para pouca gente.<sup>118</sup>

---

<sup>118</sup> Revista Literária. TV Escola, 2000.

Seguindo essa perspectiva cultural, a prática literária de Arnaldo Antunes se apropria de velhas e novas possibilidades expressivas, e talvez essa seja a sua verdadeira revolução: misturar, desfazer fronteiras entre a música popular brasileira e a erudita, entre o pop e o experimental, entre o brasileiro e o internacional, como já o fizeram Os Mutantes e o Tropicalismo, movimento artístico-cultural de curta duração, o qual apontava para registros múltiplos, não se limitando à ocorrência musical, manifestando-se também em outras linguagens, “compassos irregulares transformados em ritmos dançantes. Atonalismo em música pop. Pound e Batman” (...) “novidade/redundância na música popular”<sup>119</sup>.

A prática literária de Arnaldo Antunes se apropria também dos meios comerciais mais banalizantes, incomodando alguns críticos que estandardizam, pois querem classificar o compositor da canção “inclassificáveis”, acreditando que suas produções deverão ser sempre do mesmo caráter e resultado das mesmas combinações<sup>120</sup>. De acordo com Luiz Tatit, no artigo “Canção, estúdio e tensividade” já citado, a corrida que invade o mundo moderno provoca avaliações defensivas, o que talvez seja fruto de uma “sensação de impotência diante do avanço tecnológico, de desrespeito humano e, no limite, a perda do controle físico e mental da situação”. Assim, se a *ambiência multimídia* ocasiona deslumbramento para muitas pessoas; para outras, ocasiona repulsa ao que é resultado dos avanços tecnológicos e do consequente desenvolvimento dos meios de comunicação de massa. Com uma postura nostálgica, esse tipo de crítica somente aceita as obras que pertençam a um viés da obra de Arnaldo Antunes considerado mais experimental, abordando temas metalinguísticos em poemas visuais, em seus livros, os quais muitos costumam associar ao trabalho dos irmãos Campos e de Décio Pignatari, na Poesia Concreta. Da mesma forma, consideram positivamente seu projeto multimídia (CD, livro, vídeo)

---

<sup>119</sup> ANTUNES, Arnaldo. Org. João Bandeira. *40 escritos*. São Paulo: Iluminuras, 2000, p. 41. No artigo “O desafio da facilidade”, publicado originalmente na Folha de São Paulo, em 11 de novembro de 1987, Arnaldo Antunes faz alusão ao LP *Clara Crocodilo*, lançado em 1980, por Arrigo Barnabé, fazendo referências ao Tropicalismo, visto que o próprio Barnabé diz estar preocupado em dar prosseguimento à linha evolutiva da canção popular que vinha da Tropicália.

<sup>120</sup> <http://www.sanainside.com/arquivos-do-central-da-musica/resenhas-de-cds/critica-os-tribalistas-e-o-pilar-que-nao-sustenta/> em 10 de maio de 2010. *Os Tribalistas e o pilar que não sustenta* por Janaína Monteiro, Central da Música, 2002. <http://www.zerozen.com.br/musica/tribalistastv.htm> em 10 de maio de 2010. *Zero Zen – O melhor do Mau humor: Tribalistas especial da Globo*, da equipe de articulistas.



em *Nome*; ou ainda, suas fotopoesias<sup>121</sup> em co-autoria com a fotógrafa Márcia Xavier, em *Et El Tu*, por exemplo.

Entretanto, Arnaldo Antunes é também encantadora e assumidamente pop em muitas de suas canções e videoclipes, aparições divulgadas, principalmente, pela *MTV* ou pelo *youtube* e pelo *vimeo*, ou ainda em canais como o *VH1*, o qual já se intitula pop, abordando temas cotidianos, misturando-se a outras linguagens, como a da animação, por exemplo. No disco *Os tribalistas*, aproveita-se bastante de sua voz em contraste com a de Marisa Monte, e de uma gestualidade bem-humorada e descompromissada, embora suave, ao falar de amor e de amizade, com olhar diferenciado para as relações da contemporaneidade. Dessa maneira, em seu manifesto *tribalista* para a criação de um antimovimento, com Marisa Monte e Carlinhos Brown, faz referência, a meu ver, à proposta poética da Tropicália e, especialmente, a de Os Mutantes Arnaldo, Sérgio e Rita, ou melhor, “Arnaldo, Carlinhos e Zé”.

Da mesma forma é criticado, ao publicar livro com seus desenhos para as frases de Tomé, seu filho, na época com três anos. Contudo, o poeta Arnaldo Antunes, aproveitando-se da *ambiência multimídia* própria de seu tempo, distancia-se do pessimismo costumeiro da já citada Escola de Frankfurt, que acredita ser este tipo de manifestação artística produto alienado da indústria cultural - discriminação que já ocorreu também com outros artistas pop, como Bob Dylan. Contrariando essa postura, portanto, alguns trovadores contemporâneos unem elementos da cultura pop à poesia, produzindo canções críticas, inteligentes e sensíveis, muitas vezes atingindo públicos mais abrangentes, por meios de comunicação de massa.

Nessa *ambiência multimídia*, mesmo em um contexto de hibridismos explícitos, discutir, por exemplo, se a Canção - e suas diversificadas manifestações - representa a cultura brasileira por possuir elementos tipicamente nacionais, torna-se, paradoxalmente, cada vez mais necessário, pois esse tema ainda é polêmico. E, quando Ministro da Cultura, Gilberto Gil indicou o samba como candidato a patrimônio nacional, por ocasião da III Declaração das Obras-Primas do Patrimônio

---

<sup>121</sup> Termo criado por mim, em ocasião do mestrado, para me referir às mixagens entre texto escrito e fotografia que o poeta faz em algumas de suas obras, ou ainda à fotomontagem como a do início deste capítulo.

Imaterial da Humanidade, realizada pela UNESCO em 2005, o projeto esbarrou em restrições advindas da própria política de tombamento do Iphan, cujos critérios condenam a criação cultural comercializável e divulgada pelos meios de comunicação de massa. Assim, a solução encontrada foi contemplar a modalidade conhecida como “Samba de roda do Recôncavo Baiano”, associada às origens e, por isso, símbolo autêntico de brasilidade, lembrando as ideias do modernista Mário de Andrade. No entanto, para essa perspectiva de estudos literários como estudos de cultura e de mídia, a solução “nacionalista” encontrada é incongruente com o atual momento, o que motivou, então, a escritura do próximo capítulo desta pesquisa retomando nossas origens híbridas, bem como enfatizando a importância do desenvolvimento tecnológico para a Canção.

Para os próprios intérpretes e criadores da canção popular, a fonografia e a mediatização oferecem novos e mais amplos horizontes e condições de atuação, radicalmente diferentes dos experimentados pelos artistas das culturas de transmissão oral. Estes só tinham acesso a repertórios e atualizações contíguos no tempo e no espaço. Já o artista midiático, além das possibilidades tecnicamente expandidas e complexificadas para construir sua própria obra, tem acesso aos acervos sonoros de lugares e épocas distantes. Assim, pode-se referir mais diretamente tanto às canções de outros povos quanto às do passado nacional; pode-se filiar ou contrapor a diferentes linhagens estéticas.<sup>122</sup>

As artes cada vez mais se desprendem totalmente dos compromissos específicos com o que é considerado patrimônio nacional, pois, hoje, o conceito de nacionalidade é categoria em processo de desconstrução em um mundo globalizado e, principalmente, em um país com a nossa formação. No Brasil, em academias distantes das periferias, procura-se dar voz a minorias até então silenciadas por questões sociais, culturais e até étnicas, iniciativa importante em meio a tanta desigualdade; entretanto, perigosa, porque pode gerar efeitos contrários, tornando essas minorias guetos sem oportunidade de atuação verdadeiramente política e transformadora, uma vez que “a gente não quer só comida,/ a gente quer comida, diversão e arte,/ a gente não quer só comida,/ a gente quer saída para qualquer parte/

---

<sup>122</sup> MATOS, Cláudia Neiva de. *Canção Popular e performance vocal*. In: *Cultura Brasileira Contemporânea – música popular brasileira*. Ano 1, número 1, (Nov. 2006) - Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2006, p. 93.

(...) a gente não quer só dinheiro,/ a gente quer dinheiro e felicidade/ (...) a gente quer inteiro e não pela metade.”<sup>123</sup>

Nesse contexto de desigualdades, portanto, a Canção Popular Brasileira tem papel relevante. Apresentada aos seus ouvintes por meios diversos, mesmo concorrendo com as formas mais comerciais, hoje bastante assumidas pelos artistas em geral, mas muitas vezes desconsideradas por um público mais exigente, talvez a Canção ainda seja uma das maneiras mais autênticas de dar, literalmente, voz às chamadas minorias, uma vez que é capaz de propiciar a comunicação entre mundos quase incomunicáveis - “mistério”<sup>124</sup> da história da poesia nossa de cada dia. Assim, mesmo em tempo de condensação dos clássicos da literatura mundial em edições populares vendidas em bancas de jornal, com adaptações para quadrinhos, ou ainda com distribuição de livros do cânone da literatura brasileira nas bibliotecas das escolas públicas, é preciso observar também que outras manifestações midiáticas compõem o nosso cotidiano. Ou seja, com telenovelas, seriados televisivos, programas de auditório, paradas de sucesso em rádios AM e FM, vídeos no *youtube* e no *vimeo*, cinema, shows populares, e até com celulares, há tempo realidades economicamente distantes aproximam-se por meio da Canção.

*Pode misturar  
Pode vir de esporte ou gala  
segue a moda de ninguém  
usa o que lhe convém  
na massa  
Arnaldo Antunes*

---

<sup>123</sup> ANTUNES, Arnaldo; FROMER, Marcelo; BRITTO, Sérgio e voz solo MIKLOS, Paulo. *Comida*. In: *Titãs acústico* MTV, WEA, 1997.

<sup>124</sup> Referência ao encontro de bar, ocorrido em meados dos anos 1920, entre o popular e o acadêmico. Assim, tendo Pixinguinha e Gilberto Freyre como principais protagonistas, o encontro dessas realidades distintas, descrito pelo antropólogo Hermano Vianna, é ponto de partida para sua tese. VIANNA, Hermano. *O Mistério do Samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.: Ed. UFRJ, 2007.

**CAPÍTULO II**  
**O BURACO ENSINA A CABER**  
**A SEMENTE ENSINA A NÃO CABER EM SI**  
UMA BREVE HISTÓRIA DA CANÇÃO POPULAR BRASILEIRA

*Inclassificáveis*<sup>125</sup>

<i>que preto, que branco, que índio o quê?</i>	<i>não há sol a sós</i>
<i>que branco, que índio, que preto o quê?</i>	
<i>que índio, que preto, que branco o quê?</i>	<i>aqui somos mestiços mulatos</i>
	<i>cafuzos pardos tapuias tupinamboclos</i>
<i>que preto branco índio o quê?</i>	<i>americanarataís yorubárbaros</i>
<i>branco índio preto o quê?</i>	
<i>índio preto branco o quê?</i>	<i>somos o que somos</i>
	<i>inclassificáveis</i>
<i>aqui somos mestiços mulatos</i>	
<i>cafuzos pardos mamelucos sararás</i>	<i>não tem um, tem dois,</i>
<i>crilouros guaranisseis e judárabes</i>	<i>não tem dois, tem três,</i>
	<i>não tem lei, tem leis,</i>
<i>orientupis orientupis</i>	<i>não tem vez, tem vezes,</i>
<i>ameriquítalos luso nipo caboclos</i>	<i>não tem deus, tem deuses,</i>
<i>orientupis orientupis</i>	<i>não tem cor, tem cores,</i>
<i>iberibárbaros indo ciganagôs</i>	
	<i>não há sol a sós</i>
<i>somos o que somos</i>	
<i>inclassificáveis</i>	<i>egipciganos tupinamboclos</i>
<i>não tem um, tem dois,</i>	<i>yorubárbaros carataís caribocarijós</i>
<i>não tem dois, tem três,</i>	<i>orientapuias</i>
<i>não tem lei, tem leis,</i>	<i>mamemulatos tropicaburés</i>
<i>não tem vez, tem vezes,</i>	<i>chibarrosados mesticigenados</i>
<i>não tem deus, tem deuses,</i>	<i>oxigenados debaixo do sol</i>

<sup>125</sup> ANTUNES, Arnaldo. *Inclassificáveis*. In: *O silêncio*. BMG, 1996.

## 2.1. Das origens a outras bossas

Sem a pretensão de esgotar análises críticas nem contemplar todos os nomes que compõem a história da Canção Popular Brasileira, este capítulo é um breve panorama da cultura nacional, de suas origens à obra de Arnaldo Antunes. Paradoxalmente, pesquisar a Canção contemporânea e todo o universo que a permeia - já que a compreendemos como gênero híbrido e inserido em um sistema literário - aproxima o presente do passado. Dessa forma, a nossa História está sempre nos ensinando a caber; assim como o que nasce dela, nos ensinando a não caber nela mesma. O contemporâneo cabe nessa história, porque as sementes que geram as *performances* dos trovadores atuais estão em todo o nosso cancionário, mas, ao mesmo tempo, extrapolando-o com novos arranjos em novas possibilidades tecnológicas.

Nessa perspectiva, mesmo em tempos em que há uma multiplicidade de ofertas sonoras, bem como de possibilidades de armazená-las (muitas vezes sem a valorização de elementos que, antes, identificavam a autoria, tais como capas de álbuns, encartes com as letras e fichas técnicas), é possível perceber que a relação de uma criação artística com seu passado sempre se manifesta e se impõe de alguma forma. Dessa maneira, conforme a pesquisadora Cláudia Neiva de Matos, isso ocorre tanto em culturas de tradição oral quanto em culturas mediatizadas, entretanto de formas diferenciadas:

...nas culturas de tradição oral ela resulta em releituras e reatualizações de vocação ou atitude mais parafrástica, gerando padrões estético-ideológicos mais estáveis e tendendo à manutenção da tradição, à reiteração do patrimônio poético que é preciso conservar. Já para a canção popular fonografada e mediatizada, a aparelhagem técnica encarrega-se de preservar a voz do passado e mantê-la disponível; então o artista e o intérprete estão livres para reinventar a poesia.<sup>126</sup>

Nesse contexto, a sonoridade da obra de Arnaldo Antunes dialoga explicitamente com a história da Canção Popular Brasileira, re-significando as letras e as melodias de alguns clássicos através de novas parcerias, novos ritmos, novos instrumentos; e, sobretudo, novas tecnologias. Entretanto, o diálogo também ocorre

---

<sup>126</sup> MATOS, Cláudia Neiva de. *Canção popular e performance vocal*. In: *Cultura Brasileira Contemporânea – música popular brasileira*. Ano 1, Número 1, novembro 2006. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2006, p. 93.

porque a existência de artistas como Arnaldo Antunes, hoje, decorre dos questionamentos de valores estéticos e éticos realizados por movimentos anteriores, tais como a Bossa Nova e a Tropicália. Além disso, mesmo reconhecendo que algumas comparações propostas são distantes, é preciso lembrar o percurso da Canção no Brasil, visto que o desenvolvimento das tecnologias de comunicação em uma *ambiência multimídia* possibilita não simplesmente novas sensibilidades, mas ainda novas atuações no cenário musical do país, assim como novas relações dos artistas com o mercado fonográfico. Dessa maneira, em uma trajetória cultural parecida com a descrita no livro *O mistério do samba* pelo antropólogo Hermano Vianna<sup>127</sup>, ao estudar o samba para chegar ao rock dos anos 80, inicia-se *uma breve história da canção popular brasileira*, uma vez que “o buraco ensina a caber a semente ensina a não caber em si”.<sup>128</sup>

Embora não haja provas documentais do vínculo entre a produção sonora da época da colonização e os rituais religiosos de então, acredita-se ter ocorrido uma fusão das práticas nativas com a atividade doutrinária dos jesuítas desde o início. Por parte dos índios, a música de encantação (magia, religiosidade, rito propiciador de espíritos, defuntos e trabalhos coletivos) era mais rítmica que melódica, e os índios utilizavam-se de instrumental simples, à base de percussão e sopros rudimentares, como apitos e flautas de madeira. Já por parte dos colonizadores portugueses, os hinos católicos de celebração e catequese eram mais melódicos que rítmicos, ressoando o canto gregoriano do medievo ou ainda os cantos coletivos de lazer, ressoando o profano<sup>129</sup>. Valendo-se do primeiro volume de *Cartas dos Primeiros Jesuítas do Brasil*, documento preparado por Serafim Leite para o IV Centenário da

---

<sup>127</sup> Hermano Vianna - irmão do vocalista da banda *Paralamas do Sucesso*, Herbert Vianna - confessa ter descoberto o samba ao estudar o rock. “Devo dizer que é uma surpresa para mim ter escrito um livro/tese que gira em torno do samba. Não tinha exatamente essa intenção quando entrei para o doutorado. A princípio, meu projeto era estudar o rock brasileiro, mas já centralizando a análise na relação entre rock e cultura nacional brasileira. Devia obrigatoriamente me referir, em algum momento da pesquisa, ao debate sobre o samba como ‘música nacional por excelência’. Acabei totalmente seduzido...”. VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.: Ed. UFRJ, 2007, p.14.

<sup>128</sup> ANTUNES, Arnaldo. *O buraco*. In: *O silêncio*. BMG, 1996.

<sup>129</sup> Normalmente se faz reconstituição sonora dessa época por meio de cartas e depoimentos. “Uma informação documental sobre os primeiros sons produzidos pelos descobridores portugueses já na terra do Brasil consta da própria carta escrita do porto seguro de Vera Cruz pelo escrivão Pero Vaz de Caminha em primeiro de Maio de 1500, dando conta do achamento ao rei D. Manuel. (...) ‘viemo-nos às naus, a comer, tangendo trombetas e gaitas, sem mais os constranger’ (...). ‘E com os religiosos e sacerdotes que cantavam, à frente, fomos trazendo-a (a cruz) dali, a modo de procissão’. Para Tinhorão, esses encontros originariam os dois gêneros predominantes na colonização: o rural português com sons profanos-populares e o erudito da Igreja. TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Ed.34, 1998, p.37.

cidade de São Paulo de 1954, José Ramos Tinhorão remete seus leitores à caracterização de Padre Manuel da Nóbrega, segundo a qual, a realização da procissão de *Corpus Christi* diante dos índios aproximava-se de um desfile dançante, que passava por ruas enfeitadas com ramos de árvores, incorporando “danças e invenções alegóricas à maneira de Portugal”, parecidas com as alas das escolas de samba e incorporando elementos terrenos – o chão, o corpo, a voz – à medida que se distanciavam das Igrejas. Assim, acredita-se que as festividades religiosas já possuíam traços precursores dos blocos carnavalescos atuais, como por exemplo, danças, coro, bandeiras e folias. Com a chegada dos africanos, a percussão e a dança se intensificaram mesmo diante de todas as restrições ao lazer, resultado da servidão escravista dos negros.

No século XVII, *calundus*<sup>130</sup> africanos importunavam senhores com seus rituais, suas manifestações pagãs e seus efeitos hipnóticos. Entretanto, a sociedade branca cada vez integrava mais as rodas de batuque, participando, inclusive, dessas cerimônias religiosas, as quais se tornam clandestinas devido à coibição das autoridades da época, sendo realizadas, por isso, em terreiros fora do centro urbano e longe de povoados rurais, dando origem às atuais manifestações de candomblé. Nessa época, segundo Luiz Tatit, em *O século da canção*, já se verifica na nossa cultura em geral, resistência ao excessivamente abstrato e ao sublime, com valorização pelo terreno, pelo mundano. A *umbigada*<sup>131</sup>, um ritmo já praticado no Continente Negro com a finalidade de antever as cenas amorosas que sucedem a cerimônia do casamento, traduzia essa exploração sensorial própria da mestiçagem. Com ritmo e dança que aproximavam e distanciavam os ventres dos parceiros dançarinos que se colocavam ao centro das rodas de batuque, a *umbigada* ressaltava, dessa maneira, o caráter lascivo, voluptuoso e, sobretudo, corpóreo das produções sonoras dos primeiros séculos da cultura brasileira:

---

<sup>130</sup> *Calundus* são ritmos e danças de natureza religiosa mesclados a vaticínios e curas. Tinhorão dissocia “Lundus” ou “Calundus” do gênero lundu, precursor do samba moderno, cuja origem branca ou mestiça esteve sempre agregada à vida profana.

<sup>131</sup> Em *Juiz de Paz da roça*, Comédia de Costumes do século XIX, Martins Pena usa de forma jocosa a expressão “*embigada*” que seria variação de “*umbigada*”: “...Vossa Senhoria mande a Gregório degradado para fora da terra, pois teve o atrevimento de dar uma embigada em sua mulher, na encruzilhada do Pau-Grande (...) fez cair a dita mulher de pernas para o ar...”. PENA, Martins. *Juiz de Paz da roça e mais Judas em sábado de aleluia; Os irmãos das Almas; O Noviço*. Brasília, LGE, 2006, p.11. Os negros do sul de Angola chamavam *umbigada* de *semba*, de cuja variação sonora teria derivado *samba*, de acordo com Mário de Andrade.

A atuação do corpo e da voz sempre balizou a produção musical brasileira. A dança, o ritmo e a melodia por eles produzidos deram calibre à música popular e serviam de âncora aos voos estéticos da música erudita. Em todos os períodos, desde o descobrimento, a percussão e a oralidade vêm engendrando a sonoridade do país, ora como manifestação crua, ora como matéria prima da criação musical; ora como fator étnico ou regional, ora como contenção dos impulsos abstratos peculiares à linguagem musical.<sup>132</sup>

Nesse contexto, um dos mais remotos registros do canto popular é do poeta barroco Gregório de Matos Guerra, conhecido como autor de tendência cultista<sup>133</sup> pelos jogos de palavras e pela exploração sensorial em sua poesia. Assim, tanto em seus versos de devoção religiosa, como em sua lírica amorosa e, sobretudo, em sua poesia satírica de jogos obscenos, o poeta ficou famoso por seu estilo carregado de figuras de linguagem. E, por seu gênio crítico, recebeu o epíteto de *Boca do Inferno* na historiografia da literatura brasileira. Entretanto, segundo José Ramos Tinhorão<sup>134</sup>, em *História Social da Música Popular Brasileira*, Gregório de Matos é poeta-músico que, além das glosas e cantigas, *coplas* e *chansonetas*, apreciava, principalmente, “os romances que lhe permitiam contar, no estilo popular-tradicional das redondilhas maiores, ora fatos engraçados ora acontecimentos variados, sempre com fundo de acompanhamento à viola”. Observa-se, portanto, o pioneirismo do poeta-compositor, reconhecido tanto por sua predileção pelo “fundo de acompanhamento à viola” quanto pela “forma de canto falado”.

Dessa maneira, ainda segundo Tinhorão, o poeta não simplesmente “continuava a tradição dos desocupados escudeiros ‘trovadores’ quinhentistas, cultivadores de romances acompanhados de viola, mas entregava-se já à glosa de quadras e estribilhos de cantigas populares do tempo sob a forma das décimas”, o que na

---

<sup>132</sup> TATIT, Luiz. *O século da canção*. São Paulo: Cotia: Ateliê Editorial, 2004, p.19.

<sup>133</sup> Há duas tendências de estilo no Barroco: o cultismo, caracterizado pela linguagem rebuscada, extravagante, pela valorização do pormenor mediante jogos de palavras, com influência do poeta espanhol Luís de Gôngora; e o conceptismo, marcado pelo jogo de ideias, de conceitos, com influência do poeta Quevedo.

<sup>134</sup> TINHORÃO, José Ramos. *História Social da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Ed. 34, 1998, pp. 56 a 58. Para o estudioso, “a obra de Gregório de Matos Guerra deveria ser estudada quase toda não como obra poética mas como versos de música popular urbana. A prova disso estaria no fato de, entre as mais de seiscentas composições em versos recolhidas como do poeta em Portugal, na Bahia, em Angola e, finalmente, em Pernambuco (onde morreu em 1695), apenas duzentas e sete constituem sonetos, que era o gênero poético dominante na época, e cuja forma não convidava à música.”



segunda metade do século XIX em Portugal será conhecido com os “fadões”<sup>135</sup>. Gregório de Matos é citado também por Ricardo Cravo Albin, em *O livro de ouro da MPB – A história de nossa música popular de sua origem até hoje*. Nessa obra, o estudioso cita a expressão “Homero do Lundu”, utilizada por Segismundo Spina em “notícia biográfica” que introduz a antologia *A poesia de Gregório de Matos*. Mesmo a Inquisição e os jesuítas condenando danças populares portuguesas, o lundu, de origem portuguesa ou quimbunda<sup>136</sup>, conservou-se com todo seu vigor e exuberância no Brasil, principalmente na época de Gregório de Matos Guerra e do choro de sua viola:

O lundu era uma dança dengosa, cantada e executada com todos os ritmos e voluptuosidades da coreografia. De todo o folclore nacional é o lundu a melhor forma de manifestação do tropicalismo dos mestiços, a expressão mais viva do sensualismo das mulatas eróticas e ciosas. Mais tarde, essa forma frenética que emigrou da África, com o desaparecimento da vivacidade e do requebro peculiares, passou a ser cantada ao som da viola e da guitarra, como evocação das saudades, evoluindo então para as modinhas, de criação americana, que tanto fizeram chorar a viola de Gregório e tanto caracterizaram o folclore dos séculos seguintes em Portugal e no Brasil.<sup>137</sup>

Dessa maneira, o poeta-músico Gregório de Matos, fruto dos primeiros sinais da urbanização na Bahia, foi nosso compositor popular *avant la lettre*, de acordo com a história da canção contada por Luiz Tatit. Além de suas letras, Gregório de Matos Guerra também assumia a autoria de composições anônimas, interpretando-as à sua maneira em sua viola, e iniciando uma prática que será recorrente no Rio de Janeiro das primeiras décadas do século XX. Gregório de Matos terá fama de “poeta de apógrafos - já que as obras que lhe são atribuídas vieram à luz em meio às de autores da época sem maiores compromissos de autenticidade -, reunindo em si uma constelação de poetas.” Nessa época, quando o disco, o rádio e as discussões acerca dos direitos autorais - e suas futuras leis assinadas por Humberto Teixeira, conhecido como o doutor do Baião - ainda estavam por começar, às vezes não se sabia quem ao

---

<sup>135</sup> Segundo Dicionário eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa, “Dança popular de Portugal, frequentemente de caráter lamentoso, sempre acompanhada pela guitarra portuguesa.” Acesso em 23 de setembro de 2010.

<sup>136</sup> Segundo Dicionário eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa, “Quimbundo é substantivo masculino. Língua da família banta, falada em Angola pelos ambundos.” Acesso em 23 de setembro de 2010.

<sup>137</sup> SPINA, Segismundo. *A poesia de Gregório de Matos*. São Paulo: Edusp, 1995, p. 50. In: ALBIN, Ricardo Cravo. *O livro de ouro da MPB – A história de nossa música popular de sua origem até hoje*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003, p.19.

certo havia composto uma canção; não se sabia, inclusive, se ela havia, por exemplo, sido composta em parceria ou simplesmente sido comprada: “De fato, no tempo de Sinhô, Donga e outros, as canções também voavam como ‘passarinhos’ e apenas alguns nomes acabaram encarnando o coletivo.”<sup>138</sup>

Importante no século XVIII é o poeta Domingos Caldas Barbosa, outro tocador de viola, e conhecido como intérprete de modinhas, lundus e *entremezes*<sup>139</sup>. Considerado o responsável pela fixação da modinha em Lisboa, onde o gênero é confundido com árias de ópera no domínio erudito-português, Domingos Caldas Barbosa também implantou na corte portuguesa o lundu cantado à sua viola de arame. Além disso, de acordo com Luiz Tatit, sua música “representou a configuração do tripé sobre o qual veríamos erigir, no século vinte, a canção popular que invadiu todas as faixas sociais pelos meios de comunicação de massa e que se projetou a uma escala internacional a partir da década de 60”<sup>140</sup>. A relevância do compositor mestiço Domingos Caldas Barbosa está, então, no trabalho de transpor a distância entre a cultura popular e a cultura erudita, uma vez que o poeta levou para os salões aristocráticos portugueses o produto artístico popular da colônia, anunciando, sobretudo, o começo de um estilo brasileiro de compor. Entretanto, somente durante o século XX, já esteticamente equipado, haveria, de fato, a consolidação desse estilo que vinha se formando desde o encontro “alegre” dos portugueses com os índios do Pindorama, descrito na Carta de Pero Vaz de Caminha, e, principalmente, desde a trágica chegada ao país do povo africano, de suas diversas etnias, de seus ritmos e ricos costumes.

Para exemplificar esse estilo brasileiro de compor já encontrado nos lundus e nas modinhas do poeta-músico Domingos Caldas Barbosa, é interessante observar algumas características de sua obra, as quais nos remetem não somente à *performance* de Arnaldo Antunes, nosso trovador multimídia, bem como a de vários trovadores contemporâneos, os quais se apresentam como artistas do corpo, da palavra, do som, e até dos aromas. Percebe-se, dessa maneira, que a aproximação não se dá pelo conteúdo das obras propriamente, uma vez que cada uma está relacionada ao seu

---

<sup>138</sup> TATIT, Luiz. *O século da canção*. São Paulo: Cotia: Ateliê Editorial, 2004, p. 24.

<sup>139</sup> “Pequenas peças cômicas levadas ao teatro, que incorporavam danças e canções populares e divulgavam o gênero lundu entre os membros da classe média nascente.” (TATIT, *Op.Cit.* p. 25.)

<sup>140</sup> TATIT, *Op.Cit.* p. 27.

tempo, ao estilo de época (e obviamente ao estilo individual). A aproximação se dá, no entanto, pela forma, a qual também é afetada pela cultura, pelo contexto, e já se manifestava em tempos remotos. Assim, por serem essas *performances* do passado e do presente centradas na voz poética, e com o corpo adquirindo estatuto privilegiado, conforme as ideias do medievalista Paul Zumthor, em *Performance, recepção, leitura*, a aproximação se faz coerente. Nessa perspectiva, Tatit apresenta a *performance* de Domingos Caldas Barbosa:

suas peças baseavam-se num aparato rítmico oriundo dos batuques, suas melodias deixavam entrever gestos e meneios da fala cotidiana, o que lhe permitia ‘dizer’ o texto com graça e com força persuasiva, e, finalmente, suas inflexões românticas, expandindo o campo de tessitura das canções, introduziam um certo grau de abstração sublime (distante do chão), mas, mesmo assim, não se desprendiam do corpo do intérprete (considerado como o sujeito que sente).<sup>141</sup>

Nas canções de Arnaldo Antunes, esse sujeito que sente, em um corpo que se comunica, não só faz parte de sua *performance*, como também reforça temática recorrente em sua obra, pois, como já vimos, “o corpo existe e pode ser pego/ é suficientemente opaco para que se possa vê-lo/ (...) o corpo existe porque foi feito/ (...) o corpo existe, dado que exala cheiro/ e em cada extremidade existe um dedo/ (...) o corpo tem alguém como recheio”.<sup>142</sup> A obra de Arnaldo Antunes, que transita de um universo comercial massivo para uma produção experimental, apresenta, de uma forma geral, temas ligados às comunicações. Os seus CDs são conceituais e configuram ideias que se organizam por uma lógica poética a qual reitera, dessa maneira, movimentos, palavras, vozes e silêncios, temas centrados nesse corpo que se comunica com seu público, fato que já era possível de se observar em compositores da época do poeta-músico Domingos Caldas Barbosa.

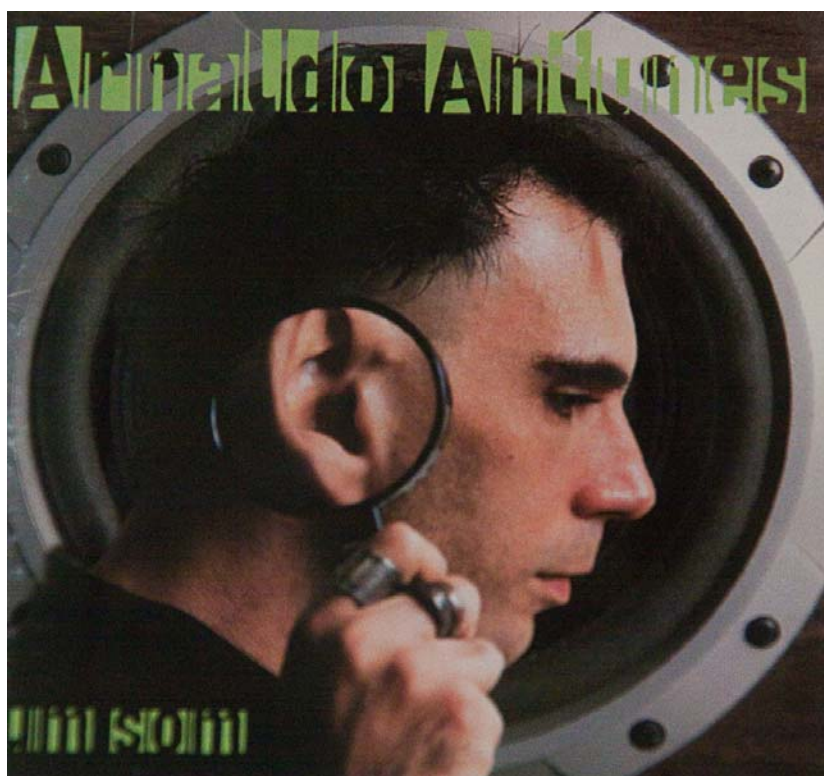
No CD *Um som*, por exemplo, as imagens do encarte traduzem a tamanha ligação com as diversas sonoridades a que a expressão multifacetada de Arnaldo Antunes se propõe. E, considerando-se que, na história da música, ela é uma extensa “conversa entre o *som* (enquanto recorrência periódica, produção de constância) e o *ruído* (enquanto perturbação relativa da estabilidade, superposição de pulsos complexos,

---

<sup>141</sup> TATIT, *Op.Cit.* p. 27.

<sup>142</sup> ANTUNES, Arnaldo. *Momento VIII*. In: *OCorpo*. BMG, 2000. Áudio disponível em [http://www.arnaldoantunes.com.br/sec\\_discografia\\_view.php?id=5](http://www.arnaldoantunes.com.br/sec_discografia_view.php?id=5). Acesso em 18 de maio de 2010.

irracionais, defasados)”<sup>143</sup>, essas imagens misturam cotidianidade, instrumentos musicais e traços que se assemelham ora a ondas sonoras, ora a ruídos. Ou seja, som e ruído não se opõem, antes se configuram como um *continuum*, cujo limite de separação é definido pelas diferentes culturas. Segundo José Miguel Wisnik, “a música contemporânea é aquela que se defronta com a admissão de todos os materiais sonoros possíveis: som, ruído e silêncio, pulso e não-pulso (...) ordem e não-ordem.” Ampliando essa perspectiva, na capa do encarte, o rosto do trovador multimídia de perfil parece aumentar com uma lupa uma de suas orelhas, para ouvir e para ver melhor.



Segundo Paul Zumthor, essas energias vocais da humanidade foram reprimidas durante séculos no discurso social das sociedades ocidentais pelo curso hegemônico da escrita. No entanto, acreditamos que elas são retomadas pela Canção Popular Brasileira. Discutindo e ampliando a noção de texto literário, Paul Zumthor destaca uma atuação em que a voz, o corpo e a presença desempenham papel fundamental. Assim, a autonomia relativa do texto diminui em relação à obra, a qual é tecida na trama das relações humanas; e, por isso, como na imagem de capa do CD *Um som*, “ver” melhor

<sup>143</sup> WISNIK, José Miguel. *O Som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p.30.

<sup>144</sup> ANTUNES, Arnaldo. *Um som*. BMG, 1998. Capa Barrão e Fernanda Villa-Lobos. Imagem digitalizada por Ricardo Campos.

talvez possa também nos fazer “ouvir” melhor, vice-versa. A obra de Antunes se investe, portanto, dos “elementos performanciais, não textuais, como a pessoa e o jogo do intérprete, o auditório, as circunstâncias, o ambiente cultural e, em profundidade, as relações intersubjetivas, as relações entre a representação e o vivido.”<sup>145</sup>

Em muitos encartes dos CDs de Antunes, é possível perceber por meio das fotos, a expressividade do poeta, do “corpo do intérprete”, do qual as canções não se desprendem. Na canção “Um som”, por exemplo, com efeitos *protools* reproduzindo sons orientais e a voz de Saadef Türkoz que repete mantras indianos em segundo plano, o “sujeito que sente”, está absorvido por uma teatralidade do som de que a imagem de Antunes a seguir (página 78) também trata, pois “é só um som do fim do mundo vem até o fim de mim”:

**Um som**  
é só  
um som  
do fim do mundo vem  
até o fim de mim  
aqui  
assim  
do fundo de um vulcão  
a voz  
carvão  
o ar em convulsão  
é só  
um som  
a dor de ser alguém  
de longe longe vem  
maré  
trovão  
de além de além de além  
até  
aqui  
na voz de quem também  
é só  
um som  
no meio da multidão.<sup>146</sup>

---

<sup>145</sup> ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p.18.

<sup>146</sup> ANTUNES, Arnaldo. *Um som*. In: *Um som*. BMG, 1998. Áudio disponível no site oficial de Arnaldo Antunes: [http://www.arnaldoantunes.com.br/sec\\_discografia\\_view.php?id=4](http://www.arnaldoantunes.com.br/sec_discografia_view.php?id=4). Acesso em 18 de maio de 2010.



147

Voltando às nossas origens, ou seja, às “sementes que nos ensinam a não caber”, na verdade, muito ainda se discute se a modinha nasceu em Portugal ou no Brasil e se é de origem popular ou erudita, entretanto, o que não se pode deixar de reconhecer é a importância de Domingos Caldas Barbosa. Além disso, é fundamental reconhecer que a base de acompanhamento da canção se dá pelo violão, o *médium* popular por excelência:

O violão é, no entanto, um confidente indiscreto. Primeiro porque, é claro, não guarda para si os segredos que lhe são confiados: ao contrário, ele é literalmente uma caixa de ressonância, através da qual as confidências do compositor se amplificam, se transfiguram e vão encontrar eco nos lábios e corações de milhões de ouvintes. Por outro lado, é possível que o violão seja um instrumento ainda mais indiscreto do que deixa supor seu papel de portador de queixas amorosas: é possível que os compositores lhe confiem também alguns segredos de ofício.<sup>148</sup>

Depois do poeta mulato e de sua viola de arame nos saraus de além-mar, muitos dos poetas românticos brasileiros tiveram seus poemas musicados, tais como

---

<sup>147</sup> ANTUNES, Arnaldo. *Um som*. In: *Um som*. BMG, 1998. Fotos Bob Wolfenson (Arnaldo Antunes), Vicente de Mello e Barrão (outras). Imagem digitalizada por Ricardo Campos.

<sup>148</sup> SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.: Ed. UFRJ, 2001, p. 13.



Gonçalves Dias, Casimiro de Abreu, Castro Alves e, da mesma forma, alguns poetas modernistas, tais como Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade. Um pouco mais tarde, seria a vez de Chico Buarque, Vinicius de Moraes, Tom Jobim, Juca Chaves e Baden Powell, por exemplo, também fazerem suas modinhas. De acordo com as pesquisas de Mário de Andrade, o samba-canção seria uma “nacionalização definitiva da modinha”<sup>149</sup>. E, com esse espírito “nacionalista” quase ufanista, no final do século XX, em comemoração aos cem anos da Academia Brasileira de Letras, presidida na época por Nélida Piñon, a canção “Chão de estrelas”, modinha de seresta de autoria de Sílvio Caldas e Orestes Barbosa, é considerada uma das dez melhores canções populares brasileiras. “Chão de estrelas”, portanto, mantém a melancolia, o sofrimento, o intimismo, em sonoridade hoje urbana, com violões com seis cordas de aço, mas bastante semelhante à das primeiras modinhas, “sertanejas”, tocadas nas violas de arame com cinco pares de corda, o que reforça a importância desse instrumento para canção popular brasileira:

#### **Chão de estrelas**

*minha vida era um palco iluminado*

*eu vivia vestido de dourado*

*palhaço das perdidas ilusões*

*cheio de juízos falsos de alegria*

*andei cantando a minha fantasia*

*(...)*

*tu pisavas nos astros, distraída,*

*sem saber que a ventura desta vida*

*é a cabrocha, o luar e o violão*<sup>150</sup>.

Ainda em *O século da canção*, para Luiz Tatit, os séculos seguintes ao de Gregório de Matos Guerra e de Domingos Caldas Barbosa assistiram cada vez mais a uma “cancionalização” dos batuques africanos pela participação de mestiços e

---

<sup>149</sup> Segundo Mário de Andrade, “...à medida que esta (a modinha) desaparece ou vive mais desaparecida dos seresteiros, vai sendo, porém, substituída pelo samba-canção, que é realmente uma modinha nova, de caráter novo, mas canção lírica solista, apenas com uma rítmica fixa de samba, em que, porém, a agógica não é mais realmente coreográfica, mas de canção lírica. Ora, isso é uma evolução lógica, por assim dizer, fatal. A modinha de salão, passada pra boca do povo, adotou os mesmos ritmos coreográficos, o da valsa e o do xote principalmente. Ora, estes eram sempre ritmos importados, não de criação imediata nacional. O samba-canção é a nacionalização definitiva da modinha.”. In: ALBIN, Ricardo Cravo. *O livro de ouro da MPB – A história de nossa música popular de sua origem até hoje*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003, p. 29.

<sup>150</sup> Vídeo e letra disponíveis em: <http://letras.terra.com.br/silvio-caldas/205192/>. Acesso em 17 de maio de 2010. Por curiosidade, é interessante lembrar que o título original de “Chão de estrelas” era “Sonoridade acabou”, modificado pelo poeta Guilherme de Almeida.

brancos das classes inferiores nas rodas musicais. Por exemplo, “o estalar dos dedos, típico do fandango ibérico e a introdução de acompanhamento de viola são marcas da influência branca e da transformação quase total dos rituais negros em música para a diversão.”<sup>151</sup> Dessa maneira, nosso tropicalismo musical nasceu de diversificados encontros, como se pode perceber na canção “inclassificáveis”<sup>152</sup>, que inicia este capítulo. Com ritmo bem marcado e pulsação bem definida, essa canção também é sonoramente inclassificável, uma vez que o batuque de ritmos tribais se mistura à programação computacional, bem como a modernos instrumentos elétrico-eletrônicos, como a guitarra e o baixo, que reforçam as sílabas tônicas, sem que se possa, entretanto, definir um gênero musical.

Em um país de “mesticigenados oxigenados debaixo do sol”<sup>153</sup>, os jogos de palavras e de sons no verso “não há sol a sós” confirma o fato de que nosso traço identitário não está em um elemento genuinamente nacional, rural ou urbano, popular ou erudito, viola caipira ou guitarra elétrica, mas sim nas misturas, comprovadas também pelos neologismos de Arnaldo Antunes, compostos ora por justaposição, ora por aglutinação: “crilouros guaranisseis e judárabes ou ainda ameriquítalos luso nipo caboclos”. Nossa formação é híbrida em essência, não se caracterizando, dessa maneira, como processo solitário, “não há sol a sós”. O mesmo verso, no entanto, também pode ser ouvido como “não há sol há sóis”, pois, além de o grafema “h” não representar som em nosso idioma, na linguagem coloquial, ao pluralizarmos o fonema /o/ aberto, a tendência do falante é a ditongação /oi/ aberta: ambiguidades semânticas e sonoras que traduzem nossa diversidade. “Que preto, que branco, que índio o quê?/ que branco, que índio, que preto o quê?/ que índio, que preto, que branco o quê?/ somos o que somos/ inclassificáveis”. As sonoridades de várias culturas se combinam, difundidas também por peças cômicas, com danças e canções populares - conhecidas como lundu - levadas ao teatro para entreter. A Canção Popular Brasileira nasce, portanto, da mestiçagem e do processo de criação das cidades, o que requer obviamente novas formas de produção cultural.

---

<sup>151</sup> TATIT, Luiz. *O século da canção*. São Paulo: Cotia: Ateliê Editorial, 2004, p. 25.

<sup>152</sup> Ao falar de Arnaldo Antunes, bem como de nossa formação, sempre me lembro de uma frase de Otávio Paz que li há alguns anos: “Classificar não é entender. E menos ainda compreender. Como todas as classificações, as nomenclaturas são instrumentos de trabalho.” PAZ, Otávio. *O arco e a lira*. São Paulo: Nova Fronteira, 1998, p.17.

<sup>153</sup> ANTUNES, Arnaldo. *Inclassificáveis*. In: *O silêncio*. BMG, 1996.



Na literatura brasileira, são encontradas referências ao lundu nas *Cartas Chilenas*, do poeta árcade Tomás Antônio Gonzaga, as quais começam a circular em Minas Gerais no final do século XVIII. Além disso, no século XIX, o romance de Manuel Antônio de Almeida *Memórias de um sargento de Milícias*, esteticamente na transição do Romantismo para o Realismo, ilustra o processo de urbanização, ambientado nesse momento em que novas formas de produção cultural surgem, pois o Rio de Janeiro começa a crescer, devido à importância política e cultural de ser a matriz do Império: “Era no tempo do rei. Uma das quatro esquinas que formam as ruas do ouvidor e da Quitanda (...)”. Em *Memórias de um Sargento de Milícias*, há várias referências musicais a instrumentos, a danças, à capoeira, a rituais religiosos, à roda em que dançam muitas pessoas, às palmas e a um sapateado às vezes estrondoso e prolongado, às vezes mais brando e mais breve, mas sempre igual e a um só tempo. Romance de caráter picaresco, nele são frequentes também as referências à rotina da vida nas ruas e, sobretudo, ao preconceito sofrido por artistas populares, os quais eram perseguidos pelo major Vidigal, personagem da história da polícia no nosso país que, muitas vezes, invadia as residências onde houvesse grupos tocando viola e cantando as chamadas *súcias*<sup>154</sup>. Dessa maneira, “O major Vidigal (...) foi durante muitos anos, mais que chefe, o dono da polícia colonial carioca. Habilíssimo nas diligências, perverso e ditatorial nos castigos, era o horror das classes desprotegidas do Rio de Janeiro.”<sup>155</sup>

No século XIX, Xisto de Paula Bahia retoma a tradição de Domingos Caldas Barbosa e, de certa forma, antecipa a atuação multifacetada de Arnaldo Antunes. O compositor baiano foi também cantor, violonista, teatrólogo e ator em um contexto que valorizava o teatro de costumes - grande mercado e vitrine para os artistas. Na mesma época, poetas românticos escrevem versos para serem musicados por tocadores de violão, e não por instrumentistas e compositores de escola, pois há uma popularização da poesia unida à música. No teatro, o mulato Xisto Bahia foi também co-autor do irmão do escritor naturalista Aluísio Azevedo - Arthur Azevedo - com quem o poeta multifacetado do século XIX escreveu ácidas sátiras de costumes. É de Xisto Bahia a autoria de “Isto é bom”, a primeira música gravada no Brasil pela Casa

---

<sup>154</sup> Segundo o Dicionário eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa, *súcia* é um regionalismo, utilizado para designar “festa familiar, pagode”. Acesso em 14 de outubro de 2010.

<sup>155</sup> ANDRADE, Mário de. *Memórias de um Sargento de Milícias*. In: *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora, s/ data, p. 129.

Edison<sup>156</sup>, de Frederico Figner, em 1902, com interpretação de Bahiano (Zon-O-Phone 10001).

Assim, mesmo com inúmeras controvérsias acerca das origens dos gêneros, se por um lado, o já citado lundu, negro em seu ritmo cadenciado, valorizava com seus versos a simplicidade do povo, ao descrever a vida cotidiana das ruas; por outro lado, a modinha<sup>157</sup>, branca em sua forma de canção europeia, ressaltava quase sempre amores impossíveis, com musas quase sempre inalcançáveis. No século XIX, as elites escutavam óperas, operetas e a música leve dos salões; os brancos e os mestiços das camadas baixas, “os estribilhos acompanhados por sons de palmas e violas”; e a recém-formada classe média, escutava somente os gêneros europeus, como a polca, por exemplo, que chega ao Brasil em 1844, a valsa e a *schottish*, a quadrilha, a mazurca. Nesse contexto, o mulato Joaquim da Silva Callado cria o primeiro grupo instrumental de caráter popular no Brasil, cultivando o choro<sup>158</sup>, que, inicialmente, indica uma reunião de músicos (chorões), mas depois passa a nomear um gênero musical. Segundo Ricardo Cravo Albin, em *O livro de ouro da MPB*, com flautas, cavaquinhos e violões, esses instrumentistas, geralmente funcionários públicos humildes, reuniam-se informalmente para executar música chorosa, carregada de

---

<sup>156</sup> “A primeira gravadora de discos do Brasil, Casa Edison, de propriedade de Frederico Figner & Cia. Foi fundada em 1900 pelo empresário tcheco naturalizado americano, na Rua do Ouvidor no Rio de Janeiro, e se dedicava a vender aparelhos sonoros (máquinas falantes), cilindros, chapas, etc. Em 1901, Figner se associou à indústria de discos alemã Zon-O-Phone, pertencente ao conglomerado Carl Lindström, para lançar e gravar discos com exclusividade. (...) Em 1913 Figner instalou no bairro de Vila Isabel a primeira fábrica de discos do Brasil, a Fábrica Odeon, com 500 funcionários e 300 chapas por mês. Também fundou filiais em São Paulo e Porto Alegre.” Acesso em 22 de maio de 2010. Disponível em: <http://projetodiscodeceranirez.blogspot.com/2007/03/casa-edison-primeira-gravadora-de.html>.

<sup>157</sup> ALBIN, Ricardo Cravo. *O livro de ouro da MPB – A história de nossa música popular de sua origem até hoje*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003, p.29 e 30. “Em Portugal, a palavra moda designa canção em geral. É jeito luso-brasileiro de acarinhar tudo com diminutivos. A palavra modinha nasceu assim. A forma da modinha sempre apresenta muitas variações: em duas estrofes: A-B; em duas estrofes e refrão A-B-C; em estrofe e refrão A-C; em duas estrofes e *stretto*, que faz às vezes refrão A-B-D, e mesmo algumas eruditíssimas, vestindo o espartilho da *ária da capo*. Em princípio era em compasso binário (C e 2/4). Depois, por influência da valsa, adotou o ternário, que é hoje o mais vulgarizado. Há também a modinha que adota o binário do *schottish*, chamada no vocabulário da música popular brasileira de *canção*, como, por exemplo, a famosa ‘A voz do violão’ (1928), de Francisco Alves e Horácio Campos. (...) hoje denominada popularmente de *seresta* nos botequins e nas churrascarias de subúrbio do Rio de Janeiro, onde se refugiou, reveste também o ritmo do *fox-canção* brasileiro, tão divulgado nas décadas de 30 e 40.”

<sup>158</sup> “O choro foi o recurso de que se utilizou o músico popular para executar, a seu modo, a música importada, que era consumida a partir da primeira metade do século XIX nos salões de baile da alta sociedade. A música gerada sob o impulso criador e improvisatório dos chorões logo perdeu as características dos países de origem, adquirindo feição e caráter perfeitamente brasileiros, a ponto de se tornar impossível confundir uma *Polka* da Boêmia, uma *scottish* teuto-escocês ou uma *Walsa* alemã ou francesa com o respectivo similar brasileiro saído desses chorões que se chamaram Calado, Chiquinha Gonzaga, Anacleto de Medeiros, Irineu Batina, Mário Cavaquinho, Sátiro Bilhar, Candinho Trombone, Pixinguinha.” *Enciclopédia da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Publifolha, 2000, p. 200.

sentimento, contudo solta e buliçosa, quase sempre executada à base de modulações e de melodias bastante trabalhadas, as quais exigiam talento na execução. E, ainda na mesma época, os nomes de Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth também se destacam pelos seus talentos individuais.

No dizer de Mário de Andrade<sup>159</sup>, Ernesto Nazareth foi o compositor mais original do Brasil, por conseguir ser, ao mesmo tempo, popular e erudito. No entanto, o próprio Nazareth desprezava a música popular que tocava em lugares como o cinema Odeon. A obra de Ernesto Nazareth é essencialmente instrumental, quase sempre dedicada ao piano, mas, paradoxalmente, retratava “o ambiente musical das serestas e choros, expressando, então, através do instrumento, a musicalidade típica do violão, da flauta, do cavaquinho, instrumental característico do choro”<sup>160</sup>. Já Chiquinha Gonzaga, contemporânea de Joaquim da Silva Callado, seu amigo e admirador, foi também uma das pioneiras responsáveis pela fixação do choro, e sua *performance* marcou os séculos XIX/XX. Depois de sofrer muitas proibições, a compositora consegue impor-se no meio artístico e dirigir os músicos do teatro e a Banda da Polícia Militar, tornando-se a primeira mulher a reger uma orquestra no Brasil. Ícone de transgressão social, bem como de consolidação da música popular, Francisca Edwiges Neves Gonzaga foi fundadora da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT), criada para defender os direitos autorais de seus filiados. Além disso, em 1889, a pedido do grupo carnavalesco Rosa de Ouro, a maestrina compôs a primeira marcha para o carnaval, “Ô, abre alas”, inspirada na cadência que os negros imprimiam ao desfile. Com isso, Chiquinha Gonzaga antecipa, em vinte anos, a fixação do gênero canção carnavalesca; mas, principalmente, antecipa a rebeldia e a autenticidade presente na *performance* de alguns artistas que aparecerão bem mais tarde, também lançando moda e, por exemplo, no caso de Arnaldo Antunes, cortando o seu próprio cabelo.

...poco antes de su muerte, la primera gran autora de musica popular del Brasil hizo 77 obras teatrales y 2000 composiciones, entre las cuales joyas como El tango ‘Corta Jaca’ y la modinha ‘Lua Branca’. Chiquinha tuvo, además,

---

<sup>159</sup> “Aluno aplicado de piano, lançou o primeiro tango brasileiro, “Brejeiro”, que no fundo era quase um choro. E assim iniciou uma carreira que o transformaria no compositor mais original do Brasil, no dizer de Mário de Andrade: alguém que conseguiu ser popular e erudito ao mesmo tempo.” In: ALBIN. *Op. Cit.* p. 47.

<sup>160</sup> ALBIN, Ricardo Cravo. *O livro de ouro da MPB – A história de nossa música popular de sua origem até hoje*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003, p. 48.

coraje y tiempo para abrazar las causas más nobles de su época, como el abolicionismo, yendo muchas veces de puerta en puerta con el fin de recaudar donaciones. La revolucionaria Francisca también lanzó modas, diseñó sus propios vestidos, fumó cigarros, se convirtió en noticia, cayó em la maledicência popular. Pero hizo de su vida um acto de pionerismo y coraje insuperables hasta hoy.<sup>161</sup>

Também nos primeiros anos do século XX, Catulo da Paixão Cearense inicia uma carreira bem-sucedida com sua primeira composição “Ao luar”, feita aos 18 anos. Tempos depois, consolida seu prestígio com o advento das gravações mecânicas realizadas pela Casa Edison, mas na voz de outros cantores. E em 1908, época em que o violão é ainda marginalizado pela sociedade, Catulo da Paixão Cearense choca o público introduzindo esse instrumento em audiência promovida pelo maestro Alberto Nepomuceno, no antigo Instituto Nacional de Música. Dessa maneira, no cenário cultural brasileiro da época, se por um lado, esses são somente alguns dos primeiros compositores populares para a classe média emergente; por outro, não se pode esquecer de que a música erudita também se desenvolvia no país, e com adeptos bastante talentosos.

Para Luiz Tatit, enquanto isso, a música erudita abstraía-se da sonoridade nativa em busca de um profano “internacionalismo musical”, nas palavras de Mário de Andrade, em *Aspectos da Música Brasileira*<sup>162</sup>, o que, sobretudo, marcaria a passagem do Brasil-colônia para o Brasil-império. Nesse contexto, Francisco Manuel da Silva possui papel fundamental como músico “sistematizador” e empreendedor na formação da escola musical brasileira, iniciada em meados do século XIX. Compositor do Hino Nacional, cuja melodia teria sido composta em 1831 para celebrar a abdicação de D. Pedro I<sup>163</sup>, o músico criou também o Conservatório Musical e a Academia Imperial de Música e Ópera Nacional. Nesse contexto, surgem músicos de sucesso, bastante importantes para a nossa história musical, como por exemplo, Carlos Gomes e sua famosa execução de *Il Guarany*, em 1870, no palco do *Teatro Scala*. Entretanto, Carlos Gomes, embora tenha conquistado a posição de principal compositor brasileiro

---

<sup>161</sup> ALBIN, Ricardo Cravo. *MPB: la provocación de la integración*. Número 11. In: *Textos de Brasil – Música Popular Brasileña*. Ministerio de Relaciones Exteriores, 2005, p.26.

<sup>162</sup> ANDRADE, Mário. *Aspectos da Música Brasileira*. São Paulo: Martins, 1965, p.27. In: TATIT, Luiz. *O século da canção*. São Paulo: Cotia: Ateliê Editorial, 2004, p. 28.

<sup>163</sup> “Só viria a ser reconhecido como Hino Nacional Brasileiro em 1890 e receberia a letra de Osório Duque Estrada em 1909.” (cf. *Enciclopédia da Música Brasileira*. São Paulo, Art Editora, 1998, p. 365). In: TATIT, *Op.Cit.* p. 28.

do século XIX e, atualmente, seja possível perceber uma identificação direta do povo brasileiro com *O Guarani*<sup>164</sup> e o som do berimbau que iniciam a “A Voz do Brasil”, por exemplo, a composição foi alvo das críticas modernistas, de caráter bastante nacionalista, nos primeiros anos do Século XX:

Para expoentes como Mário de Andrade e Villa-Lobos, seria desejável que, ao invés de inspirar-se na temática indígena para a concepção de seus personagens melodramáticos, valendo-se de soluções musicais tipicamente italianas, o músico tivesse se apropriado de nosso material folclórico, a esta altura já tipificado como choro, maxixe, samba, toada ou os consagrados lundu e modinha, e convertido seus torneios musicais em soluções verdadeiramente eruditas. Nesse sentido, os que teriam dado os primeiros passos na direção nacionalista foram o paulistano Alexandre Levy e, logo em seguida, o cearense Alberto Nepomuceno que chegou a adotar o português na execução de seus cantos.<sup>165</sup>

Seguindo uma argumentação que lembra os versos da canção “inclassificáveis”, de Arnaldo Antunes, mas, ao mesmo tempo, diferente das ideias mais costumeiras de Mário de Andrade acerca da música brasileira, o poeta modernista procura aproximar-se da oralidade do povo, rompendo com regras gramaticais vigentes, para iniciar o livro *Ensaio sobre a música brasileira*:

Se fosse nacional só o que é ameríndio (*sic*), também os italianos não podiam empregar o órgão (*sic*) que é egípcio (*sic*), o violino que é árabe (*sic*), o cantochão que é grecoebraico, a polifonia que é nórdica (*sic*), anglosaxonia flamenga e o diabo. Os franceses não podiam usar a ópera que é italiana e muito menos a forma-de-sonata (*sic*) que é alemã. E como todos os povos da Europa são produto de migrações preistoricas (*sic*) se conclui que não existe arte europeia...Música Brasileira deve de significar toda música nacional como criação quer tenha quer não tenha carácter étnico (*sic*).<sup>166</sup>

Com a leitura dessas frases, imagina-se que o poeta modernista vai defender o hibridismo próprio da formação da cultura brasileira, que, a meu ver, está presente

---

<sup>164</sup> Como ocorre também com cantigas populares ou até mesmo com canções consideradas pela população brasileira como verdadeiros “hinos de futebol”, é possível que muitos não reconheçam a autoria ou a história de *O Guarani*, de Carlos Gomes; mas, mesmo assim, há identificação com um certo senso de nacionalidade. Como exemplo dessa identificação, pode-se citar a introdução do curta-metragem brasileiro *Ilha das Flores*, dirigido por Jorge Furtado, em 1989. Documento de desigualdades sociais e com ênfase no sistema econômico que as cria; a meu ver, o filme utiliza-se da composição de Carlos Gomes para tratar de realidade que, com a música, imediatamente associamos à brasileira.

<sup>165</sup> TATIT, Luiz. *O século da canção*. São Paulo: Cotia: Ateliê Editorial, 2004, p. 30.

<sup>166</sup> ANDRADE, Mário. *Ensaio sobre a música brasileira*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2006, pp. 13 e 14.

não somente no meio urbano, como também no rural e em todas as ramificações que decorrem dessa dualidade. Entretanto, o poeta Mário de Andrade - o mesmo autor de versos acerca da imigração e do progresso paulistano, em *Pauliceia Desvairada*<sup>167</sup>, de 1922 - sempre defende nossas origens rurais, folclóricas. Dessa maneira, ainda de acordo com o pesquisador Luiz Tatit, em *O Século da canção*, os modernistas “Mário de Andrade e Villa-Lobos concebiam uma espécie de ‘paternalismo folclorista’, necessário, segundo os autores, para administrar o caos sonoro que então assolava o país.”<sup>168</sup>

Em se tratando de século XIX, Mário de Andrade considerava o maxixe a primeira dança genuinamente brasileira, a qual resultou musicalmente da “fusão do tango e da habaneira pela rítmica da polca, com adaptação da síncopa afro-lusitana”, de acordo com a história contada por Ricardo Cravo Albin, em *O Livro de ouro da MPB*. Para se dançar o maxixe, “os pares o faziam ao ritmo de tango, habaneira, polca ou lundu”, variedade rítmica que será reconhecida como gênero somente no final do século. Nessa época, foram acrescentados à dança alguns passos, conhecidos como *carrapeta*, *balão*, *parafuso*, *corta-capim*, *saca-rolha*, presentes nas apresentações nos Teatros de Revista, em geral na Praça Tiradentes no Rio de Janeiro, e nos clubes carnavalescos. E, dessa maneira, o maxixe, agora cantado, afastava-se de costumes estrangeiros, assumindo tom insinuante, às vezes picante, e utilizando-se de expressões da fala carioca. Mais tarde no século XX, o maxixe é exportado para França e para Inglaterra por meio de apresentações coreografadas pelo bailarino Duque.

Já em relação à primeira metade do século XX, Mário de Andrade, embora cite os músicos Donga, Sinhô e Noel Rosa, em seu livro *Pequena História da Música*, manifestando o reconhecimento por artistas populares urbanos; na verdade, o estudioso identificava a evolução do lundu e da modinha como parte formadora de nossa música de raiz, atribuindo valor especial às danças dramáticas, aos reisados,

---

<sup>167</sup> Muitos dos poemas de *Pauliceia Desvairada* tratam da contradição, sugerida nesta tese, entre, de um lado, os elementos considerados novos, e, portanto, valorizados pelo poeta, tais como a industrialização, a imigração, a urbanização; e, por outro lado, os seus efeitos danosos à cultura brasileira. Assim, mesmo descrevendo “este orgulho máximo de ser paulistanamente” em alguns versos, tais como “costureirinha (...) ítalo-franco-luso-brasilico-saxônica, gosto dos teus ardores crepusculares, crepusculares e por isso mais ardentes, bandeirantemente”; o poeta também apresenta São Paulo como cidade impassível e quase cruel que assiste à derrota dos bandeirantes: “aos aplausos do esfuziante clown, heroico sucessor da raça dos bandeirantes, passa galhardo um fio de imigrante, loiramente domando um automóvel”.

<sup>168</sup> TATIT, Luiz. *O século da canção*. São Paulo: Cotia: Ateliê Editorial, 2004, p. 38.

congados, e ao bumba-meu-boi, sobretudo. Conforme o poeta modernista, estas manifestações culturais constituíam fontes rurais mais autênticas e bem mais estáveis, se comparadas às constantes mudanças vividas nos meios urbanos.

Da mesma forma, o compositor erudito Villa-Lobos<sup>169</sup>, embora tenha inclusive convivido com os músicos Pixinguinha, Luís Américo, Jararaca, Donga, além de ter frequentado os já citados chorões cariocas - manifestações culturais urbanas -, também elegia o folclore rural como fonte para inspiração nacionalista, tomando como referência o nacionalismo de Johann Sebastian Bach<sup>170</sup>. E, dessa maneira, “alinhavando e transfigurando temas musicais do nosso folclore e valendo-se de melodias entoativas (entre o choro e a modinha), do ritmo de batuque e da oralidade inscrita nos coros para atingir soluções admiráveis no campo harmônico, contrapontístico e, às vezes, orquestral”<sup>171</sup>, Villa-Lobos criou suas melhores peças, entre elas *Noneto*, *Choros*, *Rudepoema* e *Bachianas Brasileiras*.

Para compararmos com as análises musicais (e culturais) realizadas na atualidade, no século XXI, críticas como as de Mário de Andrade e de Villa-Lobos à composição de Carlos Gomes ainda ocorrem. Algumas manifestações musicais contemporâneas são, muitas vezes, vistas, ou ouvidas, com preconceito, embora estejamos vivendo um período explicita, e paradoxalmente, marcado por múltiplos encontros culturais em todos os setores da sociedade. No entanto, com os recentes estudos sobre hibridação, as misturas que ocorreram na formação da cultura brasileira (e continuam ocorrendo) já são percebidas de forma diferente, inclusive mais ampla, por muitos pesquisadores. Acredita-se, na verdade, que não somente a nossa história, todavia “a história de todas as culturas é a história do empréstimo cultural”, conforme a frase do teórico Edward Said, com a qual Peter Burke inicia seu livro *Hibridismo Cultural*.

---

<sup>169</sup> “Quando se fala em Villa-Lobos não se pode esquecer também de seu grande projeto cívico-educacional, empreendido sob os auspícios do governo Getúlio Vargas, cuja consequência mais nítida foi a preparação de grandes massas corais, constituídas de jovens, para calibrar o *éthos* brasileiro nos termos de um amplo pacto musical. Mais uma vez, o folclore servirá de base consensual às estratégias pedagógicas do músico: só a cultura popular rural não estaria contaminada pelos desvios e vícios próprios dos centros urbanos.” (TATIT, *Op.Cit.* p. 37.)

<sup>170</sup> C.f. Otto Maria Carpeaux, *Uma Nova História da Música*, Rio de Janeiro, Ediouro, 1999, p. 360. In: TATIT, *Op.Cit.* p. 37.

<sup>171</sup> *Idem.*

Dessa maneira, considerando-se, também, que há o entendimento de que “hoje, todas as culturas são culturas de fronteira”<sup>172</sup>, modifica-se o modo de falar acerca de temas caros para os nossos escritores românticos nacionalistas e, principalmente, para os modernistas, em contexto bastante influenciado ideologicamente pelo governo populista de Getúlio Vargas. Percebe-se, portanto, que novas combinações sociais geram novas relações e reflexões acerca dos conceitos tradicionais de identidade, cultura, diferença, desigualdade, multiculturalismo. E, da mesma forma, para nós brasileiros, que “aqui somos mestiços mulatos cafuzos pardos mamelucos sararás”, alguns conceitos não são mais compreendidos com o binarismo tradicional. Ou seja, os pares organizadores de conflitos nas ciências sociais, tais como tradição-modernidade, norte-sul, local-global, centro-periferia, rural-urbano, popular-erudito, autêntico-alienado, passam a ser compreendidos pela pluralidade característica das ideias da pós-modernidade.

Todas essas questões são ainda temas recorrentes, embora, cada vez mais, seja necessário considerar, previamente, que hibridação não é sinônimo de fusão sem contradições; mas, ao contrário, os conflitos e contrastes também fazem parte do processo, principalmente em uma perspectiva multifacetada, como a da obra de Arnaldo Antunes, por exemplo. Não se pode, portanto, tornar absoluto um único modo de compreender a identidade, determinando e fixando seus traços, rejeitando costumes heterodoxos e, então, obturando a possibilidade de mudança da cultura e da política. Importante, nesse contexto, é perceber que essa noção de identidade hoje está relativizada, não é possível falar das identidades como se elas se tratassem apenas de um conjunto de traços fixos, afirmados e reafirmados como essência de uma etnia ou nação, pois nem mesmo as sonoridades são fixas.

Desde as nossas origens, as vozes, os instrumentos, os ritmos, os gêneros, as tecnologias se misturam. No século XX, entretanto, alguns movimentos, principalmente a Tropicália, serão fundamentais para a aceitação dessas combinações como música nacional, independente dos binarismos tradicionais nessa avaliação. Dessa maneira, reafirmando o passado, a canção popular brasileira confirma o

---

<sup>172</sup> Para iniciar sua discussão acerca do hibridismo cultural, Peter Burke utiliza-se também da frase citada no parágrafo, de autoria de Nestor Canclini, bem como de outra de autoria de Claude Lévi-Strauss: “todas as culturas são resultado de uma mixórdia.” BURKE, Peter. *Hibridismo Cultural*. Coleção Aldus, 18. São Leopoldo, RS: Editora Unisinos, 2008, p. 13.



presente, afirmando que “somos o que somos inclassificáveis” porque, afinal, “não tem um, tem dois,/ não tem dois, tem três,/ não tem lei, tem leis,/ não tem vez, tem vezes,/ não tem deus, tem deuses,/ não tem cor, tem cores”:

Quando se define uma identidade mediante um processo de abstração de traços (língua, tradições, condutas estereotipadas), frequentemente se tende a desvincular essas práticas da história de misturas em que se formaram. Como consequência, é absolutizado um modo de entender a identidade e são rejeitadas maneiras heterodoxas de falar a língua, fazer música ou interpretar as tradições. Acaba-se, em suma, obturando a possibilidade de modificar a cultura e a política.<sup>173</sup>

Despreocupados com essas reflexões de caráter nacionalista, no início do século XX, os frequentadores dos terreiros das Tias Bahianas - muitos deles descendentes de escravos que se transferiram, com seus costumes, de Salvador para o Rio de Janeiro - ressoavam nessas casas os batuques que inauguraram uma das sonoridades do país. Símbolo de sincretismo cultural e social espontâneo (embora “integração tensa das particularidades socioculturais”, na descrição de Luiz Tatit), a casa de Tia Ciata<sup>174</sup> tornou-se muito importante, recebendo nomes consagrados como os de João da Baiana, Heitor dos Prazeres, Sinhô, Pixinguinha e Donga. Nessa época, os sambas produzidos se esvaíam como as falas do cotidiano, pois eram concebidos na emoção das festas e sem a intenção de perenidade. Bem mais fácil, então, era memorizar o que o ritmo comunicava subjetivamente àquelas pessoas do que os versos alterados nas recorrentes improvisações. Entretanto, essa realidade foi transformada depois da gravação do samba amaxiado “Pelo Telefone”, pela Banda Odeon e pelo Baiano da Casa Edison; e mais ainda, depois de seu registro na Biblioteca Nacional, em 1917. Segundo Ricardo Cravo Albin, o acontecimento “significava que uma música popular estava atingindo o estágio importante de produto comercial passível de ser vendido e de gerar lucros, o que definia o começo

---

<sup>173</sup> CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008, p. XXIII.

<sup>174</sup> “Além do terreiro já comentado, a moradia dispunha de outros cômodos de fundo, nos quais se executavam os sambas de diversão talhados para os passos de dança, mas já contendo versos improvisados – espécie de versão profana dos antigos cantos responsoriais – que aos poucos iam se fixando. Imagina-se, então, nos cômodos intermediários ou ante-salas de visita, os já consagrados lundus e polcas garantindo a animação dos bailes de classe média. E nas salas de visita, por fim, o choro que já desfrutava um certo prestígio e reproduzia, por vezes, a situação de sala de concerto, onde se apresenta ‘música para ouvir’. (...) percebe-se nitidamente o percurso da depuração estética – que vai do corpo em contato com o chão, nas práticas de candomblé exercidas no terreiro, até o som instrumental abstrato que requer uma apreciação contemplativa típica das salas de concerto...”. TATIT, Luiz. *O século da canção*. São Paulo: Cotia: Ateliê Editorial, 2004, p. 31.

da profissionalização da MPB.” Além disso, pode-se lembrar também de uma consequente discussão acerca dos direitos autorais, pois, para Almirante, essa canção teria sido uma criação coletiva, e não o que a nossa história registra:

El samba solo fue registrado como género musical específico cuando el cuarto de dichos pioneros, Ernesto Joaquim Maria dos Santos, conovido como Donga, hijo de Tia Amélia pero también frecuentador de las fiestas de Tia Ciata, grabó una música hecha por él y por el cronista carnavalesco del ‘Jornal do Brasil’ Mauro de Almeida (el Pavo de los Pies Fríos) basada en un motivo popular que ambos titularon ‘Pelo Telefone’.<sup>175</sup>

E, com a chegada do gramofone ao país, a história altera-se, iniciando, de fato, o que se conhece hoje por Canção Popular Brasileira. A sonoridade também se modifica porque, nesse contexto, era necessário adaptar-se aos precários recursos de gravação da época para que houvesse melhor captação dos sons<sup>176</sup>. Inaugurando o que Luiz Tatit chama de a “era dos cancionistas”, os artistas passam a ter consciência cada vez maior do que fazem e se aproximam do progresso tecnológico, da moda, do mercado, do gosto dos ouvintes, construindo, portanto, uma noção de estética relacionada ao entretenimento, e bem próxima dos dias de hoje. Assim, com as composições registradas, os novos artistas precisavam divulgá-las nas festas, nos teatros, nos gritos de carnaval e, depois, nas praças públicas e nos famosos programas de rádio na Era de Ouro da Canção Popular Brasileira.

Reunindo elementos musicais, poéticos e performáticos da música erudita (o *lied*, a *chanson*, árias de ópera, *bel canto*, corais); da música folclórica (danças dramáticas, camponesas, narrativas orais, cantos de trabalho, jogos de linguagem, quadrinhas cognitivas ou morais) e do cancionero dos séculos XVIII e XIX, a Canção Popular Brasileira foi gestada paralelamente à República, formou-se, então, ligada a um processo de urbanização e ao consequente surgimento das classes populares e médias urbanas. Nos anos 1920, contexto da fundação do Partido Comunista do Brasil, da Semana de Arte Moderna, das revoltas tenentistas, encerrava-se a República Velha e o governo Washington Luís para iniciar uma fase

---

<sup>175</sup> ALBIN, Ricardo Cravo. *MPB: la provocación de la integración*. In: *Textos de Brasil – Música Popular Brasileña*. Ministerio de Relaciones Exteriores, 2005, p.29.

<sup>176</sup> “...traziam a voz para o primeiro plano, enriqueciam a instrumentação de cordas e sopros e reduziam a participação da batucada, em virtude dos desequilíbrios provocados por sua dificuldade de captação sonora.”. TATIT, Luiz. *O século da canção*. São Paulo: Cotia: Ateliê Editorial, 2004, p. 40.

de novos investimentos. O governo de Getúlio Vargas - e seus projetos populistas - é concomitante à chegada de novas tecnologias ao país, o que é favorável à criação da Sociedade Rádio Clube, à expansão do mercado e, sobretudo, a uma ideologia de integração social em busca da cultura nacional. Os programas de rádio, na época, anunciavam as obras do governo e divulgavam sambas que enalteciam a nação e o presidente, o qual alcançava as massas desfavorecidas com a criação inicialmente do “Programa Nacional”, que depois passa a ser “Hora do Brasil” e, atualmente, recebe o nome já citado de “A voz do Brasil”.

Nesse contexto, o Programa Casé, criado pelo radialista Ademar Casé, iniciou suas transmissões na década de 1930, revolucionando o rádio no Brasil, uma vez que foi pioneiro em importantes eventos para as telecomunicações. Ademar Casé foi o primeiro a pagar cachê aos artistas, a fazer contratos de exclusividade, a veicular novela e encenações de casos verídicos; além de fazer o primeiro *jingle* em 1932 para Padaria Bragança. E, mais tarde, na década de 1950, Ademar Casé se associou a Assis Chateaubriand no lançamento da televisão no país. Paralelo a isso, pode-se perceber também a importância da Rádio Nacional, inaugurada em 1936, no Rio de Janeiro. Dessa maneira, percebe-se que a história do rádio se entrelaça à história da Canção Popular Brasileira, visto que, seja com a comercialização desse meio, seja com a sua utilização como propaganda do Estado Novo, nessa época houve uma melhoria de suas instalações e de seus equipamentos, o que contribuiu também para o lançamento de muitos artistas da Canção.

Para sistematizar, nessa época, três eventos fundamentais modificaram ainda mais o cenário da Canção, tornando-a produto de uma *ambiência multimídia* que se alastrou pelo país no século XX. Primeiro, houve a mudança do sistema de gravação mecânica para a gravação elétrica, e os cantores passaram a fazer uso do microfone em vez do antigo autafone, o que permitiu o registro fonográfico de vozes de curta extensão, mas com *performances* carregadas da malícia daqueles sambistas; e, atualmente, da expressividade dos cancionistas em geral, os quais, com a Bossa Nova, alteram ainda mais seu canto.

Segundo, houve o aparecimento e a rápida expansão do rádio, veículo de comunicação de massa pioneiro em nossa história, e que modificou os hábitos das famílias nos lares brasileiros. De acordo com Ricardo Cravo Albin, “o rádio era o

centro gerador de modas e sonhos” nas décadas de 1930 e 1940. Acompanhando as pessoas em seu cotidiano, “a programação radiofônica demandava a cada mês um consumo sempre crescente de novas músicas, compositores e intérpretes,” associados também a novos gostos, novos produtos e novas ideologias. Além disso, nesse contexto, a forma fonográfica da canção com seu padrão de 32 compassos<sup>177</sup>, por exemplo, determina a duração da música, a qual passa a ter em média de três minutos e meio a quatro, tempo delimitado, portanto, pela tecnologia e pelos ouvintes, ou seja, pelas necessidades de um mercado consumidor urbano em busca de excitação corporal - música para dançar - e extravasamento emocional - música para chorar, de dor ou de alegria.

Terceiro, houve também o desenvolvimento do cinema sonoro. Como exemplo, há um repertório de “abacaxis”<sup>178</sup>, como eram chamados os “filmusicais” dos anos 1930 e 1940, feitos para serem exibidos antes do carnaval. Em 1932, Carmen Miranda, conhecida como “a pequena notável”, estreou no cinema com o documentário *Carnaval cantado no Rio* e, em 1933, participou do filme *Voz do Carnaval*, de Ademar Gonzaga e Humberto Mauro. Em 1935, Sílvio Caldas atua no filme *Favela dos meus amores*, também de Humberto Mauro. No mesmo ano, Mário Reis faz duplas com Carmen Miranda, interpretando sucessos carnavalescos em filmes musicais, tais como *Alô, alô, Brasil* e *Estudantes*, ambos de Wallace Downey e *Alô, alô, carnaval*, de Ademar Gonzaga, produzido pela Waldow – Cinédia. E, ainda mais tarde, em 1938, Orlando Silva participou do filme *Banana da Terra*, dirigido por J. Rui, interpretando a marchinha *A Jardineira*, de Benedito Lacerda e Humberto Porto. Em 1939, Carmen Miranda, embora bastante criticada por brasileiros “nacionalistas”, inicia carreira norte-americana, contracenando com grandes artistas

---

<sup>177</sup> Experiências como as de Bob Dylan de gravar uma única canção com cerca de onze minutos de duração são mais recentes e exigem tecnologia especial. Em geral, o mercado requer o que se considera música simples, com poucos compassos. Nesse contexto, *Desolation row* é uma canção que destoia das formas convencionais em álbuns de música pop, pois, além de muitos minutos de duração, a balada possui longas estrofes e versos carregados de referências culturais e literárias.

<sup>178</sup> “...como nos anos 50, de *chanchadas* – porque tinham no tênue enredo apenas o pretexto para exibir um grande número de quadros musicais com os intérpretes mais famosos do carnaval de cada ano. Era um tempo em que não havia tevê. Os *abacaxis* representavam a grande oportunidade para os fãs brasileiros verem os artistas interpretando as músicas que os haviam conquistado, transmitidas pelo rádio.” ALBIN, Ricardo Cravo. *O livro de ouro da MPB – A história de nossa música popular de sua origem até hoje*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003, p.132.

da época<sup>179</sup>. Além disso, era comum em fase anterior do cinema, músicos fazerem fundo, ao piano, para filmes mudos nos cinemas cariocas Ideal, Íris e Odeon, como o fez Ary Barroso quando bastante jovem. Percebe-se, dessa maneira, o desenvolvimento paralelo da indústria do cinema e da música, relação também importante nos dias de hoje.

A partir destes três veículos, a linha evolutiva do music -hall - Tin Pan Alley – Broadway - Hollywood, dominante no mercado norte-americano e, em seguida, no mercado internacional, vai se diversificando, tornando-se mais plural. Nasciam os gêneros musicais modernos, que marcaram o século XX. Nos EUA ocorre a afirmação do jazz, primeiramente adaptado para o consumo dos brancos e, posteriormente, retomando suas raízes negras. No Brasil, o samba transformou-se em sinônimo de música ‘tipicamente’ brasileira. Na Argentina, o tango, já nos anos 20, transformou-se numa febre mundial, depois de um longo processo de formatação musical que remonta a meados do século XIX. Na América Latina, a rumba (logo incorporada por Hollywood como sinônimo caricaturizado de ‘latinidade’) e o ‘bolero’ cubano-mexicano experimentam uma enorme expansão, sobretudo entre os anos 30 e 50, impulsionados pela fase áurea do cinema mexicano.<sup>180</sup>

Não é possível compreender o cenário em que se insere a Canção Popular Brasileira, analisando suas partes isoladamente, é preciso, portanto, perceber que ela se configura a partir da relação entre três vertentes que se alimentam mutuamente. Segundo Clodomir Souza Ferreira, a produção musical (estética, formatos, estilos, temas, movimentos, artistas); os meios de comunicação (tecnologia, veículos, emissão/recepção, espaços culturais) e o contexto histórico (representação social, cultural, identidade, política, economia) estão, portanto, sempre interagindo, pois a música é expressão e mercado ao mesmo tempo. Dessa maneira, se em sua época, Carmen Miranda, no ápice de sua carreira, conseguia vender de 80 a 100 mil cópias de discos, hoje, esses números, para serem significativos, devem girar em torno de um milhão de cópias, como ocorre frequentemente com o Rei Roberto Carlos, de público cativo.

---

<sup>179</sup> “A south american girl contracenaria com grandes artistas da época, deixando sua presença marcada na cultura pop dos EUA – tanto que até hoje, vez por outra, é lembrada por lá, como pelo cineasta Woody Allen em *A era do rádio*.” (ALBIN, Ricardo Cravo. *Op. Cit.* p.85.)

<sup>180</sup> NAPOLITANO, Marcos. *História & Música – História Cultural da Música Popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005, p.19.

Voltando às primeiras décadas do século XX, nessa época, o canto passa a ser mais fluente e espontâneo, substituindo a voz educada e comportada do *bel canto* italiano, o qual imperava até então, transformando-se o intérprete vocal, antes solene e afetado, em interpretação natural e sutil, adaptando-se perfeitamente às novas condições técnicas do microfone com essas *performances* mais simples. Como exemplo dessa geração, pode-se citar Bing Crosby e Billie Holliday, nos Estados Unidos, bem como Mário Reis, Carmen Miranda e Orlando Silva, no Brasil. Além disso, segundo Marcos Napolitano<sup>181</sup>, há também a constituição de uma forma musical, transformando a instrumentação, uma vez que “o acompanhamento pesado e homofônico do naipe de cordas ou dos metais logo se encaminhou para uma solução mais polifônica (ou seja, que continha muitas linhas melódicas em diálogo numa mesma canção), como nas *jazz-bands* (cada vez mais *Jazz* e menos *bands*) e nos regionais de choro, no Brasil.”

Entre tantos astros e estrelas, destacam-se, logo ao início dos anos 30, Carmen Miranda e Mário Reis, cantores que foram fruto direto do milagre do microfone – suas vozes pouco potentes, e, no entanto, repletas de sutileza e sedução, só puderam ser valorizadas pelos novos equipamentos de amplificação introduzidos nas gravações, no mundo do espetáculo, a partir de 1930.<sup>182</sup>

Com isso, observa-se, nas primeiras décadas do século XX, consolidação histórica de um campo musical-popular privilegiado para nós brasileiros, uma vez que é inegável a qualidade de nosso cancionário<sup>183</sup>, bem como o fato de que a Canção tenha se tornado aqui a “poesia nossa de cada dia”. Além disso, também não se pode negar que o Rio de Janeiro – Capital Federal – foi o centro cultural da Era de Ouro, repleta de nomes talentosos que, com certeza, extrapolam os já citados. Muitos

---

<sup>181</sup> NAPOLITANO, Marcos. *História & Música*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005, p. 20. Para o pesquisador, “essa mistura trazia ecos da tradição barroca e da escola impressionista, num outro tipo de diálogo com a tradição ‘erudita’, de matiz menos sinfônica e mais camerística. Obviamente, não se trata de duas ‘linhas evolutivas’ estanques, tampouco de campos culturais e musicais isolados e autocentrados (erudito, popular-comercial e folclórico).”

<sup>182</sup> ALBIN, Ricardo Cravo. *O livro de ouro da MPB – A história de nossa música popular de sua origem até hoje*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003, p.82.

<sup>183</sup> Segundo Ricardo Cravo Albin, “*las músicas populares de otros países, como Alemania, Francia, Portugal, España, Rusia Italia, toda Escandinavia y tantos otros (a excepción de los Estados Unidos, en donde el jazz se desarrolló con un vigor especial), son muchísimo más discretas, pudiendo situar se las dentro de un modesto nivel cultural. Por que? Por que les falta los ímpetus rejuvenecedores tanto del mestizaje como los de los países jóvenes.*” ALBIN, Ricardo Cravo. *MPB: la provocación de la integración*. In: *Textos de Brasil – Música Popular Brasileña*. Número 11. Ministerio de Relaciones Exteriores, 2005, p.22.

compositores, entretanto, obtiveram repercussão nacional através do Rio de Janeiro, mas mantiveram-se em seus estados de origem, tais como Capiba, em Recife; Lupicínio Rodrigues, em Porto Alegre; e Waldemar Henrique, em Belém do Pará, por exemplo.

Nessa perspectiva, vale retomarmos as palavras de Cláudia Neiva de Matos, no artigo “Canção popular e *performance* vocal”, para reforçarmos a ideia de que, diferentemente da intervenção do aparato técnico no contexto das tradições orais, “a moderna canção popular é algo que nasceu e se construiu no próprio quadro da fonografia e da mediatização, algo que desenvolveu aos poucos um ‘modo midiático’ de ser”:

Neste caso, para além da função mediadora e documental, o aparato técnico ganhou progressivamente relevância por sua interferência e atuação direta nos paradigmas e materiais estéticos e comunicativos. Os dispositivos de fonografia e difusão são operados na própria criação e produção do som, quer para suprir deficiências e fragilidades da emissão vocal e instrumental, quer para acrescentar ou alterar elementos e efeitos sonoros. Isso não apenas enseja novos processos e estilos de composição, como também multiplica as possibilidades de se produzirem versões diferenciais de uma mesma composição poético-musical, explorando-se inclusive, mormente em tempos pós-modernos, vários caminhos da paródia e do pastiche.<sup>184</sup>

Voltando à era do rádio, nessa mesma época de “Ouro”, Theodor Adorno, já citado nesta tese, iniciava suas reflexões acerca do que o filósofo considerava as alienantes consequências estéticas e sociológicas da industrialização da arte, em textos como “Sobre o *jazz*”, de 1936; “O fetichismo na música e a regressão da audição”, de 1938; além de “Sobre música popular”, de 1941. O primeiro desses textos apresenta o *jazz* como fruto de um processo de padronização, ou seja, representação evidente da decadência da música popular. Adorno fala do estilo como algo vazio, em que a boa harmonia é sacrificada por bases simples, as quais permitem ao solista improvisar indefinidamente. Conforme o filósofo marxista, nesse contexto de massificação e manipulação em que se insere o *jazz*, não estaria presente o ideal de subjetividade burguesa, projeto iluminista do século XVIII, retomado por Theodor Adorno.

---

<sup>184</sup> MATOS, Cláudia Neiva de. *Canção popular e performance vocal*. In: *Cultura brasileira contemporânea – música popular brasileira*. Ano 1, número 1 (novembro de 2006). Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2006, p. 94.

O segundo texto é uma resposta de Adorno à tese de Walter Benjamin acerca da necessidade de se compreender a obra de arte na era das massas, da indústria e da tecnologia. Nesse texto de Benjamin, intitulado “A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica”, seu paradigma era o cinema e seus conceitos de fruição e de função social da arte estavam influenciados pelo dramaturgo Bertold Brecht, segundo o qual os operários poderiam se conscientizar e se divertir ao mesmo tempo, diferentemente do que pensava Adorno. Da mesma forma que Brecht, para Benjamin, a arte sem o culto à “aura” da obra pode sim ser “distraidamente” assimilada por massas operárias, as quais, muitas vezes, se reconhecem em manifestações artísticas descontraídas. Entretanto, para Adorno, as massas não poderiam ter experiência estética “plenamente concentrada e consciente da arte que só é possível para aqueles cujas vidas não colocam um tal stress”<sup>185</sup>.

Ainda segundo Theodor Adorno, as massas operárias só reconhecem na obra o que é socialmente determinado, o sucesso reconhecido, ou seja, seu “valor de troca”, ligado ao ato de consumo. Assim, embora de formação musical clássica, não se pode dizer que Adorno simplesmente defendia a chamada música erudita, pois, segundo o teórico, da forma como era cultuada pela burguesia do século XX, apreciada conforme seu sucesso comercial, também era música alienada e “fetichizada” à medida que funcionava como “valor de troca”, com a diferença somente de ser para a “alta sociedade”. De acordo com as ideias de Adorno, uma audição massificada torna o receptor um ser irreflexivo e passivo, incapacitando-o, portanto, para a assimilação profunda da obra, aquela em que os ouvintes consomem o material musical em si e, sobretudo, reconhecem seu “valor de uso”.

O modo de comportamento perceptivo, através do qual se prepara o esquecer e o rápido recordar da música de massas, é a descontração. Se os produtos normalizados (...) não permitem uma audição concentrada sem se tornarem insuportáveis para os ouvintes, estes, por sua vez, já não são absolutamente capazes de uma audiência concentrada.<sup>186</sup>

---

<sup>185</sup> ADORNO, Theodor. *Sobre Música Popular*. In: *Adorno* (Coleção Grandes Cientistas Sociais). São Paulo: Ática, 1994, p.136.

<sup>186</sup> ADORNO, Theodor. *O fetichismo da música e a regressão da audição*. In: *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1996, p.92.



No terceiro texto, Theodor Adorno afirma que a “standardização” é a “característica fundamental de toda música popular”, a qual é imposta socialmente por meio de uma relação baseada em demandas do sistema comercial, tais como a busca de estímulos emocionais e corpóreos, além da busca de materiais sonoros com os quais os ouvintes já estejam acostumados, ou seja, no nosso caso, o sistema tonal do ocidente, erigido entre os séculos XVII e XIX. Para Adorno, o que diferencia uma música de qualidade não estaria na tradicional dicotomia simples *versus* complexo, ingênuo *versus* sofisticado, mas sim em padronização *versus* não-padronização, o que o filósofo denomina “música popular” *versus* “música séria”.

Nessa perspectiva, observa-se um processo que Adorno chama de “regressão de audição”, acabando com a livre experiência individual, com a contemplação estética, com a racionalidade e, sobretudo, com o “gosto”, conceito rejeitado pelo pesquisador alemão, na “era das massas”. Com estratégias de “rotulação” do produto musical no que diz respeito à divulgação e comercialização, como por exemplo, o *star-system* que promove artistas, independente do seu talento; com “mecanismo de repetição” do *hit parade* e com o uso de determinadas fórmulas quanto ao título escolhido, à introdução, aos primeiros oito compassos do refrão e ao fechamento do refrão, é possível estimular a passividade do ouvinte, que não reflete acerca do material musical a que foi exposto. Dessa maneira, segundo Adorno, em vez de a música popular entreter, contribuiria para o emudecimento do homem, ou seja, para a morte da linguagem como expressão e, conseqüentemente, para sua surdez, gerando o fim da comunicação:

Com isto não nos referimos a um regresso do ouvinte a uma fase anterior ao próprio desenvolvimento, nem a um retrocesso no nível coletivo geral (...) o que regrediu e permaneceu num estágio infantil foi a audição moderna. Os ouvintes perdem com a liberdade de escolha e com a responsabilidade não só a capacidade para um conhecimento consciente da música – que sempre constitui prerrogativa de pequenos grupos – mas negam com pertinácia a própria possibilidade de se chegar a um tal conhecimento. Flutuam entre o amplo esquecimento e o repentino reconhecimento, que logo desaparece de novo no esquecimento. Ouvem de maneira atomística e dissociam o que ouviram, porém desenvolvem, precisamente na dissociação, certas capacidades que são mais compreensíveis em termos de futebol e automobilismo do que com os conceitos de estética tradicional. (...) Regressivo é, contudo, também o papel que desempenha a atual música de massas na psicologia das suas

vítimas. Estes ouvintes são somente desviados do que é mais importante, mas confirmados em sua necessidade neurótica (...) juntamente com o esporte e o cinema, a música de massas e o novo tipo de audição contribuem para tornar impossível o abandono da situação infantil geral.<sup>187</sup>

Nesses textos, Adorno antecipava “A dialética do Esclarecimento”, de 1947, no qual o teórico sistematiza o conceito de “indústria cultural”, também já citado. Para Theodor Adorno, a música popular, transformada em “bem consumível”, era a realização perfeita da ideologia do capitalismo monopolista: “indústria travestida de arte”. No entanto, mesmo com todas essas considerações as quais atribuem aos estudos de Adorno um caráter conservador e preconceituoso, elitista e livresco, com sua análise sócio-musicológica da música popular - que chama de comercial - ele revelou um novo objeto de pesquisa que, paradoxalmente, nos leva, hoje, a reflexões mais abrangentes acerca da arte, de sua produção e distribuição.

É importante lembrar também que Theodor Adorno era pianista de formação clássica, estudou harmonia com Alban Berg<sup>188</sup> e apreciava a música de Arnold Schoenberg<sup>189</sup>, o criador do dodecafonismo; o que demonstra formação a partir de padrões estruturais rígidos. Além disso, quando o filósofo se referia à música popular, seu foco estava na comercialização e consequente massificação dessa arte, sem perceber, com isso, as possibilidades estéticas na era da reprodutibilidade técnica. Assim, ao dizer que o *jazz* era a “vitória da massificação do automatismo sobre a atividade artística genuína”, o fez na década de 1930, com foco na cultura norte-americana, no entanto, sem se atentar para grandes músicos, como Billie Holliday e

---

<sup>187</sup> *Op. Cit.* p.89.

<sup>188</sup> “Alban Berg (1885-1935) foi austríaco como Schoenberg (...). Não é dodecafonista ortodoxo, e não podia sê-lo porque sua inspiração era principalmente lírica. Esta manifestara-se nos seus *lieds* que em parte ainda são francamente românticos (embora de um romantismo que soa extremamente moderno). O lirismo de Berg é a base de sua criação dramática.” CARPEAUX, Otto Maria. *O livro de ouro da história da música – da Idade Média ao século XX*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001, pp. 466/467.

<sup>189</sup> “Arnold Schoenberg (1874-1951) é filho da pequena burguesia judaica de Viena (...). Na verdade, o sistema de Schoenberg é de um rigor excessivo. (...) Suas regras lembram a arte contrapontística dos mestres flamengos do século XV; em parte, são as mesmas regras. Fora do círculo dos discípulos não se estudou bastante o Tratado de Harmonia de Schoenberg, no qual se citam constantemente exemplos de Bach e Brahms. (...) O novo sistema tonal pretende substituir o de Bach-Rameau, para acabar com o cromatismo e com o atonalismo. Em vez das 24 tonalidades do sistema tradicional e em vez de nenhuma tonalidade do atonalismo, Schoenberg só admite uma única tonalidade: os 12 sons, entre os quais nenhum é destacado e todos desempenham a mesma função. Não há mais tom maior nem menor. Não há consonâncias nem dissonâncias.” *Op. Cit.* pp. 460 a 464.

Louis Armstrong, ou ainda, para obras como o álbum “*Kind of Blue*”<sup>190</sup>, do trompetista Miles Davis.

Dessa maneira, se por um lado, Adorno enxerga a música popular - comercial - como instrumento de dominação das massas, julgando-a de forma negativa, segundo critérios estabelecidos a partir da chamada “música séria”; percebem-se, por outro lado, também análises menos pessimistas, em que a dimensão musical é somente um dos elementos que compõem uma canção que se torna um *hit*. Nessa perspectiva, o som, a letra e o movimento do artista possuem a mesma importância, são, inclusive, inseparáveis, principalmente no universo eclético da Canção Popular Brasileira. No entanto, percebe-se que, caso esses elementos sejam separados, haverá diferente construção poética, uma vez que diferente será a *performance*.

Contraopondo-se a essa ideologia, presente principalmente na Escola de Frankfurt, e que leva muitos críticos a perceberem a canção popular como uma forma de alienação promovida pela indústria cultural, Simon Frith procura rever essa postura, pois, para ele, mesmo que muitos clichês se repitam, existe sempre a possibilidade de renovação de acordo com as expectativas da sociedade. Dessa maneira, a indústria cultural não é capaz de determinar todos os gostos e todos os significados dos seus ouvintes, há sempre brechas para a criatividade e a criticidade dos artistas, uma vez que as canções também não se resumem a letras ou melodias, e a *performance* é ação complexa. E, “como disse Elvis Costello, a canção pode ir muito além dos clichês, e revelar algo que esteja entre o ‘*I love you, the sky is blue*’ e a desolação.”<sup>191</sup> Segundo Simon Frith:

most popular music takes the form of a song (even acid house), and most people if asked what a song ‘means’ refer to words. In examining what the words do mean we can follow two obvious strategies, treating sounds either poems, literary objects which can be analysed entirely separated from music, or as speech acts, words to be analysed in performance. But in listening to the lyrics of pop songs we actually hear three things at once: *words*, which appear to give songs an independent source of semantic meaning; *rhetoric*, words being in a especial, musical

---

<sup>190</sup> Álbum de estúdio lançado em 1959 pela Columbia Records, citado como um dos mais vendidos na história, bem como um dos mais influentes, incluindo gêneros do *jazz* ao rock e à música clássica. Nesse álbum, o músico americano baseia-se na modalidade, diferentemente de seus trabalhos anteriores com o *hard hop* e a complexa progressão de acordes e improvisação. Audição do trompete de Miles Davis disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=DEC8nqT6Rrk>. Acesso em 30 de maio de 2010.

<sup>191</sup> FRITH, Simon. *Performed rites: on the value of popular music*. Oxford: Oxford University Press, 1996, p. 163. In: MÜLLER, Adalberto. *A poesia pop de Bob Dylan*. Revista da ANPOLL, v. 23, p. 21 a 32. 2007, p. 23.

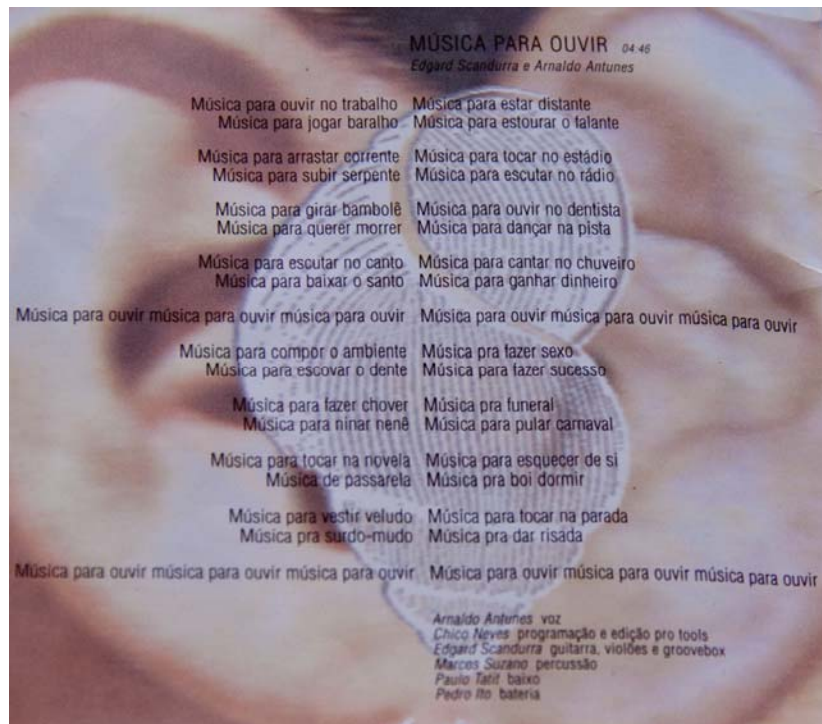
way, a way which draws attention to features and problems of speech; and *voices*, words being spoken or sung in human tones which are themselves ‘meaningful’, signs of persons and personality.<sup>192</sup>

No CD *Um som* já citado neste capítulo, Arnaldo Antunes utiliza-se de elementos musicais bastante próximos da estrutura considerada “estandardizada” por Adorno, contudo é sua *performance* que constrói poeticamente as canções. Nessa perspectiva, a canção “Música para ouvir”, que inicia esse CD, pode ser percebida como uma síntese da proposta que o próprio título *Um som* anuncia. Dessa maneira, em “Música para ouvir”, com o acompanhamento basicamente de instrumentos comuns à música pop - guitarra, baixo e bateria - e com estrutura musical fácil, simples e repetitiva, que compõe faixa de quase cinco minutos, Arnaldo Antunes, paradoxalmente, utiliza-se da “padronização” para falar da “não-padronização” da música.

Na verdade, o uso de padrões sonoros com que os ouvintes logo se acostumam, porque já conhecidos, tornam os elementos musicais quase imperceptíveis; tão comuns à audição que talvez precisem ser amplificados por autofalantes (ou por lupas, como a capa do CD *Um som* sugere) para serem mais bem ouvidos. No entanto, Arnaldo Antunes subverte esses conceitos (quase frankfurtianos) ao reproduzir sonoramente o tema de que trata na canção “Música para ouvir”, de forma bastante reiterativa:

---

<sup>192</sup> FRITH, Simon. *Op.Cit.* p. 159/160. In: MÜLLER, Adalberto. *Op.Cit.* p. 31/32.



Nessa canção, por não perceberem os elementos musicais que se diluem na repetição, os ouvintes se apercebem bem mais dos versos, principalmente porque a coincidência sonora quase perfeita das rimas leva à memorização. Entretanto, sabe-se que a música, em essência, é sempre uma provocação, busca reação do ouvinte, uma vez que é possível fechar os olhos para não ver, ou deixar de tocar para não sentir, mas é impossível não ouvir os sons quando se tem esta capacidade. Segundo as ideias de Adorno, a música “estandardizada” chama menos atenção para si mesma, e mais para o contexto e, por isso, o teórico lhe atribui menos valor; entretanto, como já foi dito, Adorno não se apercebeu de que o processo da reprodutibilidade técnica de Benjamin era irreversível. Arnaldo Antunes, com postura contrária, demonstra, nos versos de “Música para ouvir”, a existência de música que é somente pano de fundo, adequada a diferentes situações do dia-a-dia, como a sala do dentista ou o chuveiro, enquanto no refrão, paradoxalmente, reforça a existência de outra forma de apreciação, próxima, inclusive, à que Adorno considerava adequada: “música para ouvir música para ouvir música para ouvir”.

Nessa canção, uma insistente repetição do ponto de vista sonoro que, antes de entrar a fala do poeta, tem a duração de quase um minuto que parece não acabar, é

<sup>193</sup> ANTUNES, Arnaldo. *Música para Ouvir*. In: *Um som*. BMG, 1998. Fotos Bob Wolfenson (Arnaldo Antunes), Vicente de Mello e Barrão (outras). Imagem digitalizada por Ricardo Campos.

reforçada depois por um jogo de anáforas repleto de cotidianidades. Arnaldo Antunes, assim, viola sonoramente os padrões de standardização, que seriam os únicos possíveis nesse caso, se seguissemos a tese de Theodor Adorno. Diferente disso, o trovador multimídia, ao padronizá-la, problematiza o próprio sentido dessa arte nas nossas vidas agitadas e, muitas vezes, mecanizadas. A base harmônica e rítmica sem variações mantém, portanto, essa ideia sonora que se repete, da mesma forma que o cotidiano também parece se repetir. E, nesse contexto pós-moderno, a música está presente em situações adversas, servindo para vários fins desconexos, contudo não para si mesma necessariamente. Ou seja, muitas vezes, o objetivo parece não ser ouvir música, mas sim, conforme os versos da canção “Música para ouvir”, compor ambiente para “trabalhar”, “ninar nenê”, “baixar o santo”, “ganhar dinheiro”, “fazer sexo” ou, ainda, “dar risada” e “querer morrer”.

Não há novidade, nada parece mudar do início ao fim nesta canção, uma vez que, nela, a música é somente pano de fundo. No entanto, a subversão de Arnaldo Antunes está exatamente no fato de que isso ocorre para se tratar, de forma consciente, de músicas de pano de fundo, as quais complementam as rotinas fragmentadas da contemporaneidade. Parte das estratégias de promoção nas agências de produção, tão criticadas por Adorno, também todo o encarte do CD *Um som* corrobora o tema, compondo, assim, a *performance* do cancionista. No encarte do CD (imagem da página 101), o pano de fundo à letra é uma foto-montagem que aproxima orelhas - mas que parecem aproximar bocas que se beijam, línguas que se tocam em uma cópula de sonoridades - além disso, um caracol aparece na intersecção dessas orelhas, lembrando um gramofone e construindo um poema visual que, com sua simetria, chama atenção para o refrão. Assim, encartes são obviamente estratégias de promoção, mas isso não necessariamente compromete sua qualidade artística.

Na realidade, ouvindo muitas vezes essa canção, as variações começam a aparecer e pode-se observar uma pequena, mas importante novidade sonora nos refrões. Neles, a voz de Arnaldo Antunes se torna mais aguda; e o som da guitarra, mais intenso. Dessa forma já no primeiro refrão, Antunes o repete quatro vezes, sendo que, nas duas últimas, dobra sua voz, tornando-a gradativamente mais alta até o final da canção, acompanhado pela guitarra de Edgard Scandurra, agora com distorções. No segundo refrão, os versos de Antunes não são pronunciados, sua voz silencia,

entretanto as palavras são quase ouvidas somente pela audição da guitarra com distorções também cada vez mais intensas. No terceiro refrão, os versos são repetidos e uma terceira voz do poeta, ainda mais alta, é adicionada<sup>194</sup>, e a canção é concluída com um solo de guitarra com distorções ainda mais agressivas, intensificando a mensagem e, assim, nossa percepção da necessidade de “ouvir música”.

No refrão, há uma única frase em que se repete “música para ouvir”, contudo permitindo novas combinações, uma vez que o poeta, semelhante ao que faz em muitos de seus poemas publicados em livros, está jogando com as palavras nessa construção assindética. Dessa maneira, “música para ouvir” pode ser música como simples audição distraída e descontraída de sons, mas que pode fazer parte do cotidiano, alimentando-o e, sobretudo, alterando nossa sensibilidade. Ao mesmo tempo (e sem pretender qualificar a audição, inclusive porque não acredito que Antunes o fizesse), é possível construir outra frase “música para ouvir música”, e, conseqüentemente, outra compreensão, relacionada à contemplação consciente da música, como Theodor Adorno desejava ao tratar da chamada “música séria” e do “ouvinte ativo”<sup>195</sup>. Contudo, o filósofo da indústria cultural não observou que essa consciência, tanto por parte do artista como por parte do público, também é possível em um universo pop.

Observa-se, portanto, que, se Arnaldo Antunes se utilizasse dessa estrutura musical e linguística quase invariável para, por exemplo, falar de amor<sup>196</sup>, talvez não alcançasse o mesmo efeito poético. Nessa canção, a provocação está na própria tentativa de não provocar; mensagens repetidas que, em geral, banalizam o sentido, mas aqui afloram nossos sentidos. A apreciação musical, a poesia, está, então, na

---

<sup>194</sup> É importante observar como as novas tecnologias possibilitam e sustentam novas propostas estéticas. Arnaldo Antunes adiciona vozes por meio do *overdub*, conhecido também como *Superimposition*, SI, “técnica de gravação que consiste em adicionar novos sons a uma gravação já anteriormente realizada. Desta maneira, a gravação da voz de um cantor, por exemplo, pode ser multiplicada de forma a parecer a gravação de mais de uma pessoa. O mesmo pode ser feito com qualquer instrumento ou grupo de instrumentos. (...) exemplo bastante conhecido do efeito *overdub* é a música *Bohemian Rhapsody*, do conjunto *Queen*, na qual as vozes dos cantores são várias vezes superpostas para alcançar o efeito de um coro de muitas vozes.” Disponível em <http://pt.wikipedia.org/wiki/Overdub>. Acesso em 02 de junho de 2010.

<sup>195</sup> “Num primeiro momento (anos 50 e 60), a revisão das teses de Adorno deu origem a uma tentativa de separar dois tipos de ‘ouvintes’: o ouvinte tipicamente definido por Adorno como ‘regressivo’, ‘solitário no quarto e perdido na multidão’, alienado e passivo; o ouvinte ativo, participante e consciente das suas escolhas estéticas e ideológicas, voltadas para a crítica ao sistema.” In: NAPOLITANO, Marcos. *História & Música – História Cultural da Música Popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005, p.28/29.

<sup>196</sup> Acredito que a sonoridade desta canção seria impossível, por exemplo, em uma proposta como a do CD *Tribalistas*.

*performance*, que amalgama forma e conteúdo em textos verbais, assim como combina letra, melodia e corpo nas canções de Arnaldo Antunes.

Desconsiderando, nessa perspectiva, quaisquer preconceitos relacionados, ainda, ao conceito de literatura, as próprias palavras do medievalista Paul Zumthor explicam melhor essa *vocalidade*, que já se percebeu há muito existir em nossa cultura mestiça. E, segundo Heloísa Valente, em *As vozes da canção na mídia*, “por meio da *vocalidade* do cantor, percebe-se toda a sua história de vida e da vida da arte que ele professa”<sup>197</sup>. Assim, com outras bossas, as quais se acentuam na Canção Popular Brasileira com a chamada era de Ouro do Rádio, e depois dela, percebe-se a importância da *performance* também em muitos cancionistas atuais, trovadores multimídia da era do computador<sup>198</sup>:

Foi a propósito da Idade Média que se colocou para mim a questão da vocalidade. (...) Era preciso então se concentrar na natureza, no sentido próprio e nos efeitos da voz humana, independentemente dos condicionamentos culturais particulares (...). Nessa tarefa de desalienação crítica, o que tenho de eliminar logo é o ‘preconceito literário’. A noção de ‘literatura’ é historicamente demarcada, de pertinência limitada no espaço e no tempo: ela se refere à civilização europeia, entre os séculos XVII ou XVIII e hoje. Eu a distingo claramente da ideia de ‘poesia’, que é para mim a de uma arte da linguagem humana, independente de seus modos de concretização e fundamentada nas estruturas antropológicas mais profundas. Foi dessa perspectiva que me coloquei o problema da ‘poesia vocal’ (insisto no adjetivo) e afastei os pressupostos ligados à expressão, infelizmente frequente, ‘literatura oral’.<sup>199</sup>

---

<sup>197</sup> VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte. *As vozes da canção na mídia*. São Paulo: Via Lettera/Fapesp, 2003, p. 227.

<sup>198</sup> “Os primeiros computadores (calculadoras programáveis capazes de armazenar os programas) surgiram na Inglaterra e nos Estados Unidos em 1945. Por muito tempo reservados aos militares para cálculos científicos, seu uso civil disseminou-se durante os anos 60. Já nessa época era previsível que o desempenho do hardware aumentasse constantemente. (...) A virada data, talvez, dos anos 70. O desenvolvimento e a comercialização do microprocessador (unidade de cálculo aritmético e lógico localizada em um pequeno chip eletrônico) dispararam diversos processos econômicos e sociais de grande amplitude. (...) Os anos 80 viram o prenúncio do horizonte contemporâneo da multimídia. A informática perdeu, pouco a pouco, seus status de técnica e de setor industrial particular para começar a fundir-se com as telecomunicações, a editoração, o cinema e a televisão. A digitalização penetrou primeiro na produção e gravação de músicas, mas os microprocessadores e as memórias digitais tendiam a tornar-se a infraestrutura de produção de todo o domínio da comunicação.” LÉVY, Pierre. *Cibercultura*. São Paulo: Ed.34, 1999, pp. 31 e 32.

<sup>199</sup> ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p.12.



## 2.2. Da Bossa Nova à Tropicália

A prática de misturas estilísticas caracteriza a cultura popular, tornando-se vital para sua existência; e, no caso brasileiro, percebe-se, inclusive, uma tradição de os gêneros musicais trocarem informações entre si a ponto de o presente sempre se alimentar do passado, embora isso ocorra de forma diferenciada ao longo de nossa história. No final dos anos 1950, desenvolveu-se no Brasil um estilo musical que se convencionou chamar de Bossa Nova. De uma forma geral, nessa época os músicos se voltaram para a pesquisa de um estilo musical compatível com as novas linguagens que se desenvolviam no Brasil e no exterior, criando, assim, um ritmo e uma harmonia inusitados ao romperem, principalmente, com um tipo de sensibilidade ligada aos excessos, já arraigada na Canção Popular Brasileira.

Dessa maneira, foram rejeitados pelos bossanovistas os arranjos aparatosos de violinos e metais, os quais, desde os anos 1930, substituíram as regionais<sup>200</sup>; bem como também o foram as orquestrações com grande variedade de instrumentos musicais, concepção de Pixinguinha e Radamés Gnattali, quando arranjadores da gravadora Victor. Da mesma forma ocorreu em termos vocais, ou seja, a *performance* dos cantores que, nos anos 1940 e 1950, obedecia ao estilo operístico, soltando a voz e exibindo-a com floreios, em apresentações exuberantes que mitificavam o artista, também foi rejeitada. Nesse contexto, a liderança de João Gilberto é reconhecida, principalmente por seu cantar à meia voz, sentado em seu banquinho, sem ênfase emotiva e, sobretudo, por sua famosa “batida” no violão - *performance* diferente, por exemplo, das que aconteciam no palco da Rádio Nacional.

Assim, segundo Santuza Cambraia Naves, as canções que inauguram a Bossa Nova - “Desafinado”, de 1958 e “Samba de uma nota só”, de 1960 - ambas de Tom Jobim e Newton Mendonça, são transformadas pela interpretação de estilo conciso e racional de João Gilberto. Ainda de acordo com a pesquisadora, “João introduz, a partir de uma releitura do samba tradicional, não só uma harmonia peculiar como também uma maneira não-usual de lidar com a voz e o violão. Uma e outro se

---

<sup>200</sup> “...conjuntos pobres em termos de instrumentação e que apenas serviam de base para orientar o intérprete. (...) Assim, em vez da tosca simplicidade dos regionais, a canção popular passou a receber orquestrações ricas de sopros e cordas, em que os instrumentos não eram mais utilizados para ‘dar o tom’ e sim, de maneira contrapontística, para possibilitar uma relação mais complexa entre o intérprete e os instrumentos”. NAVES, Santuza Cambraia. *Da Bossa Nova à Tropicália*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004, p.10/11.

integram, provocando uma tensão criativa; dessa maneira, o violão já não atua apenas como acompanhamento”:

A grande orquestra é substituída por um conjunto menor, mais camerístico: violão, piano, percussão e baixo. Também a voz segue este parâmetro intimista, passando a se colocar de outra maneira: é uma voz pequena, que dialoga com o instrumento musical em vez de exibir sua própria potência.<sup>201</sup>

No mesmo contexto, Tom Jobim, mesmo com formação musical erudita, realizou os mais variados experimentos na canção popular. Diferentemente da objetividade de João Gilberto, muito próxima às propostas da Poesia Concreta, bem como do construtivismo de arquitetos e artistas plásticos da época, o estilo de Tom Jobim se voltava para os recursos sinfônicos, “a partir do ponto de vista do modernismo musical, representado, por exemplo, por Villa-Lobos”, ainda conforme Santuza Cambraia Naves. Dessa maneira, João Gilberto - com o ritmo e a batida - e Tom Jobim - com sua harmonia requintada -, trouxeram para a Bossa Nova contribuições específicas, mas que se complementavam.

Canção também emblemática da Bossa Nova, principalmente depois de gravada por João Gilberto, “Chega de Saudade”, de 1958, é parceria de Vinicius de Moraes com Tom Jobim e pertencente à fase heroica do movimento. E, como em “Desafinado” e “Samba de uma nota só”, nessa canção há completa integração entre letra e música. Para tanto, “Chega de Saudade” se divide em duas partes bem definidas pela sonoridade, bem como pela dualidade do amor, ou seja, alegria e tristeza como resultado de união e separação. Dessa maneira, a primeira parte da canção, em modo menor, associado geralmente à tristeza, trata da separação; e a segunda, em modo maior, associado à alegria, trata da esperança de retorno da mulher amada: “mas se ela voltar, se ela voltar/ que coisa linda, que coisa louca/ pois há menos peixinhos a nadar no mar/ do que os beijinhos que eu darei/ na sua boca”.<sup>202</sup>

No início da década seguinte, a Bossa Nova, estilo musical bastante referenciado à Zona Sul do Rio de Janeiro, começa a ter projeção internacional. Em 1962, músicos norte-americanos, o saxofonista Stan Getz e o guitarrista Charlie Byrd, dão à canção “Desafinado”, versão instrumental e; no mesmo ano, vários músicos brasileiros se

---

<sup>201</sup> *Op. Cit.* p. 13.

<sup>202</sup> Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=f-8UjONoaI4>. Acesso em 27 de setembro de 2010.

apresentaram na sala de espetáculos *Carnegie Hall*<sup>203</sup>, em Nova York, o que resultou no disco *Bossa Nova at Carnegie Hall*. Além disso, músicos de renome, tais como Ella Fitzgerald, Miles Davis, Sarah Vaughan, Herbie Mann e Gerry Mulligan, gravaram composições bossanovistas nos Estados Unidos. E, em 1967, Tom Jobim grava com Frank Sinatra o disco *Francis Albert Sinatra & Antonio Carlos Jobim*, que eterniza a canção “Garota de Ipanema”.

Nessa mesma época, entretanto, o movimento começa a declinar com a introdução de novas informações na Canção Popular Brasileira, embora isso não significasse o fenecimento do estilo. Afastando-se do clima intimista de Ipanema, espaço conhecido como “Beco das Garrafas”, em Copacabana, desenvolveu estilo musical que se utilizava de vários instrumentos jazzísticos, bem como de interpretação mais expansiva, com *performances* de artistas como Elis Regina, Wilson Simonal, Jorge Ben e Leny Andrade, por exemplo. Além disso, *pocket-shows*, dirigidos por Luís Carlos Miéle e Ronaldo Bôscoli, com declamação, dança e humor, intercalavam as apresentações musicais do “Beco”. Nesse contexto de misturas, surge também a pareceria de Baden Powell com Vinicius de Moraes em composições influenciadas por ritmos baianos, tais como pontos de candomblé, rodas-de-samba e toques de capoeira; bem como dos violonistas espanhóis de orientação modernista.

Ainda nos anos 1960, marcados pelo otimismo do governo de Juscelino Kubitschek e pela construção de Brasília, síntese de sua utopia desenvolvimentista, novas questões apareceram no debate político e cultural, as quais já haviam sido gestadas nos anos 1940, por intelectuais preocupados com a nossa condição de subdesenvolvimento, ligados, na época, à Comissão Econômica para América Latina, Cepal. Com ideologia semelhante e em busca de transformações sociais, em 1961, é criado o Centro Popular de Cultura, CPC, formado por jovens artistas engajados e universitários, comprometidos com uma política cultural que se acreditava mais consciente. Nesse contexto, são rejeitadas, por exemplo, estéticas consumidas pela elite, e valorizadas as canções populares consideradas afinadas com questões políticas, sociais e, sobretudo, com os postulados nacionalistas.

---

<sup>203</sup> “João Gilberto, Tom Jobim, Luiz Bonfá, Oscar Castro Neves (e seu conjunto), Agostinho dos Santos, Sérgio Ricardo, Carlos Lyra, o sexteto Bossa Rio, Roberto Menescal, Milton Banana, Normando Santos, Bola Sete, Carmen Costa, José Paulo (ritmista) e Chico Feitosa.” NAVES, Santuza Cambraia. *Da Bossa Nova à Tropicália*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004, p.24.

Prenunciando o surgimento do construto Música Popular Brasileira, MPB, Carlos Lyra e Sérgio Ricardo, por exemplo, criam musicalidade que concilia o cosmopolitismo da Bossa Nova ao discurso nacionalista. Entre diversos projetos políticos, Carlos Lyra, quando diretor musical do Teatro de Arena, levou para o palco os músicos populares com os quais teve contato na direção do CPC da União Nacional dos Estudantes, UNE. E Sérgio Ricardo, com estética politizada envolvida com o cinema e o teatro, compôs trilha sonora para o filme *Deus e o diabo na terra do sol*, de Glauber Rocha. Nesse contexto, com discussão política acentuada pelo golpe militar, em 1964, surge a chamada “canção de protesto”. E, mais tarde, no III Festival Internacional da Canção, em 1968, Geraldo Vandré tornou-se símbolo desse estilo, com os versos bem marcados de “Pra não dizer que não falei de flores ou Caminhando”: “caminhando e cantando e seguindo a canção somos todos iguais braços dados ou não”.

De uma forma geral, depois de 1965, os festivais lançaram artistas que, mesmo promovendo rupturas, retomavam lições da Bossa Nova, cada qual à sua maneira. Chico Buarque de Hollanda, Edu Lobo, Milton Nascimento, Caetano Veloso e Gilberto Gil são alguns dos nomes presentes nesses eventos promovidos inicialmente pela TV Record e, depois, pela TV Globo. E, após o ano de 1967, mesmo com a famosa passeata contra a guitarra elétrica, o pop, que misturava o erudito e o popular, discutindo também questões estéticas e políticas, começou a fazer parte da Canção Popular Brasileira, de forma cada vez mais assumida pelos artistas. Segundo Luiz Tatit, a exemplo do que ocorre na música pop anglo-americana, de Bob Dylan a John Lennon, cujos versos de apelos humanos e críticos, bem como a sonoridade elétrica são promovidos pela indústria do disco; surgem também no Brasil “formas independentes e alternativas de convivência com a inexorável realidade capitalista, além da necessidade urgente de reformulação dos anseios ideológicos do século, até então consolidados no confronto da ‘direita’ com a ‘esquerda’.”

Se a simplicidade musical do iê iê iê de Roberto Carlos em nada lembrava as soluções avançadas que a bossa nova propôs ao samba, a comparação do modo de compor rocks no formato da jovem guarda com o modo de compor marchinhas no formato carnavalesco não era totalmente descabida. O emprego de acordes consonantes e as oscilações exclusivamente diatônicas da melodia eram pontos em comum que aproximavam os dois artesanatos e produziam uma certa ambiguidade na audição final. Por trás do pop ‘comercial’, como era visto o iê iê iê típico, havia o pop brasileiro

tradicional – a marchinha sempre foi mais pop que o samba – que lhe dava certa autenticidade. Não importa o quanto esse aspecto era consciente na produção de Caetano. O fato é que ‘Alegria Alegria’, que já flertava com a jovem guarda, trazia a chancela da marcha (talvez por flertar também com ‘A Banda’ de Chico Buarque), ‘É proibido proibir’ iniciava-se com sinais da marcha que depois se dissipavam e ‘Baby’ conservava no arranjo de Rogério Duprat uma levada mais lenta de marcha – algo em torno da marcha-rancho – que ‘zelava’ por sua feição de música brasileira. No entanto, seu diálogo principal era nitidamente travado com a canção pop norte-americana. Nem a melodia, nem a letra, nem o título da composição escondiam esse propósito.<sup>204</sup>

Nessa perspectiva, no final dos anos 1960, havia uma tendência de se pensar criticamente a arte e a cultura brasileiras a partir de uma nova relação com a diferença. A Tropicália compromete-se, portanto, com todos os aspectos da realidade nacional, como o erudito e o popular, o rural e o urbano, o nacional e o estrangeiro, o brega e o *cool*, a tradição e a vanguarda, agregando, inclusive, elementos de diversos gêneros musicais e categorias artísticas. Dessa maneira, em muitas canções de Caetano Veloso e Gilberto Gil esses aspectos se entrecruzam. Nas canções “Clara” e “Baby”<sup>205</sup>, por exemplo, encontra-se, por um lado, sofisticação harmônica, melódica e poética na primeira; e, por outro, singeleza irônica, na segunda. Além disso, “a Tropicália se esforça por demolir outra oposição marcante: entre a linguagem acessível da música popular e a metalinguagem erudita da crítica (e da literatura)”, conforme Santuza Cambraia Naves em *Da Bossa Nova à Tropicália*.

### **2.3. Do Rock dos anos 80 à Jovem Guarda**

De 1970 a 1973, o Milagre econômico, uma política de desenvolvimento acelerado aliada a fatores conjunturais considerados favoráveis, tais como a maciça entrada de capital estrangeiro no país, o fortalecimento do setor estatal e o apoio à indústria nacional, propicia uma expansão do mercado interno brasileiro, com modernização do sistema de crédito e estabelecimento de uma nova política de exportação. Inicia-se, então, a era dos supermercados e dos *Shopping centers*, quando a classe média adquire maior poder aquisitivo. Entretanto, anos também de chumbo, nessa mesma época, a Polícia devastou o cursinho do grêmio estudantil da

---

<sup>204</sup> TATIT, Luiz. *O século da canção*. São Paulo: Cotia: Ateliê Editorial, 2004, p. 217.

<sup>205</sup> Áudios e letras das canções disponíveis em <http://letras.terra.com.br/caetano-veloso/144330/> e <http://letras.terra.com.br/caetano-veloso/44700/>, respectivamente. Acesso em 29 de setembro de 2010.

Universidade de São Paulo - USP, provocando o surgimento de diferentes cursos na cidade, entre eles o Equipe Vestibulares. Fundado em 1971, o cursinho abrigou os filhos da militância esquerdista e de intelectuais paulistas e, no ano seguinte, tornou-se escola, consolidando-se como um caldeirão que, em plena Ditadura Militar, transbordava cultura, liberdade e muita irreverência.

Pelo palco do colégio Equipe passaram artistas já consagrados pela crítica, tais como Caetano Veloso, Gilberto Gil, Nelson Cavaquinho, Cartola e Dona Zica (sua esposa), Clementina de Jesus, Luiz Melodia, Alceu Valença, Gonzaguinha; além de peças teatrais, palestras, sessões de filmes de arte, performances, exposições, feiras de arte e outros eventos que ocorriam, muitas vezes, em meio a golpes de cassetete. Dessa maneira, mesmo em um contexto de repressão política, no segundo andar do casarão onde funcionava o colégio Equipe, alguns alunos andavam descalços em aulas de fotografia, teatro e artes plásticas, enquanto produziam trabalhos escolares como, por exemplo, a reconstrução em cores vivas da obra expressionista *Guernica*, do espanhol Pablo Picasso. Originalmente em preto e branco, o quadro é transformado não só pelo novo tratamento cromático, como também pelas músicas criadas para uma apresentação performática da tela à turma da “Oficina dos Sonhos”, promovida pelo professor Gilson Pedro. Além desse evento, aulas práticas, como a “Feira Medieval”, expondo costumes e cultura de séculos do passado e a “Ópera Modinha”, ressaltando modinhas adaptadas de uma compilação do modernista Mário de Andrade, movimentavam a todos na escola. No Equipe, embora houvesse um único líder informal, Serginho Groisman<sup>206</sup>, havia basicamente dois grupos distintos de estudantes: um de orientação política de esquerda, com alunos ligados a movimentos estudantis; e outro, interessado em produzir e digerir todo tipo de manifestação artística e cultural. Menos preocupados, aparentemente, com questões políticas e ideológicas em discussões de caráter nacionalista; bem como dissociados de quaisquer purismos classificatórios de caráter estético. Utilizando de linguagens

---

<sup>206</sup> ALZER, Luiz André e MARMO, Hérica. *A vida até parece uma festa: toda a história dos Titãs*. Rio de Janeiro: Record, 2002, pp. 23/24 (adaptação/atualização). Hoje apresentador da Rede Globo de Televisão, no programa *Altas Horas*, Serginho Groisman fez parte da primeira turma do colégio Equipe, em 1971. Depois estudante de Comunicação, a convite da direção da escola, voltou para promover todo tipo de evento como já fazia informalmente quando aluno. Nessa época, sessões de Luis Buñel e Sergei M. Eisenstein, por exemplo, estarreciam ainda mais a juventude paulistana de classe média durante o governo militar brasileiro. Por sua atuação nos meios artísticos, Groisman foi chamado de “agitador cultural”, e Titãs ou ex-Titãs ainda percorrem caminhos que se entrecruzam aos seus.

artísticas em suportes dos mais diversificados, os Titãs participavam ativamente do segundo grupo.

Ernesto Geisel, o penúltimo dos generais da Ditadura e responsável pela Abertura (quase à força) do Regime, governava o Brasil quando os Titãs começaram a se matricular no colégio Equipe, já com irreverência, no ano de 1975. Logo depois, Marcelo Fromer, Tony Belloto e Branco Mello formariam o Trio Mamão, que tocava uma MPB considerada esquisita, apresentando-se com roupas multicoloridas, feitas com tecidos cintilantes e cobertas por lantejoulas; além de palco decorado com araras e músicas que homenageavam, por exemplo, Clementina de Jesus, tais como “Alcinos” e “Rainha pretinha da voz africana”. O Trio Mamão, criticado por artistas mais conservadores da época, foi bastante elogiado por renomado músico brasileiro, porém envolvido em controvérsias as quais o consideraram colaborador do Regime Militar. “Para a garotada cheirando a tinta, dou nota 10”, diz o polêmico jurado Wilson Simonal<sup>207</sup>, no programa *Olimpop*, na TV Cultura. Mais Tarde, o trio se juntaria a mais quatro músicos (Fernando Salém, Beto Freire, Ricardo Villas-Boas e Macalé), formando a banda de breve duração Maldade. Nando Reis e Paulo Miklos faziam parte do Sossega Leão, que tocava afro-latinidades. Um dos mais atuantes, Paulo Miklos, também fazia parte, com Arnaldo Antunes e o artista plástico José Roberto Aguilar, da Aguilar<sup>208</sup> & Banda Performática, na qual misturavam música e teatro, longos textos musicados em performances divertidas, entretanto bastante herméticas. Novamente Branco Mello, agora com Ciro Pessoa e Charles Gavin (baterista que também tocou no Ira!), seriam os Jetsons; e André Jung fazia parte dos Perplexos, um grupo de *jazz*.

---

<sup>207</sup> MELLO, Branco e ALVES, Oscar Rodrigues (direção). *Titãs: a vida até parece uma festa*. WEA, 2008/2009. *Simonal – ninguém sabe o duro que dei*. Direção de Cláudio Manoel, Micael Langer e Calvito Leal, 2009.

[http://www.dicionariompb.com.br/detalhe.asp?nome=Wilson+Simonal&tabela=T\\_FORM\\_A&qdetalhe=art](http://www.dicionariompb.com.br/detalhe.asp?nome=Wilson+Simonal&tabela=T_FORM_A&qdetalhe=art) Cantor de sucesso nas décadas de 60 e 70, já foi um dos artistas mais bem pagos do Brasil. Sempre assediado pela imprensa e pelos fãs, foi também o primeiro negro a apresentar sozinho um programa de televisão: “Show em Si monal”, na TV Record, São Paulo. Entretanto, é esquecido a partir da década de 80 por ser considerado colaborador das Forças Armadas e informante do DOPS, processo revertido em 2003 pela Comissão Nacional dos Direitos Humanos da Ordem dos Advogados do Brasil, após a morte do artista em 2000.

<sup>208</sup> A banda, liderada pelo artista plástico José Roberto Aguilar, gravou LP independente, lançado em 1982 e relançado em CD, em 2002. Juntos, criaram eventos surpreendentes, shows de MPB de vanguarda, com experimentações sonoras que lembram atuações de John Cage a Hermeto Paschoal. Em apresentação na Pinacoteca do Estado, por exemplo, enquanto Aguilar tocava piano; a artista plástica Regina de Barros Carvalho, Gô (namorada de Antunes, na época), tirava sons de um violino; Arnaldo Antunes, de um extintor de incêndio, e todos com roupa de gala, em um concerto clássico com ruídos de diversas naturezas.

Em 1981, vários Titãs se aproximariam ainda mais devido a um projeto chamado “Fita das musas”, em que cada artista gravava uma canção em homenagem à sua amada. Com direito a lançamento comercial, no bar “Terceiro Mundo”, em Pinheiros, o projeto gráfico era bem trabalhado, as fitas cassete vinham em uma caixa de papelão, trazendo um incenso e um pôster estampando a foto das musas: os Titãs passariam a compor juntos. Animados pelo projeto “Fita das musas”, Arnaldo Antunes e Paulo Miklos ocuparam o auditório da Biblioteca Municipal Mário de Andrade em horário destinado a novos talentos, iniciando outro projeto que reuniria vários músicos e os futuros Titãs, dessa vez, no entanto, com orçamento que previa a produção e a divulgação na Rádio Eldorado. No palco, a rotatividade de artistas era intensa, eles entravam, cantavam, passavam a bola um para o outro, sem preocupação em dar qualquer sequência lógica ao enredo da peça: era a ópera-rock *A idade da pedra jovem*<sup>209</sup>. A história de Jonhny Cristell, como é recorrente na maioria das óperas-rock, era bastante longa e, por isso, estava dividida em dois atos. No intervalo da apresentação, uma banda improvisada, formada por dissidentes de todos aqueles mais ou menos trinta artistas envolvidos em *A idade da pedra jovem*, resolveu mostrar para o público a farra instrumental que se fazia quando os ensaios terminavam. Mais divertidos, mais criativos e mais empolgantes que o próprio repertório oficial tocado pelo conjunto-base, os Titãs surgiram:

A ideia do grupo dissidente era fazer uma brincadeira com os galãs da TV e o som da Jovem Guarda. Para tanto, as roupas, a maquiagem e as coreografias eram mais importantes do que propriamente o domínio dos instrumentos, algo que a maioria não tinha. O nome foi uma sugestão de Gô, namorada de Arnaldo, que se inspirou numa enciclopédia. Já que tinha os fascículos Titãs da Ciência, da Música, da Pintura, por que não os Titãs do Iê Iê? A exclusão do terceiro Iê foi proposital, por soar mais tribal, porém pouco compreendida – até cair essa extensão, eles foram constantemente chamados de Titãs do Iê Iê.<sup>210</sup>

Nesse contexto, no Teatro da Lira Paulistana, em projetos que incentivavam o aparecimento de novos artistas, tais como “Virada paulista” e “Boca no trombone”,

---

<sup>209</sup> ALZER, Luiz André e MARMO, Hérica. *A vida até parece uma festa: toda a história dos Titãs*. Rio de Janeiro: Record, 2002, p. 31. “A história falava do jovem viciado em pinball Johnny Cristell, uma versão nacional de Tommy, personagem-título da célebre ópera-rock inglesa, com músicas da banda The Who. Mais do que uma paródia, Jonhny Cristell era a personificação daquela turma, obcecada na vida real por pinball e particularmente pela máquina Fire Action”.

<sup>210</sup> *Op cit*, p. 32.



apresentava-se a música considerada alternativa na época: Arrigo Barnabé & Banda Sabor de Veneno, Itamar Assumpção & Banda Isca de Polícia, Premeditando o Breque, Língua de Trapo, Rumo. No mesmo teatro, “mistura de porão escuro com galpão preto”, segundo as descrições do jornalista Arthur Dapieve<sup>211</sup>, em 1982 e diante de um público de trinta pessoas, estreou a banda Titãs do Iê Iê, um octeto formado por Marcelo Fromer, Tony Belloto, Branco Mello, Nando Reis, Paulo Miklos, Arnaldo Antunes, Ciro Pessoa e Sérgio Britto. Sempre debochados, nessa fase de apresentações no circuito alternativo de São Paulo, o repertório ainda não era extenso, mas os Titãs do Iê Iê se divertiam bastante: “sem essa de intelectual eu só quero o seu físico”, dizia uma versão que Sérgio Britto compôs de “*Physical*”, de Olívia Newton-John; “Rio Amarelo”, de Nando Reis, recriava “*Yellow River*”, de Christie, falando de um sorriso amarelo de quem faz um lago de xixi. O grande sucesso era também uma brincadeira adolescente, “DDDream” era um trocadilho para o *jingle* da firma de dedetização DDDrim, no início dos anos 80, um *hit* da TV que ganhou arranjo de rock’n’roll: “A pulguinha dançando o iê iê iê O pernilongo mordendo o meu nenê E todo dia a traça passa a roer...”

Se por um lado, em São Paulo, casas de show, como “Hong Kong”, “Clash”, “Madame Satã”, “Clube Royal”, “Radar Tantan”, “Village Station”, “Napalm”, “Rose Bombom”, propiciavam, mesmo que as bandas não tivessem disco gravado, um amplo circuito de apresentações aos novos artistas, a plateia, na maioria dos eventos, era de amigos, ou simplesmente, quase toda formada por pessoas já conhecidas. Antônio Carlos Senefonte, o Kid Vinil, por exemplo, era voz recorrente em programas de rádio dos anos 80 e sempre estava presente e curioso por novidades nessas ocasiões. Por outro lado, no Rio de Janeiro, havia o *Circo Voador*, que, inicialmente, estendia sua lona na areia da praia do Arpoador, sob a organização de Perfeito Fortuna, ex-integrante do grupo teatral *Asdrúbal Trouxe o Trombone*. Da mesma forma, importante divulgadora era a *Rádio Fluminense FM (94, 9 MHz)*, chamada, na época, também de Maldita, que tocava clássicos como Led Zeppelin, The Who, U2, The Cure, acreditando, no entanto, em grupos estreantes como Paralamas do Sucesso, Ultraje a Rigor, Kid Abelha e os Abóboras Selvagens, Legião Urbana, Plebe Rude, Biquíni Cavado, por exemplo.

---

<sup>211</sup> DAPIEVE, Arthur. *BRock: o rock brasileiro dos anos 80*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995, p.89.

Surgidos em 1982, sem trapezistas, mágicos e palhaços, mas principalmente com muita música, o *Circo Voador* e a *Rádio Fluminense* foram os pilares do chamado rock brasileiro dos anos 80. Nessa época, era comum, gravadoras como a WEA brasileira, que sofria com a entrada no mercado de gravadoras bem maiores como CBS, RCA, PolyGram, EMI, Continental e Som Livre, lançarem inicialmente compactos com somente duas músicas, os chamados *hits*, com tiragem mínima de 500 cópias para divulgar as bandas nas rádios e nas emissoras de TV, para depois investirem em LPs, dependendo da receptividade do público. Segundo Arthur Dapieve, em *BRock: o rock brasileiro dos anos 80*, o primeiro grande salto desse momento foi um compacto bastante diferente, e de muita repercussão, da banda *Blitz*<sup>212</sup>, cujas expressões tipicamente cariocas, entoadas nas canções, acabaram virando gírias para os jovens de todo o país. De um lado do compacto, “Você não soube me amar” e do outro, a voz meio malandra de Evandro Mesquita repetindo “nada, nada, nada, nada...”. Nas apresentações, a qualidade performática da banda com som dançante e textos de bastante originalidade, muitas vezes histórias hilárias narradas em duetos, invadiu vários espaços importantes para consolidação das tendências artísticas daquele momento, por exemplo, os palcos do “Rock in Rio I” e “Rock in Rio II”.

Com crítica acirrada a respeito da dominação cultural e econômica exercida pelos Estados Unidos sobre países periféricos e, em defesa de uma música nacional, José Ramos Tinhorão, autor de *História Social da Música Popular Brasileira*, não celebra a década de 80 nem as *performances* musicais bastante divertidas de seus compositores e intérpretes. A opinião de Tinhorão é contrária à postura cultural daquelas bandas que começavam a surgir, cujos integrantes cresceram ouvindo diversos gêneros musicais brasileiros ou estrangeiros e, muitas vezes, escolhendo seus LPs pela arte das capas e dos encartes, bem como assistindo a filmes e apreciando suas canções a partir das exibições. No entanto, Tinhorão defende a tese de que os teóricos da mídia, a serviço do sistema capitalista, criaram um estereótipo que dispensa considerações em torno das condições de classe: o jovem. Para o estudioso,

---

<sup>212</sup> CAZES, Henrique. *Blitz*. Encarte do CD da banda *Blitz* da coleção Referência Nacional, com gravações originais remasterizadas. “No verão de 83 o grupo levou multidões de jovens ao recém-criado Circo Voador e consolidou a versão musical de um tipo de teatro que também despontava para o sucesso, meio preconceituosamente chamado de ‘besteiro!’. (...) a banda mobilizou, com sua estética urbano-praiana, uma juventude cansada da seriedade da MPB da época. Liderada por Evandro Mesquita (oriundo do grupo teatral *Asdrúbal Trouxe o Trombone*, que revolucionou a linguagem cênica na segunda metade dos 70), a banda revelou ainda Fernanda Abreu e abriu um novo filão dentro da música pop brasileira”.

ambiente propício para a grande indústria internacional do som e do universo pop. Dessa maneira, acredita que o artista nacional, consolida, nesse instante, subordinação aos interesses da economia industrial, em um processo de alienação que ocorre desde o passado, quando os movimentos Tropicalismo e Bossa Nova repetiram, segundo Tinhorão, a linguagem “universal”<sup>213</sup> do rock e do jazz, respectivamente:

Assim, enquanto os criadores de música de linha internacional, politicamente preocupados com a invasão do internacionalismo programado pelas multinacionais, reagiam usando recursos da bossa nova (não mais americanizada) na procura de um tipo de canção baseada em sons da realidade rural (Edu Lobo, Vandr ) ou da vida popular urbana (Chico Buarque), os baianos ligados ao tropicalismo fariam exatamente o oposto. Alinhados com o pensamento expresso pelo seu líder Caetano Veloso, ‘Nego-me a folclorizar meu subdesenvolvimento para compensar as dificuldades técnicas’, os tropicalistas renunciaram a qualquer tomada de posi o política-ideológica de resistência e, partindo da realidade da domina o do rock americano (então enriquecido pela contribui o inglesa dos Beatles) e seu moderno instrumental, acabaram chegando à tese que repetia no plano cultural a do governo militar de 1964 no plano político-econ mico. Ou seja, a tese da conquista da modernidade pelo simples alinhamento às características do modelo importador de pacotes tecnológicos prontos para serem montados no país.<sup>214</sup>

Dos 80 para os 50, em um passeio invertido pela história do rock brasileiro,   possível facilmente perceber a presença dos elementos culturais estrangeiros a que se refere José Ramos Tinhorão, devido não somente às origens do g nero, mas também   necessidade crescente das modernas tecnologias do som em busca de melhor qualidade sonora nos est dios. Deixar de perceber, no entanto, a tendência ao hibridismo cultural em nosso país miscigenado e simplesmente considerar o rock, ou qualquer outra manifesta o artística, como representante da chegada da música de consumo ao Brasil, pode gerar equívocos de interpreta o, uma vez que combinar diferentes culturas, por meio de entrecruzamento de linguagens e em múltiplas m dias já   próprio da arte em seus primórdios. Arnaldo Antunes, por exemplo, apresenta

---

<sup>213</sup> TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998. De acordo com as ideias de Tinhorão na obra citada, o que se chama de universal é o regional de um grupo e imposto para os demais. Nessa perspectiva, o som importado leva os consumidores brasileiros ao desprezo pela música de seu país, julgada, portanto, pobre, por tratar de questões relativas ao nosso subdesenvolvimento.

<sup>214</sup> *Op cit*, pp. 324/325.

esses cruzamentos característicos de nossas artes em seus versos cantados, em sua *performance*:

### **Volte para o seu lar**

Aqui nessa casa ninguém quer a sua boa educação  
Nos dias que tem comida comemos com a mão  
E quando a polícia a doença a distância ou alguma discussão  
Nos separam de um irmão  
Sentimos que nunca acaba de caber mais dor num coração  
Mas não choramos à toa  
Não choramos à toa

Aqui nessa tribo ninguém quer a sua catequização  
Falamos a sua língua mas não entendemos seu sermão  
Nós rimos alto bebemos e falamos palavrão  
Mas não sorrimos à toa  
Não sorrimos à toa

Volte para o seu lar  
Volte para lá  
Volte para o seu lar  
Volte para lá

Aqui nesse barco ninguém quer a sua orientação  
Não temos perspectiva mas o vento nos dá a direção  
A vida que vai à deriva é a nossa condução  
Mas não seguimos à toa  
Não seguimos à toa.<sup>215</sup>

Tomando também como exemplo o Tropicalismo e a Bossa nova, citados por José Ramos Tinhorão, a maioria dos artistas brasileiros que promoveram intercâmbios culturais tinha, na verdade, bastante consciência de suas experiências poéticas, ou seja, do que precisava ser aproveitado antropofagicamente e do que devia ser rejeitado. Arnaldo Antunes, o trovador multimídia, em “Volte para o seu lar”, acompanhado de bateria, baixo e efeitos *protools*<sup>216</sup>, que lembram o rufado de tambores, ressalta a aceitação de origens africanas e a negação de uma suposta dominação cultural, por meio de sons bastante graves em ritmo tribal, extraídos do baixo, instrumento de cordas com ênfase percussiva. A voz de Antunes, também grave, enfatiza essa ideia de grupo, de conjunto (talvez de nação, porém não de nacionalismo) com a tonicidade dos ditongos nasais “ão”, que finalizam a maior parte

<sup>215</sup> *Volte para o seu lar*. In: ANTUNES, Arnaldo. *Um som*. BMG, 1998. Disponível no *site* oficial.

<sup>216</sup> *Software* de infinitos canais em que se pode ver a onda sonora e editar essa onda pelo computador.

dos versos, reforçando a marcação rítmica da percussão, ao descrever poeticamente a cultura brasileira e sua resistência vanguardista. Arnaldo Antunes também dá extensão maior à vogal aberta “a” em “à toa” e “lar”, nos versos finais de cada estrofe, repetindo a marcação tribal em “lá”, nos versos do refrão. O tema da canção, cuja percepção é resultado de uma *performance* de voz, corpo, instrumentos, tecnologia, sons e letra (lista que pode alterar sua ordem a cada canção), retoma ideais modernistas.

Com postura anárquica, o chamado de “Primeiro tempo Modernista” critica todo o conservadorismo parnasiano da poesia brasileira no início do Século XX: “Só não se inventou uma máquina de fazer versos – já havia o poeta parnasiano.” Essa discussão, embora atual, como se percebe na canção de Antunes e nas críticas de Tinhorão, já estava presente no *Manifesto da poesia Pau-Brasil* e no *Manifesto Antropofágico*, ambos de Oswald de Andrade<sup>217</sup>. Os manifestos já tratavam desse confronto/encontro de culturas. No primeiro: “Contra o gabinetismo, a prática culta da vida (...). A língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros. Como falamos. Como somos”. Ou ainda, no segundo: “Só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente. (...) Tupy, or not tupy that is the question. Contra todas as catequeses. E contra a mãe dos Gracos.”

Voltando a um passeio pela história do rock brasileiro, no Brasil, em 1955, foi exibido filme que mostrava a relação do professor Glenn Ford com uma turma rebelde em escola de Nova York: *Sementes de Violência (Blackboard jungle)*, dirigido por Richard Brooks e com trilha sonora que utilizava uma música que o conjunto *Bill Halley and His Comets* gravara um ano antes, “*Rock Around the Clock*”. No ano seguinte, *No balanço das horas (Rock Around the Clock)*, dirigido por Fred F. Sears, um musical, trazia performances de *Bill Halley and His Comets*, *Little Richards* e *The Platters*, entre outros. Logo depois, Nora Ney grava pela Continental

---

<sup>217</sup> TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972*. Petrópolis: Vozes, 1986, pp. 326/331 e 353 a 360, respectivamente. O primeiro, publicado no “Correio da manhã”, em março de 1924, afirma que a poesia existe nos fatos e defende a Poesia Pau-Brasil, de exportação: “A reação contra todas as indigestões de sabedoria. O melhor de nossa tradição lírica. O melhor de nossa demonstração moderna”. No segundo, publicado no primeiro número da “Revista de Antropofagia”, São Paulo, em maio de 1928, já em seu primeiro aforismo, “Só a antropofagia nos une. Socialmente (...)”, o modernista faz uma crítica ao marxismo ao retomar frase famosa do Manifesto do Partido Comunista, de 1864: “Proletários de todos os países, uni-vos”.

“Ronda das horas”, uma versão do hino oficial do rock’n’roll, “*Rock Around the Clock*”. Surge também o conjunto *Os Cometas* e a música “Enrolando o Rock”, lançada no filme *Absolutamente Certo*, de Anselmo Duarte, e gravada pela voz rouca de Cauby Peixoto, um dos mitos da Rádio Nacional. É nesse contexto, prelúdio do aparecimento dos irmãos Celly Campello, com “Banho de Lua” e “Lacinho cor-de-rosa”; e Tony Campello, com “Boogie do bebê” e “Pertinho do mar”, que aparece o rock em língua portuguesa brasileira. Bem depois, em 1976/1977, a TV Globo rememora alguns sucessos dessa época, bem como a moda e o comportamento da juventude, na novela *Estúpido Cúpid*, de Mário Prata: “tomo um banho de lua, fico branca como a/ neve,/ se o luar é meu amigo, censurar ninguém se/ atreve,/ é tão bom sonhar contigo, oh! luar tão cândido!”

Manifestações roqueiras cada vez maiores aparecem no cenário brasileiro e, em meio a outros conjuntos e ídolos, a maior parte com nomes ainda americanos ou americanizados, tais como *The Fevers*, *The Pops*, *Renato & seus Blue Caps*, *The Clevers*. Aparece, então, *The Sputniks*, encontro de Erasmo Esteves (Erasmo Carlos), com Sebastião Maia (Tim Maia) e Roberto Carlos. No entanto, em 1962, Celly Campello deixava a carreira artística por questões pessoais, enquanto Roberto Carlos entoava os versos de “Splish Splash”, já assumindo, desde então, seu trono, cada ano com um sucesso novo: “Calhambeque” (1963), “Festa de arromba” (1964), só para citar alguns e finalizar o repertório sem tratar de uma carreira artística que se transforma de “Elvis Presley em Frank Sinatra.”<sup>218</sup>

Em 1965, percebendo as arquibancadas vazias e os sofás diante de televisores com audiências cada vez maiores, os clubes de futebol proíbem a transmissão direta das partidas nas tardes de domingo, o que gera a necessidade da criação de outro tipo de programa dominical, na verdade, bastante almejado por várias gerações de roqueiros: “eu sou mesmo um cara de sorte, cê não vê? um dia vou cantar na TV, vou tocar nas FMs e você ainda vai pagar pra me ver iê iê iê, iê iê iê”<sup>219</sup>. Nessa época,

---

<sup>218</sup> *Paralamas em close-up: uma breve história do rock brasileiro*. HBO, 1998. Declaração de Frejat, do Barão Vermelho, em conversa com membros de bandas que tiveram sucesso nos anos 80, tais como Titãs, Ultraje a Rigor, Paralamas do Sucesso, ao tratarem de suas influências culturais. Percebe-se, nesses testemunhos, a importância da *Jovem Guarda* e, principalmente, de Roberto Carlos.

<sup>219</sup> ANTUNES, Arnaldo. *iê iê iê*. In: *iê iê iê*. Rosa Celeste (Universal)/Monte Songs (EMI)/Candyall Music (EMI), 2009. Em busca de uma sonoridade mais dançante, diferente das gravações mais recentes, de formato mais leve, apenas com instrumentos de cordas e piano, o último CD de Arnaldo Antunes dá destaque às guitarras, fazendo referência à *Jovem Guarda* e a todo o contexto sócio-cultural da época: *surf*

Paulo Machado de Carvalho é o proprietário da TV Record e passa a ocupar o horário com um programa de auditório chamado *Jovem Guarda*, o qual tinha a participação de Roberto Carlos, Erasmo Carlos, Wanderléa Salim, *Renato & Seus Blues Caps*, Martinha, *Golden Boys*, entre outros. E, em alusão à canção “*She loves you*”, gravada pelos Beatles em 1963, em que os rapazes ingleses enfatizavam o refrão: *she loves you, yeah, yeah, yeah*, o rock era conhecido como *iê iê iê*. Sem a ingenuidade poética dos irmãos Campello, os quais, em ritmo melódico, bastante dançante, adoravam imagens como as de “biquínis de bolinhas amarelinhas”, retomadas pela *Blitz* nos anos 1980, as canções começavam a adquirir diferente formato, não eram mais meros suportes para os vocais, uma vez que a guitarra ocupava, então, esse espaço e, sobretudo, criava uma ambiência de misturas de estilos, de sons, de cores e de atitudes, já propostas pelo “Primeiro Tempo do Modernismo”, mas que se revelarão, mais tarde, na era dos Festivais da TV Record e com o Tropicalismo. Movimento que uniu a guitarra elétrica ao berimbau, reunindo poetas, como Capinam e Torquato Neto; músicos, como Tom Zé, Gal Costa, Nara Leão, *Os Mutantes*; e um maestro, Rogério Duprat - *performance* de grupos de rock.

Anos já citados, em 1967, no Terceiro Festival de Música Popular Brasileira, promovido pela TV Record, Gilberto Gil apresenta “Domingo no parque” acompanhado de *Os Mutantes*. Em 1968, no Terceiro Festival Internacional da Canção, promovido pela TV Globo, Caetano Veloso apresenta “É proibido proibir” também acompanhado de *Os Mutantes*. Entretanto, muitas seriam as vaias diante dos versos cantados, coletados das pichações dos muros de Paris na conhecida manifestação de protesto, em Maio de 68, contra o general-presidente Charles De Gaulle. Em seu vanguardismo poético da época, Caetano Veloso entoou: “derrubar as prateleiras, as vidraças, louças, vidros, sim. E eu digo não, eu digo não ao não, eu digo é proibido proibir (...)”. No final do mesmo ano, Gilberto Gil e Caetano Veloso seriam presos e o movimento se desintegraria, entretanto o som extemporâneo de *Os Mutantes* ainda permaneceria.

---

*music, Beatles*, filmes de faroeste, *twist*, Rita Pavone, programas de auditório. “Desde a infância, sou ligado nos trejeitos, filmes, canções, timbres e expressões desse período histórico”, revela Antunes para o jornalista Cristiano Bastos. Além disso, menciona o início de sua carreira: “no início de nossa carreira, nos chamávamos *Os Titãs do Iê Iê Iê*”. In: *Arnaldo no túnel do tempo*. Jornal de Brasília, 14 de setembro de 2009.

Em 1971, Raul Seixas grava o seu segundo LP, *Sociedade da Grã-Ordem Kavernista apresenta sessão das 10*, considerado esquisito pela crítica. Com parceria de outros músicos, o disco finalizava com uma descarga de vaso sanitário, causando escândalo e, inicialmente, insucesso para Raul Seixas, como o que ocorreu cinco anos depois quando o grupo punk *Sex Pistols*, que, com evento escatológico semelhante, termina a canção de protesto “*Never mind the bollocks*”. Já reconhecido pela crítica, mais Tarde, Raul Seixas torna-se parceiro de Paulo Coelho e, ligado à Sociedade Alternativa, inicia uma fase mais esotérica de sua carreira. Paralelo ao surgimento de Raul Seixas, de 1971 a 1974, o grupo *Secos & Molhados*, embora de breve duração, destaca-se com o *folk* “O Vira” e “Sangue Latino”, revelando também arranjos simples para, por exemplo, poemas famosos como “Rosa de Hiroshima”, de Vinícius de Moraes e “Andorinhas”, de Cassiano Ricardo. Entretanto, Ney Matogrosso, Gerson Conrad e João Ricardo impressionavam com sua atuação cênica em um país ainda conservador. Com forte expressão corporal, maquiagem expressiva e figurinos extravagantes, principalmente por parte de Ney Matogrosso, o grupo *Secos & Molhados* chegou à TV, na abertura do Programa *Fantástico*.

Nesse contexto, *Joelho de Porco*, *A Cor do Som*, 14-Bis, e outros grupos, não só em São Paulo e no Rio de Janeiro, mas, sobretudo, em Brasília, Belo Horizonte e Porto Alegre, contribuiriam com a tendência. Às vezes pelas letras, às vezes pelo som das guitarras, às vezes pela postura, ou simplesmente pelas misturas, aproximar-se-iam do que, mais tarde, seria chamado de rock brasileiro dos anos 80. Eduardo Dusek, por exemplo, entre os finalistas de MPB-80, apresentaria uma balada apocalíptica, “Nostradamus”, ao piano, vestido de calção, casaca, asinhas de anjo e cabelo louro, longo, solto: “o dia ficou noite/ o sol foi pro além/ eu preciso de alguém/ vou até a cozinha/ encontro Carlota a cozinheira morta!/ diante do meu pé, Zé/ eu falei, eu gritei eu implorei:/ levanta! e serve um café/ que o mundo acabou!”<sup>220</sup>

#### **2.4. Titãs – tudo que a antena captar meu coração captura**

Discutido anteriormente, os meios de comunicação utilizados por uma época, bem como toda a tecnologia que os propicia, expressam as formas de interação social, pensamentos, sentimentos, a cultura. Dessa maneira, diferente do início da história do

---

<sup>220</sup> Disponível em <http://letras.terra.com.br/eduardo-dusek/45643/>. Acesso em 17 de outubro de 2010.



Samba, em 1917, marcada oficialmente pela canção “Pelo Telefone”, de Donga<sup>221</sup> e Mauro de Almeida, a história do rock dos anos 80 está marcada pela televisão, aparelho de que os Titãs (e sua geração) tanto gostavam e que homenageiam, embora com bastante criticidade, na canção “Televisão” e na própria organização do disco homônimo. No segundo LP dos Titãs, a capa imitava uma tela de TV; e o encarte, monitores, antenas e imagens com chuva, projeto gráfico concebido a partir das ideias de Arnaldo Antunes. Além disso, em *Televisão*, cada faixa simbolizava um canal representando um gênero, o que trouxe diversidade também sonora ao disco: “Não vou me adaptar” era um *reggae*; “Pavimentação”, *funk*; “Autonomia”, rock marcado por guitarras distorcidas e “Massacre”, um *hardcore*<sup>222</sup>, entre outras.

Muitas canções de os Titãs surgiram a partir da própria televisão, às vezes, de notícias. Por exemplo, a canção “Igreja”, de *Cabeça Dinossauro*, foi composta quando Roberto Carlos se declara a favor da proibição, no Brasil, do filme *Je vous salue Marie*, de Godard: “eu não gosto de padre eu não gosto de madre eu não gosto de frei (...) eu não monto presépio eu não gosto do vigário nem da missa das seis” eram alguns dos versos que os Titãs entoavam em forma de coro. Já a canção “Massacre” foi composta quando assistiam, no programa *Jornal Nacional*, da TV Globo, ao jornalista Sérgio Chapelin anunciando que uma produção excedente de pintos, em uma granja no Nordeste, levou ao sacrifício a maior parte deles. Essa canção encerrava o disco *Televisão* aos berros com uma associação entre o evento e a política de Mussolini e de Hitler, com referências à TV, bem como com brincadeiras linguísticas que traduzem o ambiente de globalização da contemporaneidade: “Massacre Massacre de uomo!/ Matança! Matança de Donna!/ Eu vi, eu vi, eu vi/ Em jornal nazionale/ El duce! El duce en Itália!/ El Führer El Führer em Germânia!/ Brazil, Brazil, Brazil, Aldeia/ Globale!” O gênero *hardcore* ainda não havia sido

---

<sup>221</sup> <http://cifrantiga3.blogspot.com/2006/02/pelo-telefone-o-primeiro-samba.html> Embora haja polêmica em torno da autoria e da letra de “Pelo Telefone”, a canção é considerada o marco histórico desse gênero musical, pois é a partir de sua gravação que o Carnaval ganha música própria: “o chefe da folia/ pelo telefone manda lhe avisar/ que com alegria/ não se questione para se brincar/ ou na versão popular: o chefe da folia/ pelo telefone mandou avisar/ que na Carioca/ tem uma roleta para se jogar.”

<sup>222</sup> SHUKER, Roy. *Vocabulário de música pop*. São Paulo: Hedra, 1999, p.156. “Parte integrante do underground norte-americano do final dos anos 1970, a música *hardcore* desenvolveu-se fora do *punk* e uniu-se à música *grunge* e ao *rock alternativo*. No final dos anos 1990, o rótulo tornou-se um clichê. Usa-se frequentemente a palavra ‘intransigente’ para caracterizar o gênero. Mais duro e rápido do que seu predecessor direto, o *punk rock*, o *hardcore* parte da música *punk* e acelera os tempos tão rápido quanto é humanamente possível, agarrando-se basicamente à guitarra monocromática, ao baixo e à bateria, favorecendo as letras meio gritadas, que expressam os sentimentos mais inflamados que os cantores e compositores podem imaginar.”

experimentado pelo grupo, entretanto se repetiria no próximo álbum, *Cabeça Dinossauro*.

Inicialmente, a canção-título do disco *Televisão* foi preterida pela WEA, pois a gravadora considerou que as emissoras de TV poderiam desaprovar a *performance* de os Titãs ao retratarem os jovens da Era da Televisão<sup>223</sup>. Com seus movimentos desconexos de títeres robotizados e semblantes enlouquecidos e infantilizados pelas mensagens da televisão, os versos enfatizavam eletricamente essas imagens: “a televisão/ me deixou burro/ muito burro demais/ agora todas as coisas/ que eu penso/ me parecem iguais/ o sorvete me deixou gripado/ pelo resto da vida/ e agora toda noite/ quando deito/ é boa noite, querida (...)”. No entanto, a canção fez tanto sucesso que trouxe de volta o humorista Ronald Golias, o qual recebeu convites para shows e, sobretudo, para retornar à TV depois de ser citado nos versos: “O Cride, fala pra mãe/ que eu nunca li num livro/ que um espirro/ fosse um vírus sem cura/ vê se me entende/ pelo menos uma vez/ criatura!” Nessa época, o cinema brasileiro (aproximando-se de uma linguagem mais comercial) também participa desse cenário. *Menino do Rio*, de 1982 e *Garota Dourada*, de 1983 contavam histórias voltadas para o público jovem ao som do rock nacional; e os Titãs participariam do filme *Bete Balanço*, lançado em 1984, com a canção “Toda cor” e de *Areias Escaldantes*, lançado em 1985, com a canção já citada “Massacre”.

Em 1983, os Titãs do Iê Iê, ano anterior a se tornarem simplesmente Titãs, participaram pela primeira vez de um programa televisivo, de significativa audiência entre a juventude, principalmente a do circuito alternativo de São Paulo. Dessa forma, em “Fábrica do Som”, apresentado por Tadeu Jungle na TV Cultura, os Titãs do Iê Iê tocaram seus versos debochados em “Dinheiro é pra gastar com a família”, rock de

---

<sup>223</sup> *Op cit.* pp. 225 a 230. O termo Era da Televisão foi criado por mim para designar época de relevante importância da televisão na divulgação das canções, comparando-a, dessa maneira, com época em que o rádio fazia esse papel. “Até o advento da *MTV*, no final da década de 1980, o rádio era indiscutivelmente o mais importante veículo de difusão da música pop. Sua organização e seus métodos de formatação musical foram decisivos para determinar a natureza do que constitui a principal ‘face pública’ da música popular, particularmente o *rock* e o *pop*, com seus respectivos subgêneros. O rádio também desempenhou um papel fundamental em momentos históricos específicos ao popularizar ou marginalizar gêneros musicais. Entre os anos de 1920 e 1930, o rádio desenvolveu-se como um aparelho de uso doméstico, (...) desempenhando um importante papel como entretenimento para a família, particularmente durante a noite (...). Durante as décadas de 1930 e 1940, o rádio foi inimigo da indústria fonográfica nas disputas sobre pagamento pela execução das gravações. Mas posteriormente tornou-se seu mais importante aliado. Nos anos de 1950, a remodelação das emissoras de rádio influenciou o *rock’n’roll*, e a veiculação radiofônica tornou-se essencial para o sucesso comercial, especialmente nos programas dedicados às *paradas de sucessos*.”

autoria de Arnaldo Antunes e Sérgio Britto: “vá trabalhar mas volte não se esqueça dos seus filhos dinheiro é pra gastar dinheiro é pra gozar com a família vá se enfeitar pinte a boca, ponha falsos cílios você quer se matar você tá pra lá de a perigo”. Na mesma época, apresentaram-se, também, no *Programa Raul Gil*, na TVS; no *Clube do Bolinha*, na TV Bandeirantes e em *Barros de Alencar*, na TV Record, todos três exibidos nas tardes de sábado. Entretanto, “vai para o trono ou não vai?”, a banda almejava se apresentar no mesmo palco em que também se apresentavam artistas de gêneros totalmente diferentes, como Genivaldo Lacerda e seu forró considerado brega, por exemplo. Mesmo em *playback*, os artistas podiam esperar pela fama com um programa que repetia frases que tratavam do próprio universo das comunicações: “na TV nada se cria, tudo se copia”, “Quem não se comunica se trumbica”; “Eu vim para confundir, não para explicar”. “Roda, roda, roda e avisa (...) um minuto pro comercial”, eram os jargões de O Velho Guerreiro.<sup>224</sup>

A grande sensação da TV nos anos 80, porém, ia ao ar na Globo, também nas tardes de sábado, a partir das 16h. Era o Cassino do Chacrinha, transmitido ao vivo do Teatro Fênix, no Jardim Botânico, no Rio. O programa de Abelardo Barbosa era um termômetro no cenário musical. Tocar ali, em meio a chacetes reboativas, postas de bacalhau atiradas para a plateia e o assistente de palco careteiro Russo, debaixo de um calor que nem o ar condicionado dava vazão, significava alguns milhares de discos vendidos na semana seguinte. Gravadoras e artistas disputavam a tapa um lugar naquele picadeiro.<sup>225</sup>

Para tocar no *Cassino do Chacrinha*, os Titãs investiram no visual e na coreografia, pois não tinham que se preocupar em tocar instrumentos, uma vez que as apresentações eram em *playback*. Na verdade, o visual desde o início foi uma preocupação da banda. A grife *Kaos Brasilis* confeccionava roupas artesanais exclusivas para eles, bem como criava cortes de cabelo bastante ousados para quase todos os Titãs. Arnaldo Antunes, que sempre detestou costeletas, criava plasticamente

---

<sup>224</sup> BRAUNE, Rixa e Bia. *Almanaque da TV*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007, pp. 40 a 42. Na canção “Aquele abraço”, de 1969, Gilberto Gil refere-se a José Abelardo Barbosa de Medeiros com o epíteto Velho Guerreiro. Antes de ser apresentador na TV Globo, o comunicador trabalhou em programas de Rádio, bem como em várias emissoras, tais como Tupi, Paulista, TV Rio, Excelsior, Record e Bandeirantes. “A ida de Chacrinha para a TV foi uma revolução. O apresentador rompeu os limites do palco e revelou para o público suas câmeras e seus técnicos. Em vez de terno e gravata – usados até mesmo por animadores infantis – optou por roupas e chapéus extravagantes”.

<sup>225</sup> ALZER, Luiz André e MARMO, Hérica. *A vida até parece uma festa: toda a história dos Titãs*. Rio de Janeiro: Record, 2002, p. 65.

seus próprios cortes e penteados. Para se apresentarem no *Chacrinha*, e poderem conhecer ao vivo personalidades como Elke Maravilha, Jerry Adriani e o cantor Nelson Ned, por exemplo, além de ensaios no estúdio, os Titãs tinham também ensaios de dança com Silvia Bittencourt, professora de balé, que desenvolveu para o grupo coreografia simples, porém marcante, a partir de passos improvisados pelos próprios Titãs em shows anteriores. Com rostos cobertos por uma maquiagem branca e de calça preta com camisas estampando grandes números coloridos, entoaram, com sucesso, os versos de “Sonífera ilha” a primeira vez que se apresentaram no *Chacrinha*: “não posso mais viver aqui ao seu ladinho por isso colo meu ouvido num radinho de pilha”. Entretanto, a participação no programa de Abelardo Barbosa não tinha cachê e estava associada a uma série de outros shows, também sem cachê, que a banda deveria realizar na *Caravana do Chacrinha*:

Leleco Barbosa, filho do Velho Guerreiro e diretor da atração, comandava um esquema muito bem arquitetado, que lhe rendia uma fortuna indireta. Sabendo do poder de fogo de seu programa para levar aos céus qualquer cantor ou conjunto novo, Leleco dava lugar ao artista na TV, desde que ele participasse, gratuitamente, de um circuito de minishows em clubes do subúrbio e da Baixada Fluminense, quase todos comandados pelos então poderosos bicheiros cariocas. Circuito esse que muitas vezes significava até cinco apresentações numa mesma noite. Não restava alternativa. Quem não topasse, entrava na geladeira do Cassino do Chacrinha e podia não sobreviver na carreira.<sup>226</sup>

Com o fim da Ditadura Militar e eventos como o Rock in Rio, o ambiente era bastante favorável à canção nacional e, sobretudo, ao chamado rock dos anos 80. As revistas especializadas começavam a tratar do gênero por meio de bandas brasileiras e não somente das internacionais. Nesse mesmo contexto, entretanto, a prisão de Tony Belloto e Arnaldo Antunes por porte de heroína reverberou por todo aquele ano. Arnaldo Antunes ficou preso durante 27 dias, gerando polêmica no meio artístico, mas, sobretudo, prejudicando a atuação do grupo que, além da ausência de Arnaldo Antunes, teve diversas apresentações desmarcadas, sofrendo boicote por parte dos produtores, os quais não queriam associar o nome das produtoras ao do “tráfico da heroína”, droga ainda desconhecida para a maioria dos brasileiros. O episódio influenciou nas composições posteriores e no repertório agressivo de *Cabeça*

---

<sup>226</sup> *Op cit.* p. 66.

*Dinossauro*, considerado, segundo a Revista *Bizz*, o principal disco da história do pop rock de todos os tempos<sup>227</sup>.

Na capa e na contracapa, originais do renascentista Leonardo da Vinci – Museu do Louvre: “Expressão de um homem urrando” e “Cabeça grotesca”, respectivamente. No título, paradoxo evidente: cabeça, homem moderno; dinossauro: primitivismo, essência do rock. A crítica às instituições e o deboche passaram a ter um tom mais sério e os sons seriam mais guturais, com instrumentação mais pesada: “AA UU”, “Igreja”, “Polícia”, “Estado Violência”, “A face do destruidor”, “Porrada”, “Tô cansado”, “Bichos escrotos”, “Família”, “Homem primata”, “Dívidas”, “O que”: Na canção-título, “Cabeça Dinossauro”, por exemplo, as vozes de Paulo Miklos, Branco Mello e Arnaldo Antunes se misturam a instrumental adaptado do “Cerimonial para afugentar os maus espíritos”, dos índios do Xingu, e, em tom ritualístico, os Titãs repetem: “cabeça dinossauro cabeça dinossauro cabeça cabeça cabeça dinossauro”. O tom agressivo era tamanho que, por exemplo, Arnaldo Antunes, durante as turnês de *Cabeça Dinossauro* e do próximo disco, *Jesus não tem dentes no país dos banguelas*, muitas vezes não se sentia à vontade com os versos de “Igreja”, procurando, assim, sair do palco. Em *Cabeça Dinossauro*, havia, inclusive, uma advertência em relação à faixa “Bichos Escrotos”, a qual, embora não tivesse sido riscada como na época da Ditadura, teve a radiodifusão e as execuções públicas proibidas em virtude de ter sido vetada pelo Departamento de Censura e Diversões Públicas: “Bichos!/ saiam dos lixos,/ baratas!/ me deixem ver suas patas./ Ratos!/ entrem nos sapatos/ do cidadão civilizado./ Pulgas!/ que habitam minhas rugas/ Oncinha pintada,/ zebrinha listrada./ Coelhinho peludo,/ vão se foder!”

Nesse contexto de final de Ditadura, é lançado no início de 1986, no governo do presidente José Sarney, o Plano Cruzado, que levou a inflação ao índice zero e estabilizou os preços, aumentando o poder de compra da população. E a indústria fonográfica, na Era da Televisão, beneficiou-se dessa circunstância, investindo mais ainda no rock nacional. Criou-se, então, um novo mercado, diferente da Era do Rádio, em que os programadores eram bastante responsáveis pela audiência. Nessa época, surgiram programas com novos formatos, não mais tão populares como o *Cassino do Chacrinha*. Assim, programa também da TV Globo, criado por Nelson Mota e

---

<sup>227</sup> *O álbum*, por Lorena Calábria. *História do rock brasileiro anos 80*. In: Super Interessante. Edição Especial de Colecionador, volume 3, pp. 40/41.

Roberto Talma, *Mixto Quente* mostrava shows ao vivo para concorrer com o *Shock*, da TV Manchete, uma revista eletrônica semanal que exibia clipes e entrevistas de roqueiros nacionais e internacionais.

Em 1989, o Hollywood Rock - primeiramente no Sambódromo, no Rio de Janeiro e depois no Estádio do Morumbi em São Paulo - também consagraria essa época com equipamentos com capacidade para 750 mil watts de potência e iluminação programada para gerar 780 kilowatts de luz, entre 50 lâmpadas varilites, 700 refletores e 15 canhões de luz apontados para um palco enorme, de 15 metros de altura, 19 de largura e 20 de profundidade, em que estariam presentes *Pretenders*, *Simply Red*, *Simply Mind*, *UB40*, e *Supertramp*. A *performance* das bandas brasileiras, principalmente de os Titãs, agradou bastante e o rock brasileiro tornava-se cada vez mais respeitado: “Pela primeira vez em muito tempo, uma banda estrangeira teve que segurar a onda de se apresentar depois de uma nacional”, escreveu Luiz Carlos Mansur, no *Jornal do Brasil*; e no *Globo*, Carlos Albuquerque observou que “Praticamente todas as músicas tiveram resposta imediata do público, mesmo as mais recentes. Não houve um segundo sequer para pausas e repousos”<sup>228</sup>.

Estabelecidos nesse mercado, os Titãs investiram, em viagem para Nova York, na compra de instrumentos para que pudessem alcançar a qualidade de som desejada para os próximos discos: Nando Reis adquire um baixo *Factor* de som grave; Sérgio Britto, um teclado *Yamaha DX7* e um D-50 Roland; Tonny Belloto e Marcelo Fromer, guitarras *Jackson*, amplificadores *Marshall* e alguns pedais; Charles Gavin, bateria eletrônica *Simons*, pratos, caixas. Liminha, produtor da banda na época, além de trazer o interesse pela música eletrônica para o Brasil, traz da Inglaterra um instrumento que possibilitava novas experiências sonoras, o *sampler*. Com a bateria eletrônica SP-1200 de Liminha, os Titãs sampleavam qualquer tipo de barulho, alterando as composições e recebendo críticas como a de André Singer, na folha de São Paulo: “O quarto LP dos Titãs é difícil. Por trás da aparente simplicidade de ritmos dançantes, protesto social e político, canto em desabafo, há um elaborado

---

<sup>228</sup> ALZER, Luiz André e MARMO, Hérica. *A vida até parece uma festa: toda a história dos Titãs*. Rio de Janeiro: Record, 2002, p. 124 e 125.

trabalho de pesquisa das possibilidades sonoras e artísticas oferecidas pelo rock moderno, por sofisticados estúdios de gravação e extrema liberdade criativa.”<sup>229</sup>

*Go Back*, de 1988, retomava algumas canções do início da carreira de os Titãs. Com *design* de Arnaldo Antunes, que superava, em suas colagens em mosaico com as letras do título, os recursos tecnológicos da época, o disco *Õ blesq blom*, de 1989, de acordo com a crítica da época, seguia a *world music*, tendência pop que crescia na Europa e nos Estados Unidos, com músicos famosos misturando ritmos nativos da África e da Ásia com a tecnologia de sintetizadores e guitarras. Entretanto, o grupo, ao gravar com a dupla pernambucana, Mauro e Quitéria, já estava antecipando uma fusão da música brasileira com o rock e a música eletrônica, que se desenvolveria na década seguinte, principalmente com o movimento *Mangue beat*, de *Chico Science & Nação Zumbi* e, depois, com artistas como Otto, Lenine e Pedro Luís e a Parede, por exemplo. O disco *Tudo ao mesmo tempo e agora*, de 1991, retoma as características de uma banda de músicos, dispensando o arsenal eletrônico. Sem a importante produção de Liminha, o trabalho conjunto da banda gerou decisão acerca da autoria das canções que desagradou Arnaldo Antunes: “os oito Titãs assinariam todas as quinze faixas do LP”.

Nessa época, o trovador multimídia era considerado pelos jornais e revistas como líder do grupo, uma vez que a tendência era essa em outras bandas, tais como Legião Urbana, com Renato Russo; Paralamas do Sucesso, com Herbert Vianna e Engenheiros do Hawaii, com Humberto Gessinger, por exemplo. Além disso, Arnaldo Antunes apresentava visual bastante exótico, *performance* marcante no palco e textos elogiados pelos poetas concretistas Haroldo e Augusto de Campos e Décio Pignatari. Da mesma forma, sua parceria com artistas da chamada MPB, deu-lhe destaque cada vez maior nos meios de comunicação de massa, os quais, muitas vezes, atribuíam ao poeta a autoria das canções, algumas de autoria de outros Titãs. A canção “Comida”, composta por Arnaldo Antunes, Sérgio Britto e Marcelo Fromer, exemplifica situação constrangedora, pois a autoria era, em geral, atribuída somente a Arnaldo Antunes. E essa canção faz sucesso até hoje, depois de ser escolhida pela Hering, em 1989, como hino da juventude em campanha publicitária; ser estampada em cartazes das passeatas do movimento estudantil Caras-pintadas pelo

---

<sup>229</sup> *Op Cit.* p. 135.

*impeachment* do presidente Collor, em 1992; e, ainda, ser cedida ao sociólogo Betinho na Ação da Campanha Contra a Miséria e pela a Vida.

Enquanto isso, considerado escatológico devido a versos como “saia de mim como suor/ tudo que eu sei de cor/ saia de mim como excreto/ tudo que está correto/ (...) espirro, pus, porra, sarro,/ sangue, lágrima, catarro,/ saia de mim a verdade”, o grupo recebia críticas acirradas ao último trabalho de que participou o poeta Arnaldo Antunes, como integrante da banda: “Os Titãs foram infelizes: entre *riffs* descarnados, palavrões e concretismo juvenil, nada em *Tudo ao mesmo tempo e agora* alcança o impacto e a qualidade de ‘Polícia’ ou ‘Lugar nenhum’”, diz André Forastiere na revista *Bizz*<sup>230</sup>.

Assim, seguindo carreira solo com parcerias diversas, bem como com a herança de bossas novas e de tropicalismos, o trovador multimídia hoje transita entre modelos de contenção e efeitos grandiosos, depois de vivenciar o rock dos anos 1980, reatualizando o debate sobre a influência do pop rock internacional na nossa cultura. E, nesse contexto paradoxal e pós-tropicalista, o poeta alude, em suas canções do DVD *Ao vivo no estúdio*, a outros textos poéticos e musicais, construindo-as, muitas vezes, a partir de citações do repertório da Canção Popular Brasileira e de outras artes, em um diálogo de linguagens verbais, visuais e, obviamente, musicais, como se pode observar no capítulo seguinte.

*Não sou brasileiro,  
Não sou estrangeiro.  
Não sou de nenhum lugar,  
Sou de lugar nenhum.  
Nenhuma pátria me pariu.  
Eu não tô nem aí.  
Eu não tô nem aqui.  
Titãs*

---

<sup>230</sup> *Op Cit.* p. 198.



### CAPÍTULO III

#### ARNALDO ANTUNES, TROVADOR MULTIMÍDIA

##### *Quase tudo*

*Tudo que dá pra sentir  
Quase que dá pra pensar  
Tudo que dá pra pensar  
Quase que dá para ouvir  
Tudo que dá para ouvir  
Quase que dá para ver  
Tudo que dá para ver  
Quase que dá pra pegar  
Tudo que dá pra pegar  
Quase que dá para ter  
Tudo que dá para ter  
Quase que dá para dar*

*E quase tudo dá<sup>231</sup>*

---

<sup>231</sup> ANTUNES, Arnaldo. *Quase tudo*. In: *Um som*. BMG, 1998. Composição de Péricles Cavalcanti e Arnaldo Antunes. Disponível em [http://www.arnaldoantunes.com.br/sec\\_discografia\\_view.php?id=4](http://www.arnaldoantunes.com.br/sec_discografia_view.php?id=4). Acesso em 19 de setembro de 2010.

### 3.1. Arnaldo Antunes<sup>232</sup>

Arnaldo Augusto Nora Antunes nasceu em 1960, é filho de engenheiro que, durante trinta anos, atuou como professor de Mecânica Quântica e Estatística na Universidade de São Paulo-USP, entretanto, inicialmente o pai engenheiro havia sido pianista clássico, quase se tornando um concertista no final dos anos 1940. Na infância, portanto, o trovador multimídia Arnaldo Antunes cresceu ouvindo música clássica, além de Moacyr Franco e João Gilberto com os pais. E, por influência dos seus seis irmãos, conheceu *Chuck Berry*, *Beatles* e *Rolling Stones*, embora sua própria descoberta fosse a Jovem Guarda.

Tímido, o ex-Titãs começou a se envolver em manifestações artísticas somente ao ingressar no colégio Equipe, época em que produziu um filme de 40 minutos de ficção em super-8, *Temporal*; e publicou a novela *Camaleão*, impressa na gráfica da escola. Já começava a vender, em bares da cidade de São Paulo, seus livros de poesia mimeografados, sempre com preocupações em torno da palavra, não só escrita, como também falada, de suas sonoridades e visualidades. Mais tarde, realiza com grupo de cinema da faculdade o super-8 experimental de quinze minutos *Jimi Gogh*, com quadros do pintor holandês pós-impressionista Van Gogh e música do guitarrista inglês Jimi Hendrix. Das capas de CDs em seu trabalho como Titãs ou ex-Titãs, às imagens de seus livros ou aos cenários de shows e *performances* teatrais, percebem-se caprichosas caligrafia e diagramação, muitas vezes combinações de várias mídias, como fotografia, vídeo, música, em uma espécie de colagem próxima ao trabalho de muitos artistas da Vanguarda Histórica. Nessa perspectiva, e sem a pretensão de abarcar toda a obra multifacetada do poeta Arnaldo Antunes, revisitar rapidamente algumas de suas produções artísticas faz-se necessário, portanto, para compreender melhor o percurso do artista, o contexto em que sua obra se insere, suas parcerias, bem como a análise do DVD *Ao vivo no estúdio* que se pretende nesta tese:

Poeta multimídia, Arnaldo Antunes, no início dos anos 80, escreve e produz, com a artista plástica Go, pequenos livros impressos em xerox, de forma artesanal: *A flecha só tem uma chance*, *Deu na cabeça de alguém uma árvore* e *Um piano e muitas galinhas*. Além disso, editava revistas de poesia, tais como *Almanak 80* - com

---

<sup>232</sup> Os dados biográficos citados são uma síntese de pesquisa realizada no *site* oficial de Arnaldo Antunes, disponível em [http://www.arnaldoantunes.com.br/sec\\_biografia.php](http://www.arnaldoantunes.com.br/sec_biografia.php).

Beto Borges, Sérgio Papi - e também com Nuno Ramos, *Kataloki (Almanak 81)*; bem como promovia mostras de caligrafia, por exemplo, na Galeria Cultura, apresentando, na inauguração, a ópera performática *A Espada Sinfônica*, além dos trabalhos de poesia visual em diversos espaços culturais da cidade de São Paulo. *Defeitos Cônicos*, na Pinacoteca do Estado, *Noite de performance: epicaligráfica*, na Livraria Belas Artes, *Robôs efêmeros*, no Sesc Pompeia, são também exemplos de *performances* de Antunes e Go. Ao mesmo tempo, o casal participava da Banda Performática de José Roberto Aguilar; e o poeta Arnaldo Antunes começava a se aproximar dos companheiros Titãs em *A idade da pedra jovem*, como já fora citado no segundo capítulo.

Em 1983, Arnaldo Antunes publicou *OU/E*<sup>233</sup>, seu primeiro livro, poesia em dobraduras, também editado artesanalmente, mas com lançamento no Sesc Pompeia e apresentação dos Intocáveis, grupo formado pelo próprio poeta, Go, Paulo Miklos e Nuno Ramos, com os quais apresenta a canção “Bichos escrotos” pela primeira vez. Desde essa época, já era possível perceber, portanto, sua percepção plástica da palavra, seu interesse pela língua, pelas linguagens, pelos meios, o que o levou a estudar Letras, inicialmente na Universidade de São Paulo e, depois, na PUC-RJ, em função de mudança da família para o Rio de Janeiro, onde o poeta esteve por pouco tempo. No entanto, mesmo sempre interessado em letras, palavras, códigos, mídias, comunicações, como demonstra em toda sua obra, à medida que o número de apresentações de os Titãs aumentava, Arnaldo Antunes mais se distanciava do curso de Letras, abandonando-o, definitivamente, em 1985, para se dedicar à banda, com a qual permaneceria até 1992, embora viesse a compor e a se apresentar com o grupo ainda muitas vezes depois de *Tudo ao mesmo tempo e agora*.

Em 1988, ainda nos Titãs, Arnaldo Antunes participa da *jam session* Clássicos do Samba, no Aeroanta, com Akira S., Paulo Zinner, Branco Mello, Hélcio Aguirra e Pamps, ocasião em que interpretaram canções de Ataulfo Alves, Noel Rosa, Jackson do Pandeiro, Clementina de Jesus e Luiz Gonzaga, por exemplo. No mesmo ano,

---

<sup>233</sup> “Ou/E é um livro e uma caixa. Na tampa da caixa tem dois buracos com um círculo giratório dentro; quando você gira esse círculo, os alfabetos mais distantes vão passando pelos buracos: cine-letra. Dentro da caixa tem 29 poemas soltos: são charadas, coincidências visualizadas, releitura de outros textos (Hoelderlin, Haroldo de Campos, Flaubert, Mick Jagger, Blake, Pagu), perguntas longas com respostas curtas e, em quase todos, caligrafias entoando a leitura. Em tudo você tem de pegar, virar, abrir, cheirar, morder, descobrir, enfim, onde está o poema.” Cine-Letra; Ou/E, por Nuno Ramos, em *Folhetim*, 15/01/1984 – Folha de São Paulo. In: *Site* oficial de Arnaldo Antunes.

além de sua atuação no filme curta-metragem *Rock paulista*, de Anna Mylaert, o trovador multimídia reforça o ecletismo tanto da sua obra quanto de sua banda, lançando um LP *single*<sup>234</sup> com canções de carnaval. Dessa maneira, sob o pseudônimo de Vestidos de Espaço, os Titãs gravam “Pipi Popô” e “A Marcha do Demo”, com a participação de Paula Toller, vocalista do Kid Abelha, e de Jorge Mautner nos vocais.

No início dos anos 1990, em projeto poético que sempre se apresentou como múltiplo, a obra de Arnaldo Antunes integra intervenções urbanas realizadas em prédios das Avenidas Paulista e Consolação, nos quais seus poemas são projetados em raio laser. No primeiro evento, com participação dos irmãos Haroldo e Augusto de Campos, além de Walter Silveira. No segundo, também com versões sonoras dos poemas, além dos poetas já citados, participaram Décio Pignatari e o mexicano Otavio Paz. Nessa época, o cancionista Arnaldo Antunes grava uma música solo pela primeira vez, “E só”, incluída no LP *Rock de Autor*, lançado pelo selo independente Manifesto, do qual fizeram parte outros nomes do pop nacional, tais como Paulo Miklos, Nasi, do Ira!, Akira S., de Akira S. & As garotas que erraram, por exemplo.

Concomitante a essas atividades, Arnaldo Antunes compõe canções infantis, participando, por exemplo, do disco *Canções de Ninar*, com a música “Dorme”; além de compor “Lavar as mãos”, para o programa *Castelo Rá Tim Bum*, da TV Cultura e de, mais tarde, integrar o projeto infantil *Palavra Cantada*, já anteriormente citado. No final da década, em 1998, Arnaldo Antunes participa da XXIV Bienal Internacional de São Paulo, com instalação gráfico-poética com camadas de cartazes colados e rasgados, e, no ano seguinte, expõe duas grandes instalações construídas com letras de alumínio pintadas – “Cresce” e “Infinitozinho” – na II Bienal de Artes Visuais do Mercosul, em Porto Alegre.

---

<sup>234</sup> “Historicamente, *single* (compacto simples) muitas vezes se refere a ‘45’ (sua velocidade de rotação), um formato importante na indústria fonográfica, embora seu *status* e sua influência atuais sejam questionados. O *single* era originalmente um disco de vinil de sete polegadas. O lado A incluía a canção mais indicada para ser difundida pelo rádio e o lado B, a canção considerada de menor apelo. Porém, um pequeno número de ‘canções lado B’ alcançaram o topo da parada de sucessos junto da ‘canção lado A’, como em alguns *singles* dos *Beatles*. Um *EP* (*extended play*, compacto duplo) é um *single* ampliado. Trata-se também de um disco de vinil de sete polegadas, mas com quatro canções, habitualmente. No Reino Unido, o compacto duplo representou um formato primitivo para os ‘*greatest hits*’, com capas bem elaboradas e álbuns de grande vendagem até o início dos anos 1960.” SHUKER, Roy. *Vocabulário de música pop*. São Paulo: Hedra, 1999, p. 255.

No exterior, Arnaldo Antunes também é reconhecido por sua *performance* com a palavra e com as mídias por meio das quais se expressa. O poeta tem seus poemas publicados em várias antologias na Europa e nas Américas, bem como apresenta muitos de seus shows nesses continentes. Além disso, na Alemanha, participou de mostra de poesia visual *Transfutur – Visuelle Poesie*, em Kassel; das exposições *p0es1e – digitale dichtungskunst*, em Munique, e *Arte Brasil*, em Konstanz, além de *performance* poética em *Poesie Festival Berlin*. Na Espanha, participou da exposição *Entre la palabra e la imagen*, também com *performance* poética. Nos Estados Unidos, realizou exposição de poemas visuais, caligrafias e instalação de painéis gráfico-poéticos, no *Long Beach Museum of Art*, no projeto *Inside Brazil*, junto à instalação multimídia de Bruce e Norman Yonemoto e mostra de vídeos de vinte e três artistas brasileiros. Na mesma região, participou da exposição *Manipulated Word/Text and Image*, que integrava o *Festival New Vison Florida-Brazil/A Festival Exchange*, bem como teve obra incluída na exposição *Brazilian Visual Poetry* na cidade de Austin, Texas. No México, tem também *performance* realizada na feira *La Ciudad, un libro abierto*, a qual ocorreu no *Museo de la Ciudad de México*. O que se percebe, portanto, é atuação estética bastante diversificada, aproximando, propositadamente, as categorias artísticas de forma a torná-las cada vez mais indissociáveis e inclassificáveis – “quase tudo”.

No projeto poético de Arnaldo Antunes, a fascinação pela comunicação, pelo jogo com a linguagem, por seus suportes e, sobretudo pela possibilidade de combinações, é recorrente. Dessa maneira, a reverência à palavra, à imagem, ao som, às fusões sinestésicas, em um ambiente de novas tecnologias de som e de imagem, traduz a forma como o poeta percebe a contemporaneidade em que “quase tudo dá”. E esse ambiente multimídia provoca o surgimento de novas sensibilidades, re-significando conceitos, uma vez que cada mídia, cada tecnologia, suscita questões relativas à sua própria consistência enunciativa, a qual se articula também com a produção discursiva em determinado espaço e tempo. Os pesquisadores Gilda Korff Dieguez e Ivo Lucchesi, no artigo “Trilhas da Poética de Arnaldo Antunes”, intitulam esse projeto poético de *estética do labirinto*, cuja matriz está na Antropofagia, no Concretismo e no Tropicalismo, todavia sintonizados com o novo e o diferente:

Ao nomearmos a estética de Arnaldo Antunes como ‘labiríntica’, está implícita a compreensão de que se trata de

um processo de construção artística intrincada e descentrada e, por isso mesmo, funda-se em permanente estado de expansão. Nisso, todas as características do labirinto estão presentes, como efeito de uma percepção mental: seus trabalhos contêm um apelo que convida à exploração, por serem frutos de uma inteligência sensível e astuciosa, exigindo do receptor uma visão livre, de modo a permitir as múltiplas associações demandadas.<sup>235</sup>

Ainda considerando as ideias de Gilda Korff e Ivo Lucchesi, a imagem labiríntica do mundo, que apreendem a partir do conjunto da obra de Arnaldo Antunes, está na percepção de que o inesgotável é o limite, um convite à exploração contínua, já que o problema não é encontrar a saída, mas avançar sem se perder, visitando o maior número possível dos caminhos de um labirinto. Essa imagem se aproxima, portanto, da expressão multifacetada e inclassificável de Antunes que ilustramos nesta pesquisa, revisitando sua obra. De acordo com os pesquisadores, é um estado subjetivo de angústia e prazer em que “enquanto a angústia dirige o olhar do artista para formas expressionais distintas, o prazer o projeta numa relação de ‘jogo’ com as potencialidades que a linguagem oferta”<sup>236</sup>, em jogo próprio, de regras específicas e de tratos particulares em espaços diversificados. Dessa maneira, a obra de Arnaldo Antunes é um dos mais completos registros da mobilidade da vida contemporânea, em que a sensação de que é *tudo ao mesmo tempo e agora* nos é recorrente, e, sobretudo corroborada, por nossa experiência incessante com os meios de comunicação, nossas extensões - contato que nos imprime a ideia de que “tudo que dá pra pensar quase que dá pra sentir”, invertendo propositadamente os versos de Arnaldo Antunes que iniciam este capítulo.

Nessa perspectiva, percebe-se uma compreensão do ser e de suas diferentes modalidades de expressão, uma sensação contemporânea de “sermos muitos em um só”, de sermos também multifacetados na extrema individualidade atual, sem uma âncora<sup>237</sup> que nos torne *classificáveis*. Entretanto, é essa mesma sensação que, muitas

---

<sup>235</sup> DIEGUEZ, Gilda Korff e LUCCHESI, Ivo. *Trilhas da poética de Arnaldo Antunes*. In: *Cultura Brasileira Contemporânea – música popular brasileira*. Ano 1. Número 1. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2006, p. 56.

<sup>236</sup> *Op. Cit.* p.57.

<sup>237</sup> Referência ao sujeito pós-moderno, segundo Stuart Hall, sem identidade fixa, essencial ou permanente. “Esta perda de uma ‘sentido de si’ estável é chamada, algumas vezes, de deslocamento ou descentração do sujeito (...) nós somos ‘pós’ relativamente a qualquer concepção essencialista ou fixa de identidade – algo que, desde o Iluminismo, se supõe definir o próprio núcleo ou essência de nosso ser e fundamentar

vezes, simplesmente traduz o silêncio, o vazio, ou ainda, generalizações bem indefinidas as quais, paradoxalmente, definem nosso senso de humanidade, bastante explorado na *performance* do DVD *Ao vivo no estúdio*. Os próprios títulos dos CDs da discografia solo de Arnaldo Antunes traduzem essa expressão: *Nome, Ninguém, Um som, Silêncio, O Corpo, Paradeiro, Saiba, Qualquer*. Da mesma forma, algumas de suas canções: “o nome disso”, “nem tudo”, “e só”, “quase tudo”, “as coisas”, “se tudo pode acontecer”. Além disso, o título de alguns de seus livros impressos: *Psia, Todos, as coisas, 2 ou mais corpos no mesmo espaço, Palavra Desordem, Et Eu Tu e*, sobretudo, muitos dos seus versos, tais como “o seu tempo é seu e de qualquer pessoa, até eu (...) o seu tempo é só um para todos, o meu tempo é mais um entre muitos.”<sup>238</sup>

E de seus poemas visuais:




239

---

nossa existência como sujeitos humanos.” HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 1999, p. 9/10.

<sup>238</sup> ANTUNES, Arnaldo. *2 ou + corpos no mesmo espaço*. São Paulo: Perspectiva, 1998, p. 69.

<sup>239</sup> ANTUNES, Arnaldo. *Psia*. São Paulo: Iluminuras, 1998.

a eternidade  
dividida  
em vidas  
não interessa  
  
só interessa  
a eternidade  
inteira  
de uma vez

240

Nesse contexto, o conjunto da obra de Arnaldo Antunes, cujo foco recai na exploração das interfaces com que se estrutura a linguagem do audiovisual, seja nas canções, seja nas concepções gráfico-visuais, reforça sua *performance* de crueldade<sup>241</sup>. Assim, em permanente estado de estranhamento - e impulsionando movimentos corporais que oscilam entre a agressividade própria do rock ou mesmo do punk, a aparente dispersão do olhar e uma expressão quase retraída que não se afasta do microfone -, a *performance* de Arnaldo Antunes traduz simplicidade e

<sup>240</sup> ANTUNES, Arnaldo. *2 ou + corpos no mesmo espaço*. São Paulo: Perspectiva, 1998, p. 39.

<sup>241</sup> ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 77/78. Referência às ideias de Antonin Artaud, tais como: "...ligar o teatro à possibilidade da expressão pelas formas, e por tudo o que for gestos, ruídos, cores, plasticidades, etc., é devolvê-lo à sua destinação primitiva (...) é reconciliá-lo com o universo. (...) O domínio do teatro, é preciso que se diga, não é psicológico mas plástico e físico. E não se trata de saber se a linguagem física do teatro é capaz de chegar às mesmas resoluções psicológicas que a linguagem das palavras, se consegue expressar sentimentos e paixões tão bem quanto as palavras, mas de saber se não existe no domínio do pensamento e da inteligência atitudes que as palavras sejam incapazes de tomar e que os gestos e que tudo que participa da linguagem no espaço atingem com mais precisão do que elas".



sofisticação, bem como extravasamento e intimismo. E dessa maneira também multifacetada, a *performance* do poeta é corroborada pelos suportes utilizados e, principalmente, pelas linguagens da televisão e dos computadores, das quais Arnaldo Antunes tanto usufrui.

Em 1981 foi fundada a *MTV* americana (*Music Television*) que se tornou praticamente sinônimo de videoclipe<sup>242</sup>, impulsionando a indústria fonográfica ao garantir o ingresso da música na parada de sucessos e, sobretudo, ao promover maior aproximação com o telespectador por apresentar formato descontraído em suas entrevistas e demais programas, sugerindo diálogo por meio de *sites*, por exemplo. Hoje, o fascínio pela imagem atinge seu ponto máximo, uma vez que podemos ser até a própria mensagem. Os portais de vídeo *on-line* estão transformando a maneira de absorver conteúdo, tornando-se fundamental descobrir o que essas ferramentas fazem e o que se deve fazer com elas, nas mais diversificadas áreas do conhecimento. A rápida projeção desses suportes no Ocidente explica as relações, ainda em evolução, entre as novas tecnologias de mídia, as indústrias criativas, as políticas de cultura popular e as recentes discussões acerca dos direitos autorais<sup>243</sup>. Esse fenômeno justifica compras de quase dois bilhões de dólares realizadas pelo *Google* para absorver este mercado que, muitas vezes, problematiza questões relativas à propriedade e à privacidade. Percebe-se, nesse contexto, que “talvez por isso o *youtube* seja um irresistível local dessa enorme ágora virtual que, independentemente dos seus problemas e formatos, permite a cada um ser a própria mídia, celebridades do nosso cotidiano.”<sup>244</sup>

---

<sup>242</sup> “O videoclipe segue as convenções do *single* tradicional de 45 rpm. Possui uma duração de dois a três minutos, funcionando – nos termos da indústria – como uma ‘peça promocional’ que estimula a venda do disco e influencia a parada de sucessos. Os videoclipes são a matéria-prima das emissoras de televisão que seguem o estilo da *MTV*, dos programas musicais nas emissoras convencionais e dos videoclipes de longa duração (...). O vídeo musical é tanto um produto industrial e comercial quanto uma forma cultural”. SHUKER, Roy. *Vocabulário de música pop*. São Paulo: Hedra, 1999, p. 289.

<sup>243</sup> Demanda histórica de artistas e intelectuais, o atual Ministério da Cultura pretende realizar revisão das leis autorais. O texto em vigor hoje foi aprovado em 1998, entretanto já era atualização de lei criada em 1973. Segundo o ministro Juca Ferreira, impróprio à realidade digital do mundo contemporâneo, além de muitas vezes, pouco transparente nas arrecadações realizadas pelo Ecad (Escritório Central de Arrecadação de Direitos). Disponível em: <http://noticias.bol.uol.com.br/brasil/2010/06/14/copiar-cd-deixa-de-ser-crime-de-acordo-com-nova-lei-de-direito-autoral.jhtm>. Acesso em 14 de junho de 2010.

<sup>244</sup> BURGESS, Jean e GREEN, Joshua; com textos de Henry Jenkins e Jonh Hartley. *Youtube e a revolução digital: como o maior fenômeno da cultura participativa transformou a mídia e a sociedade*. São Paulo: Aleph, 2009, p. 9. “(...) pessoas de áreas diferentes (tecnologia, mídia, entretenimento, comunidade de fãs, artistas, educadores) trocando e construindo um dos maiores *cases* de cultura participativa do mundo. Um fenômeno que ainda não justificou seus quase dois bilhões de dólares quando comprado pela *Google*, mas que já provou ter mudado para sempre a nossa relação com a propriedade

O *youtube* e o *vimeo*, por exemplo, são espaços virtuais que assumem esse papel, mas com interação maior por parte do receptor do que a que já há com a televisão, visto que, nesses, é o espectador quem opera na escolha dos caminhos a serem percorridos pelo suporte, bem como em novas produções, editadas *a posteriori*, obedecendo obviamente aos direitos autorais vigentes. E, recorrendo às ideias de Marshall McLuhan, apresentadas em *ambiência multimídia*, não é preciso temer a morte da TV em ocasião do computador, uma vez que já se percebe o quanto um veículo auxilia o outro e vice-versa, alimentando-se mutuamente, complementando-se, televisão e computador. Dessa maneira, os programas de televisão estão para a internet, por exemplo, assim como também ocorre o contrário, uma vez que os meios vão se aglutinando à medida que a tecnologia vai se desenvolvendo.

O trovador multimídia também faz alusão à TV, não simplesmente como geradora de um determinado comportamento estigmatizado de quem assiste à televisão, conforme o fizeram os Titãs, e que acabava por nos remeter às ideias de Theodor Adorno acerca da “indústria cultural” e da “alienação”. Arnaldo Antunes, no entanto, compreende diferentemente essas necessidades e possibilidades de integração e de interação de que trata o parágrafo anterior, promovidas cada vez mais pelo desenvolvimento tecnológico atual. Assim, “tudo que dá pra sentir quase que dá pra pensar” se nos propusermos a abrir a já citada “caixa preta”, de Vilém Flusser. Arnaldo Antunes apresenta, dessa maneira, a televisão do futuro em texto publicado em 1993 na revista *Globosat*. Embora texto extenso, vale a pena conhecer as *21 metas para a televisão do futuro*; algumas delas almejadas em seu projeto poético, outras já alcançadas, se não nas residências em canais de TVs a cabo e até em celulares, por exemplo, pelo menos nos interativos jogos linguísticos propostos pelo *Museu da Língua Portuguesa*, em computadores:

1. Melhoria crescente de definição de som e imagem a custos cada vez mais baixos.
2. Programação ininterrupta durante a madrugada.
3. Maior, cada vez maior número de emissoras. Multiplicação de canais alternativos, independentes. Fim da necessidade de autorização estatal para transmissões. Pequenas estações com acesso à alta tecnologia.

---

intelectual, o entretenimento e o conteúdo audiovisual. E as questões relativas à propriedade e à privacidade ainda estão aí e não foram esgotadas.”

4. Antenas que funcionem bem.
5. Unificação dos formatos, bitolas e sistemas de codificação. Extinção das reservas de mercado. Um só sistema mundial de vídeo.
6. TVs de bolso.
7. TVs descartáveis.
8. Telas triangulares, circulares, em diversos formatos. Telas não planas, com relevos. TVs esculturas, fabricadas em moldes encomendados especialmente pelo consumidor.
9. Acesso cada vez mais fácil e rápido às transmissões de estações de qualquer parte do mundo. Parabólicas menores e mais possantes. TV internacionalizada. Cada domicílio contendo sua babel eletrônica, com dispositivo que acione tradução simultânea para várias línguas à escolha.
10. Outras possibilidades de alteração do som e da imagem. Além dos tradicionais comandos de sintonia, saturação, volume, contraste e brilho; inserção de comandos para interferência criativa sobre o material transmitido. Possibilidades de solarizar, negativar, inverter, multiplicar, distorcer, sobrepor as imagens e equalizar, remixar, fundir os sons. Tratamentos dados a som e imagem em computadores e ilhas de edição passariam a fazer parte do repertório comum de controle dos aparelhos de TV, para livre manipulação do espectador, agora mais ativo na relação com o meio.
11. Todos os canais simultaneamente na tela, por subdivisão e também por fusão das imagens e sons.
12. Possibilidade de inserção de imagens e sons outros que interfiram e se relacionem com o material transmitido.
13. Tecnologia digital de gravação, edição e reprodução ao alcance de qualquer consumidor. Vídeo câmeras caseiras com qualidade profissional. Acesso mais corrente aos meios de produção.
14. Projeções holográficas no espaço, fora dos limites da tela.
15. Serviço de acesso a transmissões já realizadas em todas as emissoras, que possa veicular programas já passados a pedido exclusivo de cada telespectador. Dessa forma, o usuário poderia confeccionar sua própria programação, nos horários que quisesse, podendo conjugar gravações de diferentes emissoras num único canal sintonizado, específico para a prestação desse serviço, com acesso a informações de qualquer época. TV como banco de dados para pesquisas, acionado pelo telespectador em seu domicílio. Acesso a catálogos com listagem de tudo que

constar no arquivo de cada emissora, para consulta e uso do respectivo serviço.

16. Monitores contínuos de grande extensão (como biombos) para caminhantes.
17. Emissoras volantes, que possam funcionar durante curtos espaços de tempo em qualquer lugar do planeta onde se instalem.
18. Transmissões interplanetárias.
19. Atendimento adequado às diversas necessidades culturais, com variedade de usos da linguagem videográfica. Em decorrência da menor intervenção do Estado, perda do caráter unificador e impositor de padrões linguísticos, estéticos, comportamentais aos povos.
20. Aparelhos inteiramente produzidos com material reciclado.
21. Transmissões telepáticas via satélite, sem necessidade de aparelho externo, que reproduzam não apenas som e imagem, mas experiências físicas completas, incluindo tato, olfato, paladar.<sup>245</sup>

Na verdade, o desenvolvimento da televisão é o que melhor caracteriza a consolidação de uma indústria cultural no Brasil. Nos anos 50, o circuito televisivo enfrentava vários problemas técnicos e era, predominantemente, local. Em 1965, a EMBRATEL é criada e o país se associa ao INTELSAT (sistema internacional de satélites), o que inicia política modernizadora neste setor. Para que na década seguinte, em 1970, já existissem mais de quatro milhões de domicílios com aparelhos de televisão, correspondendo a 56% da população, e, em 1982, mais de quinze milhões, correspondendo a 73%<sup>246</sup>; consolidando, assim, o hábito de assistir à televisão em todas as classes sociais brasileiras. Para isso, foi necessário que houvesse um incremento na produção de aparelhos, na sua distribuição, e a melhoria das condições técnicas. Em 1967, a criação do Ministério de Comunicações é fruto desse contexto:

Tem início a construção de um sistema de microondas, que será inaugurado em 1968 (a parte relativa à Amazônia é completada em 70), permitindo a interligação de todo o

---

<sup>245</sup> ANTUNES, Arnaldo. *21 metas para a televisão do futuro*. In: *40 escritos*. São Paulo: Iluminuras, 2000, pp. 78 a 80.

<sup>246</sup> *Mercado Brasileiro de Comunicação*, Brasília, Presidência da República, Secretaria de Imprensa e Divulgação, 1983, p. 87. In: ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 2006, p. 130.

território nacional. Isto significa que as dificuldades tecnológicas das quais padecia a televisão na década de 50 podem agora ser resolvidas. O sistema de redes, condição essencial para o funcionamento da indústria cultural, pressupunha um suporte tecnológico que, no Brasil, contrariamente dos Estados Unidos, é resultado de um investimento do Estado.<sup>247</sup>

A tecnologia sempre foi de extrema importância para produção e divulgação da Canção Popular Brasileira, talvez por isso a sua homenagem recorrente aos veículos de comunicação - telefone, rádio, televisão, satélites, computador - conforme já se observou no capítulo anterior. E os próprios artistas, oriundos de diversas categorias artísticas, reconhecem essa importância, tanto do ponto de vista estético quanto social. No caso da televisão, estético porque muitas vezes ela redireciona caminhos artísticos, como por exemplo, no Festival de 1967, da TV Record, o qual dividiu a música brasileira em antes e depois. “Ficaram para trás os cantores que usavam terno e smoking, os intérpretes que apenas cantavam o amor (...). Entraram em cena roupas coloridas, compositores que, seguindo Bob Dylan, queriam provar que era possível falar sobre qualquer assunto (...).”<sup>248</sup> E social porque, entre outros motivos, para o bem e para o mal, a televisão popularizou a arte, como afirma Dias Gomes em entrevista a *Opinião*, em 1973:

Faço parte de uma geração de dramaturgos que levantou entre os anos 50 e 60 a bandeira quixotesca de um teatro político e popular. Esse teatro esbarrou numa contradição básica: era um teatro dirigido a uma plateia popular, mas visto unicamente por uma plateia de elite. De repente a televisão me ofereceu essa plateia popular.<sup>249</sup>

Voltando a Arnaldo Antunes, percebe-se que é possível apreender a experiência de poeta multimídia, e multifacetado, em toda a obra de Arnaldo Antunes, até mesmo em seus textos críticos, tanto por ser esse o seu projeto poético, quanto por existir tecnologia que lhe garanta concretizá-lo. Dessa maneira, para esta pesquisa, cujo objeto se insere no contexto da Canção Popular Brasileira, procura-se observar essas características em sua discografia e, sobretudo, no DVD *Ao vivo no estúdio*. As

---

<sup>247</sup> *Op. Cit.* p. 118.

<sup>248</sup> *Bravo! Festival de 1967*. Agosto de 2010. Ano 12. Número 156, p. 26.

<sup>249</sup> ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 2006, p. 180.

canções de Arnaldo Antunes se movem em todas as direções e com a exploração de todos os sentidos, uma vez que “tudo que dá para ouvir quase que dá para ver e tudo que dá para ver quase que dá pra pegar”. Portanto, essa apreensão parte também de um contexto diversificado. Às vezes, de imagens sonoras e visuais combinadas, por exemplo, da bidimensionalidade do papel para a tridimensionalidade do computador, conforme Ricardo Araújo, da Universidade de Brasília, já demonstrou em seu livro *Poesia visual – vídeo poesia*<sup>250</sup>.

De forma semelhante, parafraseando e parodiando a tradição, muitas vezes, em releituras de gravações antigas ou criando uma lógica própria, com a intenção de nomear o mundo, com arranjos bem simples que lembram o universo infantil; a poesia de Arnaldo Antunes pode estar em qualquer parte, uma vez que, como já foi dito, não existe só nos poemas de seus livros, nem nas canções, nem em seus movimentos, mas, sobretudo, em todos esses suportes, em sua *performance*. O trovador multimídia traz novas formas de expressão poética para novas sensibilidades, as quais resgatam, na verdade, elementos primitivos, nossas pulsões, nossos silêncios; diversas sonoridades, nossa oralidade; diversas vozes, nossos ritmos; diversos gêneros, nossa poesia - a *vocalidade multimídia* do poeta à flor da pele. Com isso, parte de sua trajetória artística *inclassificável* e de nossa história musical está em *Ao vivo no estúdio*.

---

<sup>250</sup> ARAÚJO, Ricardo. *Poesia Visual – vídeo poesia*. São Paulo: Perspectiva, 1999, pp. 22/23. Nessa obra, Ricardo Araújo demonstra a conciliação entre poesia e técnica, em formas que vão além do conceito tradicional de poesia, hoje ainda considerada por muitos uma simples forma envolvente de transmitir emoções, entretanto conceito ampliado pelo pesquisador ao se utilizar de mídias eletrônicas em seu projeto. Contando, portanto, com a participação de vários poetas, inclusive Arnaldo Antunes, bem como de engenheiros e técnicos, Ricardo Araújo descreve sua experiência no livro: “Arnaldo Antunes queria um efeito de distorção no significante ‘Dentro’ que foi impossível resolver com os meios técnicos dos quais dispúnhamos. Por exemplo, ele queria que as letras do significante ‘Dentro’ passassem por uma distorção côncava e ao mesmo tempo convexa, sem deformar as letras, ou seja, pretendia uma distorção somente na superfície em que elas estavam aplicadas. Como semelhante procedimento tornou-se inviável, o próprio poeta tratou de encontrar uma outra solução, que foi perfeitamente concretizada.”

### 3.2. Arnaldo Antunes Ao vivo no estúdio



251

*Legendas::Português::Inglês::Espanhol*

*Audio::2.0 e 5.1 Dolby Digital::DTS*

*Formato de Tela::Widescreen*

*Tempo aproximado:: Show 01:35:07::Faixas Bônus 10:24::Clipe 04:38*

*Galeria de Fotos 03:38*

*Classificação::Livre*

*Betão Aguiar:: violão de nylon, guitarra, baixo em “Velha infância” e vocais*

*Chico Salem:: violão de nylon, violão de aço, vocais*

*Marcelo Jeneci:: piano Wurlitzer, órgão, fuzz, sanfona, bass-synth, space-echo, sintetizador e vocais*

*Produzido por Arnaldo Antunes, Betão Aguiar, Chico Salem e Marcelo Jeneci.*

*Vídeo dirigido por Tadeu Jungle.*

*Gravado ao vivo, no Estúdio MOSH, São Paulo, no dia 14 de agosto de 2007.*

*Uma realização Biscoito Fino.*

---

<sup>251</sup> LASZLO, Fernando. Foto da capa do encarte do DVD *Ao vivo no estúdio*. Digitalizada por Ricardo Campos.

Fotos de Fernando Laszlo e Peetsa somadas aos créditos acima compõem, entre outras informações técnicas e estéticas, a capa e o encarte do DVD *Ao vivo no estúdio*. Esses elementos contextualizam e, de certa forma, já anunciam a proposta poética do cancionista Arnaldo Antunes: gravar sem bateria e sem percussão para que a sonoridade soe como em um trabalho acústico, no entanto sem a necessidade de usar apenas instrumentos acústicos<sup>252</sup>, uma vez que o show foi, inclusive, realizado em local onde as condições de amplificação, bem como as de captação de som e de imagem são mais favoráveis. Diferentemente dos últimos trabalhos de Arnaldo Antunes (em que as gravações aconteceram por etapas e as camadas instrumentais foram somadas, compondo-se os arranjos aos poucos), no CD anterior, *Qualquer*, de 2006, não foram feitos muitos *overdubs*, e os arranjos já estavam prontos, coesos, uma vez que o resultado foi se formando durante os ensaios, em uma pré-produção, antes do CD ser gravado, em apenas três dias, com todos os músicos tocando juntos, e ao mesmo tempo, ou seja, um trabalho *no estúdio ao vivo*.

Entretanto, a experiência no DVD *Ao vivo no estúdio*, de 2007, (há formato também em CD) se fez ainda mais original, e isso não só por algumas novidades no repertório, nos timbres e nas levadas, com a presença da sanfona e dos teclados elétricos, no lugar do piano, mas também por uma inversão do projeto anterior. Assim, com público de cinquenta pessoas sentadas no chão ao redor de Arnaldo Antunes e de sua banda<sup>253</sup>, o registro se deu em trabalho *ao vivo no estúdio*. O DVD (e CD) foi então gravado em São Paulo, no estúdio A, do MOSH, o qual possui, além de capacidade de captação, estrutura para finalização do vídeo, ou seja, realiza também os processos de mixagem, edição, masterização e autoração.

A tecnologia utilizada em *Ao vivo no estúdio*, áudio 2.0 e 5.1 Dolby Digital - DTS e o formato de tela *widescreen*<sup>254</sup>, embora cada vez mais comum hoje em DVDs

---

<sup>252</sup> “Instrumentos acústicos são aqueles que não precisam de eletricidade para que o som seja produzido, como é o caso do violão, saxofone, entre outros. Os instrumentos elétricos, como a guitarra, precisam (...). Os eletrônicos também precisam de eletricidade para funcionar, mas, além disso, muitos possuem recursos similares aos dos computadores, podendo imitar sons de diversos instrumentos ao mesmo tempo, como os sintetizadores.” HENTSCHKE, Liane...(et al). *Em sintonia com a música*. São Paulo: Moderna, 2006, p. 14.

<sup>253</sup> Arnaldo Antunes chama seu grupo de banda: “(...) aos poucos a sonoridade foi ficando coesa, com diálogos entre os instrumentos tecendo uma feição própria, de banda, o que me estimulava ainda mais a querer gravar o show em DVD”. Disponível em [http://www.biscoitofino.com.br/bf/cat\\_produto\\_cada.php?id=335](http://www.biscoitofino.com.br/bf/cat_produto_cada.php?id=335). Acesso em 16 de junho de 2010. In: *Ao vivo no estúdio por Arnaldo Antunes*.

<sup>254</sup> Os números do áudio referem-se aos canais, fontes sonoras independentes em um mesmo sistema, as quais distribuem o som, com a intenção de tornar a experiência em filmes cada vez mais realista. Com o



de shows, lembra, paradoxalmente, o cinema. Dessa maneira, se por um lado, cinema é criação de falsa realidade, visto que a experiência proporcionada por uma obra audiovisual é, obviamente, diferente do estar presente, mesmo a obra sendo captada ao vivo e cada vez com mais recursos realistas; por outro lado, as câmeras não enganam, uma vez que estão carregadas da verdade do artista, e conseguem revelar a expressão de Arnaldo Antunes, ao buscarem, além dos efeitos, a captação, em diversos ângulos, de sensações visuais e auditivas mais precisas. Neste audiovisual, a pedido do próprio Antunes, a direção é do artista multimídia, fotógrafo, diretor de cinema e vídeo, Tadeu Jungle, que também já havia dirigido os clipes “Poder” e “O silêncio”<sup>255</sup>, de Arnaldo Antunes. “Colecionador de pedaços”, o diretor Tadeu Jungle diz sempre pensar por fragmentos, nunca pelo todo; e aproxima-se esteticamente do nosso trovador multimídia, intitulando-se um “especialista do não específico”, uma vez que sua obra também é bastante diversificada - além de dirigir filmes, propagandas e vídeos de arte, faz, por exemplo, poesia.

No DVD *Ao vivo no estúdio*, elementos da linguagem cênica dão mais profundidade e poesia ao que as canções querem dizer. Dessa maneira, na cenografia, a iluminação, a plateia, os músicos e seus figurinos, os instrumentos, as fotografias e os vídeos, assim como câmeras, microfones e canhões de luz se aglutinam em obra audiovisual, multimídia. Além disso, a sala da técnica com as mesas de som e seus técnicos, separada da sala da gravação por um vidro, também fazem parte da cena, reforçando a ideia de integração da banda às tecnologias atuais do som e da imagem - poesia multimídia que mistura leveza e agressividade em sons acústicos e eletrônicos, bem como em movimentos oriundos do teatro e do cinema.

---

som estéreo, a percepção sonora vem se modificando. Assim, o padrão 5.1 utilizado em *Ao vivo no estúdio*, por exemplo, permite a audição de sons médios e agudos em cinco caixas e de frequências muito baixas, os graves, em um *subwoofer*. Já as telas widescreen são mais compridas, lembrando painéis ou telas de cinema. As imagens não ficam distorcidas, usam as resoluções com mais pontos na base do que na altura. Além de escolhas do consumidor ao adquirir seus aparelhos, essas são opções também técnicas e estéticas dos artistas que produzem obras em audiovisual. Disponível em <http://www.baixaki.com.br/info/2656-quais-as-diferencas-entre-audio-2-0-2-1-5-1-e-7-1-.htm> e <http://www.baixaki.com.br/info/3021-como-funciona-o-widescreen-.htm>. Acesso em 18 de agosto de 2010.

<sup>255</sup> Tadeu Jungle foi, na década de 1980, também apresentador do programa *Fábrica do Som*, da TV Cultura, mesclando as influências de Chacrinha, na sua relação com o auditório; bem como do anarquismo de Glauber Rocha em seu trabalho no programa *Abertura*, da TV Tupi. Os vídeos citados estão disponíveis em <http://www.vagalume.com.br/arnaldo-antunes/poder.html> e [http://www.youtube.com/watch?v=t2FA0BDS\\_4Y&feature=related](http://www.youtube.com/watch?v=t2FA0BDS_4Y&feature=related), respectivamente. Acesso em 12 de agosto de 2010.

Há cinco câmeras espalhadas pelo estúdio, e uma mesa de montagem articulando o olhar do espectador, e, assim, também o que se ouve, e o que se sente a partir da expressividade de Arnaldo Antunes; ao contrário do que ocorreu com quem estava presente ao show em 14 de agosto de 2007, com seu olhar e audição mais livres, determinados por subjetividades individuais. Com encenações diferentes no teatro e no cinema, o artista, em sua atuação, precisa alcançar o público quando em shows *in locu*, e por isso, nesses eventos presenciais, a explosão do poeta é exterior e de maior amplitude; já neste show registrado em obra audiovisual<sup>256</sup>, a explosão é interna, implosão intimista. O transbordamento do artista se faz mais evidente nos pormenores que as câmeras captam, é possível até mesmo ver o olho emocionado do artista no início do show, por exemplo - o próprio Arnaldo Antunes é o seu palco neste DVD. Percebe-se, portanto, preocupação com toda a teatralidade que compõe o show e, sobretudo, com o corpo. As vozes de Arnaldo Antunes e de seus vocais, além de todo o gestual que dialoga com essas vozes, acompanhado pelos instrumentos e demais tecnologias, são elementos que compõem partes de um conjunto coeso, a encenação. Poesia viva em registro audiovisual que, para a sua concretização, necessita-se, além do olhar dos *espect-atores*<sup>257</sup> em cena, também o daqueles que assistem à obra em casa, a partir do olhar de um diretor, ou melhor, de um “encenador”<sup>258</sup>.

É na revolução tecnológica do final do século XIX que a iluminação elétrica inicia processo decisivo para as artes e, sobretudo, para o teatro, o que chegou depois, obviamente, também às cenas exibidas em telas e não somente em palcos, contribuindo para o surgimento do já citado “encenador”, o qual substituiria o simples

---

<sup>256</sup> Embora o DVD *Ao vivo no estúdio* não tenha sido concebido para ser visto em sala pública de exibição nem tenha caráter narrativo, próprio do cinema, a obra audiovisual em análise foi, anteriormente, comparada ao cinema por simples aproximação com a linguagem da sétima arte. Além disso, considera-se, nesta tese, que *Ao vivo no estúdio* não é simplesmente o registro em DVD de um show de música ao vivo.

<sup>257</sup> Referência à ideia de Augusto Boal, segundo a qual, descobrindo o teatro, o ser se descobre humano, uma vez que o teatro é “a arte de nos vermos a nós mesmos, a arte de nos vermos vendo!” e, por isso, sempre atores e espectadores. BOAL, Augusto. *Jogos para atores e não-atores*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008, Prefácio, p. xx.

<sup>258</sup> Acredita-se, nesta tese, que a expressão utilizada por Yan Michalski ao traduzir *A linguagem da encenação teatral*, traduza também a relação entre Arnaldo Antunes e a direção em *Ao vivo no estúdio*: “Optei, na grande maioria das vezes, pelos vocábulos encenação e encenador, não só por estarem etimologicamente mais próximos da expressão original, mas também por se aproximarem mais, a meu ver, do sentido que o autor a emprega. A nossa *direção*, além de possuir uma conotação potencialmente autoritária contrária ao espírito que prevalece na obra, refere-se mais de perto ao processo executivo de uma realização teatral, enquanto na palavra *encenação* vejo implícito, com maior força sugestiva, o resultado da elaboração criativa de uma linguagem expressiva autônoma.” ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998, *Apresentação*, p. 13.

“ensaiador”. Dessa maneira, a obra ganha assinatura, dirigi-la torna-se mais “do que a simples definição de uma disposição em cena, uma simples marcação das entradas e saídas ou determinação das inflexões e gestos dos intérpretes. A verdadeira encenação dá um sentido global não apenas à peça representada, mas à prática do teatro em geral.”<sup>259</sup> E, por isso, toda a ficha técnica (e estética) do DVD *Ao vivo no estúdio* participa poeticamente do que o artista quer expressar, rompendo com a idolatria do texto já vivida pelo teatro em épocas em que só o autor era citado e as demais funções eram subalternas, consistindo apenas em materializar o espaço exigido pelo texto canonizado a ser encenado.

A Canção Popular Brasileira também sofre influência das transformações ocorridas nas artes cênicas, apropriando-se, muitas vezes, de sua linguagem. E, em se tratando do trovador multimídia, mesmo com toda a preocupação que o poeta assume ter com a palavra, percebe-se que o próprio discurso verbal de Antunes é também musical e plasticamente cênico, o que já era possível observar em sua atuação em Aguilar e Banda Performática ou ainda em os Titãs. *Ao vivo no estúdio* é obra, sobretudo, conflituosa, em que as contradições humanas dialogam sonora e visualmente, sem correspondências figurativas evidentes, mas expressivas. Assim, em se tratando do poeta Arnaldo Antunes, “as antíteses congraçam”, como diria o poeta Manoel de Barros<sup>260</sup>:

*Ao vivo no estúdio*, com *ambiência multimídia* intimista carregada de contrastes, lembra também “as linhas tortas”, que prefere o poeta Manoel de Barros, por exemplo, em muitas de suas páginas em *Livro sobre nada*, cujos versos reiteram a ideia de que “preciso de atrapalhar as significâncias”, assim como de que “é no ínfimo que eu vejo a exuberância”. A poesia de Manoel de Barros é, portanto, uma irresistível divagação diante da poesia de Arnaldo Antunes. Ambos são artistas que se utilizam dos “desencontros” das antíteses, bem como das “ideias inconexas” que aclaram as loucuras, e, em se tratando do trovador multimídia, isso ocorre

---

<sup>259</sup> *Op. Cit.* p. 24.

<sup>260</sup> Interessante perceber proximidade entre a poesia de Manoel de Barros e a linguagem de Arnaldo Antunes e, por isso, a citação de alguns versos de *Livro sobre nada*, e, sobretudo, do verso final do poema a seguir: “Sei que fazer o inconexo aclarar as loucuras./ Sou formado em desencontros./ A sensatez me absurda./ Os delírios verbais me terapeutam./ Posso dar alegria ao esgoto (palavra aceita tudo)./ (E sei de Baudelaire que passou muitos meses tenso/ porque não encontrava um título para os seus poemas./ Um título que harmonizasse os seus conflitos. Até que/ apareceu ‘Flores do Mal’. A beleza e a dor. Essa antítese o/ acalmou.)// As antíteses congraçam.” BARROS, Manoel de. *Livro sobre nada*. Rio de Janeiro: Record, 1997, p. 49.

principalmente nas combinações realizadas neste audiovisual que se pretende analisar.

A fotografia do DVD *Ao vivo no estúdio*, assinada por Marcelo Trotta (Tintim), principalmente pelo contraste de luz, e pelas sombras resultantes, afasta-se da textura dos programas de televisão, aproximando-se da estética do cinema expressionista alemão do início do século XX. Nessa época, o registro cinematográfico foi transformado ao colocar nas fitas as emoções humanas, captadas dos mais variados e inusitados ângulos, expressando, então, os sentimentos mais recônditos de uma nação angustiada com a Primeira Grande Guerra.

Distorções de cenários, fotografia em alto contraste, imagens tortas, contorcidas, silhuetas, sensação de desequilíbrio, de angústia, lembram algumas imagens do filme de Robert Wiene, *O Gabinete do Dr. Caligari*<sup>261</sup>, de 1919; além de *Nosferatu, uma sinfonia de horrores*<sup>262</sup>, de 1922, dirigido por Friedrich Wilhelm Murnau, os quais refletiam posições contrárias ao racionalismo moderno e ao trabalho mecânico. Hoje, o avanço tecnológico permite definir ainda mais as sombras com o uso, por exemplo, de *hard light*<sup>263</sup>, além da influência da sensibilidade do filme e da edição digital. Dessa maneira, a iluminação do DVD *Ao vivo no estúdio* busca o efeito do alto contraste, em que, na maioria das vezes, não há meios tons; comprimindo, então, para os altos e os baixos tons de cinzas, misturados a silhuetas superpostas e projeção.

---

<sup>261</sup> O filme, visualmente agressivo e caótico, intensifica as emoções dos personagens, traduzindo com imagens os movimentos mais progressivos da época, da arte moderna à psicanálise. Caligari é um cientista que mata por meio de um homem hipnotizado, Cesare, cujo figurino repercutiu décadas depois na estética *punk*. Robert Wiene e equipe criaram uma atmosfera irreal, como um pesadelo de linhas tortas e tons carregados em cenário assimétrico. E, sem equipamento de luz suficiente, coube aos cenógrafos a ousadia de pintar os cenários de preto e branco, em estilo abstrato.

<sup>262</sup> F. W. Murnau, embora sem autorização da família do autor, baseia-se no clássico *Drácula*, de Bram Stoker, de 1897, levando o Expressionismo para um ambiente aberto, campestre, em trabalho com um registro do fantástico. Nesse contexto, o agente imobiliário Hutter viaja para castelo no mar Báltico com a intenção de vender uma casa para o excêntrico conde Graf Orlock, um vampiro milenar. Sentindo-se atraído pela esposa de Hutter, Ellen, ela é a única que pode salvar as pessoas da peste, e consequentemente das mortes, que o acompanham.

<sup>263</sup> A aparência da sombra depende dos instrumentos de iluminação, bem como da distância em que o objeto se encontra e da dispersão ou não dos raios de luz, já que podem vir de um único ponto ou de vários. Assim, são chamadas de *hard lights*, luzes que, diferentemente das *soft lights*, tornam as sombras mais bem definidas, acentuando as texturas e os detalhes de um objeto, com transição abrupta entre escuridão e luz. Com isso, pode-se observar, em algumas tomadas de *Ao vivo no estúdio*, sombras do nariz, olhos mais profundos e até manchas na pele do trovador multimídia, por exemplo. Com certeza, recurso não utilizado para se fotografar um modelo, mas talvez bastante interessante para outras situações em que a personagem pode ser, por exemplo, um Drácula. Disponível em <http://www.illustratedphotography.com/basic-photography/hard-and-soft-light>. Acesso em 20 de setembro de 2010.

Com frutos em várias categorias artísticas e de forma diversificada até os dias de hoje, o Expressionismo, ao contrário de estéticas contemporâneas a ele, como o Surrealismo e o Dadaísmo, não se organizava em torno de um manifesto de intenções claras e, por isso, essa diversidade de propostas do movimento que, genericamente, caracterizava a arte criada sob o impacto da expressão da vida interior, das imagens que vêm do fundo do ser:

O que devia contar era a expressão, o ato de exprimir, e isto se identificava com as palavras em liberdade do futurismo, e com o automatismo psíquico dos dadaístas e surrealistas. Na obra expressionista, a obra não devia ser percebida em planos distintos (físico, psíquico, etc.), porque tudo se prendia a uma única realidade: a expressão. O artista perdia o controle da expressão, os elementos é que expressavam a si mesmos. Se o mundo interior era obscuro e alógico, assim também devia ser a sua expressão. Ao contrário do equilíbrio clássico, os expressionistas buscavam um 'equilíbrio' abstrato e estrutural, resultante que era do desequilíbrio de cada elemento da obra.<sup>264</sup>

Com técnicas fotográficas novas e cenários simplificados, os quais permitiam o jogo de luzes sobre ângulos vivos e volumes claros, as primeiras pesquisas estéticas do cinema expressionista ocorreram na Dinamarca do início do Século XX, e influenciaram o cinema alemão em filmes como *O estudante de Praga*, de 1913, com direção de Stellan Rye. Desse modo, praticamente surgido na República de Weimar (1919-1933), quando a literatura correspondente estava em declínio, o cinema expressionista tratou de temas comuns aos seus antecessores, tais como a morte, a angústia da grande cidade e o conflito de gerações; no entanto, podem-se destacar, nessa época, as inovações estéticas. A maioria artistas oriundos do teatro, atores e diretores empregaram técnicas já utilizadas nos palcos, como o jogo de luzes e holofotes. Assim, “em vez de movimentos de câmera, a iluminação de um detalhe, a aparência fantástica das sombras ou a máscara nas lentes da câmera compunham os efeitos mais frequentes. Os espelhos foram outro recurso importante (usado, por exemplo, para deformar rostos).”<sup>265</sup>

---

<sup>264</sup> TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 até hoje*. Petrópolis: Vozes, 1986, p. 104.

<sup>265</sup> SILVA, Michel. *O cinema expressionista alemão*. In: Revista Urutágua - revista acadêmica multidisciplinar, número 10, Ago/Set/Out/Nov de 2003, p. 2.

Dessa maneira, o Expressionismo mudou com o cinema, arte que talvez tenha adquirido seu reconhecimento nesta época, quando poucos acreditavam no potencial da novidade tecnológica de colocar fotografias em movimento, o que talvez se aproximasse mais das artes plásticas do que do teatro de variedades. Entretanto, os ideais de subjetividade dessa estética, de acordo com o cineasta Gustavo Galvão<sup>266</sup>, repercutem até hoje “na fotografia densa dos policiais *noir*; na ênfase dos *thrillers* psicológicos em personagens atormentadas; nos filmes de terror e suas metáforas da condição humana; na concepção visual das obras de Welles, Bergman, Lynch...”; e, segundo esta tese, em *Ao vivo no estúdio*.

Com imagens próximas a essa estética, Arnaldo Antunes também se afasta da objetividade<sup>267</sup>, da precisão de ideias fixas, revestindo-se da subjetividade, bem como das ideias em movimento, da maleabilidade de quaisquer contradições - do malabarismo de um *clown*. Na verdade, o show anterior, *Qualquer*, já possuía vídeo todo em preto e branco, criado pela artista plástica Márcia Xavier e por Doca Corbett, o que funcionou como um cenário em movimento em *Ao vivo no estúdio*. Dessa maneira, era possível perceber que “as antíteses congridam” também no que se tornou um vídeo-cenário, ao qual o claro e o escuro, ressaltados pela iluminação e pelos figurinos em diferentes tons de cinza, criados por Marcelo Sommer, se agregam, compondo *ambiência multimídia* intimista.

Além desse cenário móvel, há alguns elementos fixos que compõem o espaço cênico. Parte desse cenário fixo exprime, no entanto, mais ideia de movimento e desequilíbrio do que de estagnação ao fazer referência a outra obra expressionista. Dessa maneira, a pintura à esquerda do show lembra o quadro *O Grito*, de 1893, uma das peças da série *The Frieze of Life (O Friso da Vida)*, do norueguês Edvard Munch. Entretanto, o grito de *Ao vivo no estúdio* está sem a figura andrógina que, de frente para o observador, apresenta-se em atitude mais desesperada e angustiada que contemplativa. A figura humana estilizada ausente nesta tela talvez esteja na própria imagem de Arnaldo Antunes, em movimento pelos diversos quadros que compõem o cenário do show, dependendo dos ângulos em que as câmeras se colocam ao captarem

---

<sup>266</sup> GALVÃO, Gustavo. *De Caligari a Lynch*. In: Encarte da mostra de cinema e vídeo *Expressionismo Revisitado*. Centro Cultural Banco do Brasil, Brasília, 26 de abril a 08 de maio de 2005, curadoria e textos Gustavo Galvão.

<sup>267</sup> Também artista que problematiza o racionalismo exacerbado, Arnaldo Antunes, em seu livro *2 ou + corpos no mesmo espaço*, já citado nesta tese, utiliza-se de equação de caráter científico, mas para tratar de incertezas, uma vez que o próprio título é uma impossibilidade para a física clássica (e talvez uma possibilidade para a quântica ou demais teorias contemporâneas).

as sequências desta obra audiovisual. A atitude do poeta, no entanto, é, paradoxalmente, angustiada e contemplativa.

O pano de fundo da imagem de Munch é a doca de Oslofjord ao pôr-do-sol, com céu de cores quentes - vermelho, laranja e amarelo - em oposição ao rio em cor fria - azul escuro - subindo acima do horizonte. Já a imagem análoga de *Ao vivo no estúdio* é em preto e branco, com alguma tinta dos contornos do desenho escorrendo, e sem a ponte, um dos únicos elementos, além das duas figuras humanas à esquerda, que na paisagem disforme de *O Grito* não está torto. Assim, o rio do DVD *Ao vivo no estúdio* parece mais com uma estrada, seguindo o seu fluxo, também subindo acima do horizonte, com a liberdade individual que a estética expressionista defende e que está presente na obra *inclassificável* do poeta Arnaldo Antunes.

Desse cenário fixo, fazem parte também árvores secas à esquerda e à direita dos músicos. Contorcidas, metaforicamente necessitam de água para não morrerem, mas, ao mesmo tempo, é a própria secura que as mantém erguidas em formas estranhas embora belas, dolorosamente à espera da água que pode lhes trazer vida. Elas corroboram a ideia de desequilíbrio, de desconforto, dos contrastes presentes nas imagens já citadas, e com as quais a atuação multifacetada de Arnaldo Antunes se mistura a cada novo plano em que as câmeras nos colocam para assistirmos ao show. O poeta atua com muitas emoções e sentimentos os quais se aglutinam, vivenciando-os, aproximando-se, dessa forma, das questões demasiadamente humanas - alegria, tristeza e suas nuances compondo o mesmo ser.

Diferentemente de artistas que interpretam cada emoção e sentimento de uma vez, escolhendo que tipo de ser somos em cada situação vivida, adequando, então, o cenário e os gestos corporais ao seu repertório; em Arnaldo Antunes, “as antíteses congridam” como já foi dito, porque o poeta atua com o encontro de diferentes emoções e sentimentos em imagens sonoras e visuais, *tudo ao mesmo tempo e agora*, um ser único, mas múltiplo, e labiríntico. E tudo isso reforça a importância, no DVD, do “colador” (ou encenador), como em uma colagem cinematográfica:

A essência da collage é promover o encontro das imagens e fazer-nos esquecer que elas se encontram. O mesmo raciocínio, aliás, que preside a montagem cinematográfica: um

filme nada mais é do que a colagem de milhares de pedaços aproveitados de outros milhares que foram jogados fora.<sup>268</sup>

Das imagens tortas citadas, talvez a que lembra o quadro *O Grito* seja a que gere identificação mais rápida por parte do telespectador, uma vez que sua memória é atualizada de forma recorrente pela mídia. Além de já ter sido roubada várias vezes, a imagem está presente em livros escolares, principalmente nos de literatura e artes visuais, como ícone da pintura expressionista; mas também é relevante o fato de já ter sido parodiada pela cultura pop e apropriada pela linguagem propagandística muitas vezes<sup>269</sup>. Entretanto, mesmo as imagens de *O Gabinete de Dr. Caligari* e de *Nosferatu: uma sinfonia de horrores* não sendo tão recorrentes na memória cultural de muitos telespectadores; a sensação de desequilíbrio que o DVD imprime ao telespectador, a iluminação utilizada e, sobretudo a atuação de contrastes de Arnaldo Antunes, podem também falar por si mesmas.

Como reflexão do mundo interior, subjetivo, o expressionismo desta obra audiovisual extrapola tempo e espaço, assim como o Expressionismo alemão do início do século XX. E, para reforçar esse tom, toda essa *ambiência multimídia* intimista se encontra em lugar pequeno, com palco rasteiro e apertado. Dessa maneira, fugindo ao comum mesmo em gravações de trabalhos acústicos, Arnaldo Antunes imprime ao seu canto sonoridade mais serena, a qual permite compreensão bem mais clara do que dizem as letras, uma vez que o artista as entoia em andamento mais lento, e, em geral, pronunciando sílaba por sílaba.

Segundo o trovador multimídia<sup>270</sup>, seu canto sempre foi norteado para uma adequação à intenção do que dizem as letras das canções. Neste DVD, seguindo tendência já apresentada no CD anterior, *Qualquer*, a presença do canto grave, apoiado por contexto musical mais leve é uma das características que reforça a

---

<sup>268</sup> ISMAEL, J. C. *Collage em Nova Superfície*. O Estado de São Paulo. Suplemento Cultural, p.9, 23.9.1984. In: COHEN, Renato. *Performance como linguagem – criação de um tempo espaço de experimentação*. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 64.

<sup>269</sup> Para citar somente alguns exemplos: em 1961, a revista *Time* colocou *O Grito* na capa de edição dedicada aos complexos de culpa e ansiedade; nos anos 80, Andy Warhol realizou trabalhos dedicados à obra de Munch, incluindo reinterpretação de *O Grito*; o quadro aparece também na série *Os Simpsons*, em *Treehouse of Horror IV*, exibido nos Estados Unidos em 1993 e em *See Homer Run*, de 2005, satirizando o roubo das duas versões da pintura; além disso, no filme *Ghostface*, o assassino psicopata da série de filmes *Scream*, esconde sua identidade sob máscara inspirada em *O Grito*, a qual aparece também na sátira *Scary Movie*. Disponível em [http://pt.wikipedia.org/wiki/O\\_Grito\\_%28Edvard\\_Munch%29](http://pt.wikipedia.org/wiki/O_Grito_%28Edvard_Munch%29). Acesso em 20 de agosto de 2010.

<sup>270</sup> Disponível em [http://www.biscoitofino.com.br/bf/cat\\_produto\\_cada.php?id=335](http://www.biscoitofino.com.br/bf/cat_produto_cada.php?id=335). Acesso em 16 de junho de 2010. In: *Ao vivo no estúdio por Arnaldo Antunes*.



*ambiência multimídia* intimista, não tão leve, e por isso de contrastes, descrita nos parágrafos anteriores. Como se tentasse, juntamente com os outros elementos sonoros que compõem os shows ou as gravações, o máximo de clareza, Arnaldo Antunes, em geral, aproxima canto e fala, expressando, assim, o que a canção quer dizer - preocupação evidente tanto nos trovadores quanto nos demais cantores medievais<sup>271</sup>. Dessa maneira, o poeta, mesmo trazendo em sua obra herança do movimento tropicalista, caracterizando-se, portanto, pela diversidade e pela mistura, e primando pela liberdade em relação ao conceito de “gênero musical”, pretende, em *Ao vivo no estúdio*, retorno a uma sonoridade de banda, assumindo, no entanto, ser essa entoação mais clara e leve, uma lição de João Gilberto e da *performance* criada por ele durante a Bossa Nova.

Nessa perspectiva, observa-se, mais uma vez, que em análises da Canção Popular Brasileira, mesmo que para efeito didático e comunicativo, letra e música se separem momentaneamente, é fundamental que não sejam categorias artísticas pensadas isoladamente pelo pesquisador. Em se tratando de *Ao vivo no estúdio* também os demais elementos devem estar presentes na análise. Juntos, parâmetros linguísticos, musicais, visuais e tecnológicos traduzem a experiência poética do artista e a dos ouvintes, ou seja, expressam sentidos pessoais, sociais, culturais e estéticos propostos, em conjunto, por uma obra. De acordo com Marcos Napolitano, em *História & Música – História cultural da música popular*, as canções não podem ser reduzidas a um reflexo da totalidade histórica e cultural que as gerou, elas vão além de todas as linguagens utilizadas e das informações específicas de cada arte, uma vez que se realizam como artefato cultural que não é música nem poesia nos sentidos tradicionais. Nesta pesquisa, as canções de Arnaldo Antunes são vistas (e ouvidas) exatamente nos encontros estéticos, nas fronteiras das mídias que se acoplam uma a outra, conforme Marshall McLuhan - interação que as artes também propõem, tanto por citarem clássicos, quanto por uma categoria artística se alimentar das linguagens e

---

<sup>271</sup> A poesia lírica aristocrática dos trovadores, cantada nos castelos, e a poesia lírica popular, cantada nas aldeias, eram exibidas com danças, acrobacias, encenação. Enquanto isso, nas igrejas, os cantos gregorianos eram entoados. Entretanto, embora com intenções diferentes, é interessante perceber que ambos os gêneros valorizavam a palavra, a letra da música. Segundo Otto Maria Carpeaux, “as qualidades características do coral gregoriano são a inesgotável riqueza melódica, o ritmo puramente prosódico, subordinado ao texto, dispensando a separação dos compassos pelo risco, e a rigorosa homofonia: o cantochão, por mais numeroso que seja o coro que o executa, sempre é cantado em uníssono, a uma voz.” CARPEAUX, Otto Maria. *O livro de Ouro da História da Música – da Idade Média ao Século XX*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001, p.20/21.

dos suportes de outras categorias. As canções de Arnaldo Antunes em *Ao vivo no estúdio* são, portanto, poesia em *ambiência multimídia*.

Em “Sentidos em todos os sentidos”, artigo publicado no *Jornal Nexo*, em junho de 1988, Arnaldo Antunes defende tese semelhante: “cada vez mais, o som que se toca pertence ao canto que se canta. A estrutura ‘canção’ foi abalada por uma maior proximidade entre criação e execução”. Segundo o cancionista, no mesmo artigo, por isso diversas bandas substituíram a expressão “vamos interpretar uma música” por “vamos fazer um som”. Depois da Tropicália, já se percebe, com consciência, que a canção não é apenas para ser ouvida, uma vez que ela está associada à *performance* do artista como um todo, e em um contexto em que, para Arnaldo Antunes, os “laços entre os sentidos estão sendo reatados”. Talvez por isso, e em consequência do desenvolvimento de tecnologia que possibilite mais encontros entre as mídias; linguagens musicais, verbais e visuais se aglutinem cada vez mais. Dessa maneira, novamente recorrendo às palavras críticas do poeta multifacetado:

A incorporação do berro e da fala ao canto; o estabelecimento de novas relações entre melodia e harmonia; o reprocessamento e colagem de sons já gravados; os ruídos, sujeira, microfônias; as novas concepções de mixagem, onde o canto nem sempre é posto em primeiro plano, tornando-se em alguns casos apenas parcialmente compreensível; a própria mesa de mixagem passando a ser usada quase como um instrumento a ser tocado. Tudo isso altera a concepção de uma letra entoada por uma melodia, sustentada por uma cama rítmica-harmônica. O sentido das letras depende cada vez mais do contexto sonoro.<sup>272</sup>

O DVD *Ao vivo no estúdio* é apresentado exatamente com a canção tema do CD anterior, *Qualquer*, iniciando, assim, uma história que trata tanto dos hibridismos da Canção Popular Brasileira quanto das misturas realizadas durante a carreira do próprio Arnaldo Antunes e suas parcerias - Tribalistas e alguns Titãs, além do guitarrista Edgard Scandura, presença em todos os discos solo de Antunes, também participam desse palco de contrastes. Para tanto, Arnaldo Antunes mantém no DVD as características pelas quais preza em seu projeto poético: síntese, clareza, interação entre forma e conteúdo, “trabalho rítmico e sonoro artesanalmente costurado”, além

---

<sup>272</sup> ANTUNES, Arnaldo. *Sentidos em todos os sentidos*. *Jornal Nexo*, junho de 1988. In: *40 escritos*. São Paulo: Iluminuras, 2000, p.46.

de certo estranhamento lúdico, evitando, assim, ser reiterativo acerca do que o público espera do seu trabalho.

Dessa maneira, essa história é contada em sentido inverso, do presente para o passado de sua carreira. Arnaldo Antunes começa então pelo seu último trabalho nessa ocasião, *Qualquer*, propondo uma trajetória musical e humana indefinidas, tortas, abertas, e que vai fluir ao longo do show por meio de ritmos e gêneros diversos. Nessa perspectiva, as análises seguirão percurso semelhante, não se preocupando, portanto, com a ordem exata em que as canções aparecem no show, nem tampouco com a ordem cronológica dos fatos históricos citados, os quais aparecem como janelas que se abrem a partir de citações de Antunes. Importante observar também que somente algumas canções serão analisadas, outras apenas citadas, pois, para esta pesquisa, o DVD *Ao vivo no estúdio* suscita principalmente três discussões: o tema geral, contido na apresentação; o reouvir e a história da Canção segundo Antunes; o silêncio e a identidade multifacetada do poeta. Assim, Arnaldo Antunes segue a suposta estrada-rio da pintura do cenário, também quase indefinida, que reflete, muitas vezes, imagem com a sombra do poeta, e amplia, com toda a *ambiência multimídia* já descrita anteriormente, a compreensão dos versos que começa a entoar, expressando trajetórias quaisquer:

### Qualquer

qualquer traço linha ponto de fuga  
um buraco de agulha ou de telha  
onde chova  
qualquer perna braço pedra passo  
parte de um pedaço que se mova  
qualquer  
qualquer fresta furo vão de muro  
fenda boca onde não se caiba  
qualquer vento nuvem flor que se imagine além de onde o céu acaba  
qualquer carne alcatra quilo aquilo sim e por que não?  
qualquer migalha lasca naco grão molécula de pão  
qualquer dobra nesga rasgo risco  
onde a prega a ruga o vinco da pele

apareça  
qualquer lapso abalo curto-circuito  
qualquer susto que não se mereça  
qualquer curva de qualquer destino que desfaça o curso de qualquer certeza  
qualquer coisa  
qualquer coisa que não fique ileso  
qualquer coisa  
qualquer coisa que não fixe.<sup>273</sup>

Com arranjo em que todos os instrumentos tocam de forma contida, econômica, a canção “Qualquer”, associada a alguns enquadramentos com linha de fuga torta, dando a impressão de desequilíbrio, reforça a ideia de trajetória, de transformação, contida na sinuosa estrada-rio da pintura já citada. Presente na própria carreira de Arnaldo Antunes, como também no hibridismo da história da Canção Popular Brasileira, há, em alguns momentos mais que em outros, uma história de “antimovimentos”<sup>274</sup> a ser contada pelos artistas que se propõem a tratar de nossa “moderna tradição”<sup>275</sup>.

Percebe-se em *Ao vivo no estúdio*, histórias re-significadas pelo poeta, em “qualquer curva de qualquer destino que desfaça o curso de qualquer certeza”, à medida que novos timbres e ritmos são atribuídos a canções gravadas em trabalhos passados, aproximando-se de atuação menos gritada, mais grave, na região mais natural da voz do trovador multimídia. Dessa maneira, com melodia pausada, de andamento lento, Arnaldo Antunes entoa versos que dão destaque ao detalhe, ao mínimo que traduz o máximo, “qualquer migalha lasca naco grão molécula de pão, qualquer coisa”. Para isso, a sonoridade do violão de nylon, destacando mais sons médios e graves, é a base rítmica e harmônica desta canção. E, em movimentos

---

<sup>273</sup> ANTUNES, Arnaldo. *Qualquer*. In: *Qualquer*. Biscoito Fino, 2006. Composição de Arnaldo Antunes em parceria Helder Gonçalves e Manuela Azevedo, integrantes da banda portuguesa *Clã*. Disponível no site oficial de Arnaldo Antunes em [http://www.arnaldoantunes.com.br/sec\\_discografia\\_view.php?id=37](http://www.arnaldoantunes.com.br/sec_discografia_view.php?id=37).

<sup>274</sup> Referência à canção “tribalistas”, do CD homônimo, de 2003. Composição de Arnaldo Antunes, Carlinhos Brown e Marisa Monte, seus versos remetem a uma aproximação entre o projeto poético de Arnaldo Antunes, dos *tribalistas* e a proposta tropicalista: “...Os tribalistas saudosistas do futuro/ abusam do colírio e dos óculos escuros/...dois homens e uma mulher./ Arnaldo, Carlinhos e Zé/...o tribalismo é um antimovimento/ que vai se desintegrar no próximo momento./ O tribalismo pode ser e deve ser o que você quiser./ Não tem que fazer nada, basta ser o que se é./ Chegou o tribalismo, mão no teto e chão no pé.”

<sup>275</sup> Referência às ideias de Renato Ortiz, segundo as quais tradição e modernidade cultural mesclam-se de maneira muito peculiar no Brasil, interpenetrando-se e promovendo uma espécie de tradicionalização do moderno. ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 2006.

curtos, pequenos, com coordenação mais delicada, envolvendo pulso e dedos, o violão dedilhado<sup>276</sup> de Chico Salem contribui para esse clima intimista, uma vez que a própria postura corporal do músico também é mais calma para tocá-lo; diferentemente de quando a opção é pela batida, cuja postura é mais expansiva, podendo ser, inclusive, mais agressiva.

Como já foi dito, a canção “Qualquer” está apresentando o show, não somente por iniciá-lo, mas, sobretudo, por já trazer os contrastes. O encontro entre passado e presente; entre a simplicidade da canção e a complexidade das imagens; entre a letra, cujo título é um pronome indefinido, revelando impessoalidade e distanciamento, contudo dialogando com a atuação bastante pessoal e próxima de Arnaldo Antunes, tudo isso reflete a dimensão paradoxal de *Ao vivo no estúdio*. Nessa perspectiva de contrastes, o show remete o telespectador também à Tropicália, uma vez que o movimento rompia com o conceito de formas fechadas e fixas.

Contrária a ideias fixas, a atitude tropicalista era de destruir “qualquer certeza”, convivendo, portanto, com as diferenças, os contrastes. No plano musical, por exemplo, aproveitar-se das coincidências rítmicas entre o rock e o baião<sup>277</sup> era, para a época, atitude semelhante a confundir polaridades culturais, como erudito versus popular, rural versus urbano, brega versus *cool*; ou ainda, polaridades políticas e ideológicas, como nacional versus estrangeiro.

Dessa maneira, o título sintetiza a ideia de “qualquer coisa que não fixe”, despertando o espectador para um campo de significações imprecisas que se amplia à medida que o show se desenvolve. Os próprios movimentos corporais de Arnaldo Antunes são imprecisos, muitas vezes não correspondem à sua fala-canto; o poeta troca, por exemplo, braço e perna ao entoar o verso “qualquer perna braço pedra passo parte de um pedaço que se mova”, retirando também de sua atuação a obviedade das ideias fixas, contra as quais a canção se posiciona. Nesse mesmo contexto, a postura ereta e calma, até meio tímida do poeta se contrapõe a gesto

---

<sup>276</sup> “...os *Dedilhados* têm uma característica de movimento menor que as Batidas, muito mais próximo ao modo clássico porque necessitam de uma técnica em que pequenos e sutis movimentos, em dedos alternados, isto é, sem repetição de dedo, são solicitados para produzir o som, sendo necessário mais aprimoramento na relação dos dedos com as cordas.” SOARES, Teresinha R. Prada. *Notas sobre o violão na canção brasileira*. In: VALENTE, Heloísa de A. Duarte (Org.). *Música e Mídia: novas abordagens sobre a canção*. São Paulo: Via Lettera/Fapesp, 2007, p.104.

<sup>277</sup> “...ambos em tempo binário fortemente marcado, com andamento rápido e relativamente pouco sincopado.” NAVES, Santuza Cambraia. *Da Bossa Nova à Tropicália*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004, p. 55.

agressivo em que o ex-Titãs bate em sua própria cabeça, reforçando a negação de um racionalismo reto e previsível, indesejado em seu projeto poético, por meio do qual sempre reafirma ser a poesia um “oásis no deserto da referencialidade”<sup>278</sup>. Enquanto isso, o telão ao fundo, que funciona como um cenário móvel, traz signos de vida, de movimento - água, chuva, folhas e até imagem que lembra a galáxia fazem parte deste audiovisual, misturando-se, ao final, ao corpo de Arnaldo Antunes. Nesse momento, sons de efeito tecnológico, produzidos pela guitarra e pelas notas agudas do piano *Wurlitzer* trazem uma ambientação etérea à apresentação do show.

Encadeamento aleatório de substantivos em canção irregular, com compassos quebrados<sup>279</sup>, nela são os versos que conduzem os tempos musicais, ao se tratar da maleabilidade, de tudo que está vivo e, portanto, em transformação, em movimento. Ainda nessa perspectiva de imprecisão, muitas palavras e expressões ou até versos de significação próxima à do pronome “qualquer” serão citados por outras canções ao longo de todo o show, como por exemplo: “aquele”, “todo mundo”, “qualquer ser humano”, “aquele que não faz nada”, “talvez precise de colchão, talvez baste o chão”, “o cara que anda tem que chegar em algum lugar”, “se tudo pode acontecer”, “pode acontecer qualquer coisa”, “pode alguém aparecer”, “alguma alma mesmo que penada me empreste suas penas”, “qualquer coisa que se sinta”, “alguma rua que me dê sentido”, “em qualquer cruzamento, acostamento”, “tem tantos sentimentos deve ter algum que sirva”, “qualquer um”, “as coisas ficam boas quando a gente esquece”, “num dia”, “ser gentil com qualquer pessoa”, “as coisas”, “um a um”, “esse papo já tá qualquer coisa”, “mexe qualquer coisa dentro, doida”, “o que”, “se alguém de longe me escutar”, “tudo claro”, “um dia desses”, “pode ser” e ainda “toda gente”.

“Qualquer” é uma indefinição, representa uma canção qualquer em meio a tantas outras canções, e uma canção é uma coisa em meio a tantas outras coisas, ela simplesmente faz parte, falando então daquilo que faz parte do mundo, “qualquer fresta furo vão de muro” por onde se pode escapar da estagnação e promover a mudança. Entretanto, no decorrer do show, a expressão “qualquer ser humano” perde essa dimensão somente generalizante (e até banalizada), impressa pelo pronome “qualquer”, para ganhar profundidade humana. “Qualquer” é também “qual quer”, ou

---

<sup>278</sup> *Concretas Palavras*. Revista da Língua Portuguesa. Entrevistado por Luiz Costa Pereira Antunes, disponível em <http://revistalingua.uol.com.br/textos.asp?codigo=11205>. Acesso em 22 de agosto de 2010.

<sup>279</sup> Percebe-se que em “Qualquer” há uma variação de compassos quaternários, ternários e binários, os quais não ocorrem com regularidade, mas sim a partir da métrica da letra.

seja, “qual desejo”, quais pulsões que nos levam pelas sinuosas estradas-rio, das quais não se conhece o fim, uma vez que acima somente o horizonte. Assim, todo o intimismo do DVD *Ao Vivo no estúdio* não diz respeito simplesmente ao poeta *clown* Arnaldo Antunes, mas aos movimentos da vida humana, às nossas histórias, “qualquer coisa que não fique ilesa”; e isso até mesmo para quem finge desprezar suas experiências, “aquele que toca fogo em cartas e fotografias”, aproveitando-me de verso da canção seguinte “Hotel Fraternité”.

A melodia de “Qualquer” é construída a partir da escala pentatônica<sup>280</sup>, uma das escalas mais antigas, tendo registro de cerca de 2000 anos a.c. Sua sonoridade remete às culturas orientais, mais precisamente a chinesa e a japonesa, sendo, por isso, também conhecida como escala chinesa. O uso dessa escala em “Qualquer” atribui-lhe a falta de tensão em uma melodia que não “se fixa” em um centro tonal (escala heptatônica), mas é estável em sua estrutura circular, não evolutiva, conforme José Miguel Wisnik em *O Som e o sentido*:

No sistema pentatônico, cada uma das cinco notas pode ser, a cada vez, tomada como a tônica: embora os chineses tivessem na nota Kong a nota fundamental, as melodias podiam se construir tomando como ponto de referência uma das outras quatro, cada uma por sua vez despontando como princípio de referência (num rodízio de precedência que reconduziria de volta ao ponto de partida e ao centro). O princípio do rodízio do centro, no caso da escala pentatônica (entendida como proto-escala do mundo modal), é intimamente unido à própria ordem sonora, pois a circularidade está inserida na sua própria estrutura: nela, cada nota pode ser indiferentemente o princípio, o fim ou o meio de um motivo melódico, todas podem estar num ponto qualquer do caminho (como nota de passagem), ou então soar já como nota final, que encerra e conclui o motivo.<sup>281</sup>

---

<sup>280</sup> MED, Bohumil. *Teoria da música*. Brasília: Musimed, 1996, p. 86. Uma escala é a sucessão, ascendente ou descendente, de notas diferentes consecutivas, no caso, cinco notas somente, diferenciando-se da escala heptatônica tradicional da cultura ocidental (Dó, Ré, Mi, Fá, Sol, Lá, Si). As duas notas que faltam na pentatônica – considerando-se a escala de Dó como referência – são as notas Fá e Si, os IV e VII graus, que geram uma atração para chegar à próxima nota, pois formam com estas um intervalo de semitom. Assim, também, entre si, as duas notas geram um intervalo dissonante, proibido na Idade Média, pois continha o “diabo na música”.

<sup>281</sup> WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido – uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 79/80.

Buscando sonoridade muito próxima da maneira como as canções foram compostas, geralmente ao violão, segue-se, então, a estrada-rio de *Ao vivo no estúdio* com poema musicado por Arnaldo Antunes – “aquele que grita” no DVD em análise. Segundo o próprio trovador multimídia em entrevista à revista Língua Portuguesa já citada, neste show registrado em audiovisual, a partir de uma ideia sonora, o poeta buscou, no seu repertório e no de outros compositores, as canções que se adequavam à sonoridade pretendida; além da já citada direção de Tadeu Jungle para recriar, em *ambiência multimídia* intimista, clima expressionista. Desse modo, configurou-se um trabalho de concepção diferente, uma vez que o poeta afirma que, em seu processo criativo, tem o costume de pensar primeiro nas músicas que quer gravar, nos arranjos e depois na escolha dos músicos que o acompanharão.

Partindo, portanto, de uma ideia sonora, o processo criativo de Arnaldo Antunes nos remete a algumas concepções do pianista e compositor José Miguel Wisnik em sua pesquisa já citada acerca do som e do sentido. Também professor de Literatura Brasileira na Universidade de São Paulo, José Miguel Wisnik acredita que a música não nomeia coisas visíveis como o faz a linguagem verbal, mas sim toca em pontos de ligação efetivos do mental e do corporal, do intelectual e do afetivo. Nesse contexto, a opção por determinada sonoridade em *Ao vivo no estúdio*, além de escolha estética, é, sobretudo, bastante expressiva; o que talvez tenha também levado o trovador multimídia à busca por imagens próximas ao cinema expressionista alemão do início do Século XX. E, uma vez que o som é subjetivo, não pode ser tocado, mas nos toca com enorme precisão, é capaz de gerar, inclusive, associações únicas, muito pessoais, com outros sentidos. Dessa maneira, provocando de adesões apaixonadas a recusas violentas, o som é, de acordo com José Miguel Wisnik, em *O Som e o sentido*, “um objeto diferenciado entre os objetos concretos que povoam o nosso imaginário porque, por mais nítido que possa ser, é invisível e impalpável.” Ainda segundo Wisnik, o som, entre os objetos físicos, é o que mais se presta à criação metafísica; e, nessa perspectiva, existe na música uma “gesticulação fantasmática” que modela objetos interiores, distendendo e contraindo, expandindo e suspendendo, condensando e deslocando acentos que acompanham todas as percepções:

O senso comum identifica a materialidade dos corpos físicos pela visão e pelo tato. Estamos acostumados a basear a realidade nesses sentidos. A música, sendo uma ordem que se constrói de sons, em perpétua aparição e desaparecimento, escapa à



esfera tangível e se presta à identificação com uma outra ordem do real: isso faz com que se tenha atribuído a ela, nas mais diferentes culturas, as próprias propriedades do espírito. O som tem um poder mediador, hermético: é o elo comunicante do mundo material com o mundo espiritual e invisível.<sup>282</sup>

Dessa forma, também anteriormente gravada no CD *Qualquer*, a canção “Hotel Fraternité” é poema de Hans Magnus Enzensberger<sup>283</sup>, traduzido por Aldo Fortes e musicado por Arnaldo Antunes para trilha sonora, premiada, do filme policial de José Joffily<sup>284</sup>, *Achados e perdidos*, de 2006. Baseado no romance homônimo de Luiz Alfredo Garcia Roza<sup>285</sup>, publicado em 1998 em São Paulo pela Companhia das Letras, a narrativa é ambientada no Rio de Janeiro, mas foge ao estereótipo de recorrentes temas sociais relacionados ao narcotráfico e à venda de armas. Ao contrário, a investigação de Luiz Garcia Roza, mesmo envolvendo o cenário de violência carioca, está mais relacionada a dramas pessoais mal-resolvidos, de “aquele que rasga de raiva e desespero sua última camisa.”

Em *Ao vivo no estúdio*, a canção “2 perdidos” também compõe trilha sonora de filme dirigido por José Joffily e lançado em 2003. Com o tema da marginalidade permeando todo o texto, *Dois Perdidos Numa Noite Suja* é peça de Plínio Marcos, de 1966, com a qual o dramaturgo se tornou conhecido e respeitado, depois do escândalo de *Barrela* em 1957. Entretanto, no filme, além das personagens Tonho e Paco serem um homem e uma mulher, os dois excluídos sociais da periferia paulista se transformam em imigrantes brasileiros vivendo em um galpão abandonado em Nova York. Arnaldo Antunes escreveu a letra após a leitura do roteiro e a audição de

---

<sup>282</sup> *Op. Cit.* p. 28.

<sup>283</sup> Pensador alemão perspicaz e observador do seu tempo, Hans Magnus Enzensberger é também poeta e ensaísta considerado intelectual de esquerda, com preocupações acerca do indivíduo na sociedade contemporânea.

<sup>284</sup> “Diretor, produtor e roteirista, começou a se destacar depois da repercussão de seus curtas-metragens *Curta-sequência: galeria Alaska* e *Copa mixta*, ambos de 1979 (...) Seu último longa-metragem – *Olhos azuis* (2009) recebeu os prêmios de melhor filme, melhor roteiro (Paulo Halm e Melanie Dimantas), melhor atriz (Cristina Lago), melhor ator coadjuvante (Iranthir Santos), melhor som e melhor montagem no Festival Paulínia de Cinema de 2009...”.

Em [http://www.filmebr.com.br/quemequem/html/QEQ\\_profissional.php?get\\_cd\\_profissional=PE223](http://www.filmebr.com.br/quemequem/html/QEQ_profissional.php?get_cd_profissional=PE223). Acesso em 23 de agosto de 2010.

<sup>285</sup> ROZA, Luiz Alfredo Garcia. *Achados e Perdidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. “Formado em filosofia e psicologia, foi professor da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e é autor de oito livros sobre psicanálise e filosofia. Deixou a vida acadêmica para dedicar-se à ficção policial e às investigações do delegado Espinosa, personagem central de quase todas as suas histórias. Seu romance de estreia, *O silêncio da chuva*, recebeu os prêmios Nestlé de Literatura (1996) e Jabuti (1997).” Disponível em <http://www.companhiadasletras.com.br/autor.php?codigo=00427>. Acesso em 23 de agosto de 2010.

melodia de Dadi Carvalho que, segundo o trovador multimídia, já possuía elementos bastante cinematográficos. Assim, compôs, pela primeira vez, música para filme:

Na criação da letra, que fala da tristeza de um amor que não dá certo e que não é culpa de ninguém, pensei primeiro que se tratava de um discurso para a voz do Tonho, mas depois eu comecei a achar que servia para ela também. Por isso, decidimos gravar em duas vozes – eu e Zaba, minha mulher. Achamos que essas duas vozes reforçavam a ambiguidade do casal. Quis criar uma música que não repetisse o que já fora mostrado e que trouxesse uma informação nova sobre os personagens – se a música é explicativa demais, ela fica sobrando. Quando finalmente vi a cena com a música foi impactante. Acho que a letra ficou na medida do sentimento – sem cair na pieguice ou no melodrama.<sup>286</sup>

Percebe-se, com essas adaptações e transferências de mídias, que o restrito público, muitas vezes considerado mais culto somente por ler livros impressos de poesia e romances, pode ser ampliado pelo cinema e, sobretudo, pela canção, desfazendo fronteiras. Segundo Arnaldo Antunes, ainda em entrevista para Revista Língua Portuguesa, é preciso, ao musicar um poema, concentrar os significados sem deixar de soar natural, unindo, então, linguagens e mídias, adequando-as à expressão que se deseja: “com a tecnologia digital, há um trânsito muito mais fluente entre as linguagens, o que permite que os repertórios se misturem mais. No Brasil, a qualidade da nossa tradição de canção acaba desfazendo a diferença entre alta e baixa culturas.”<sup>287</sup>

Assim, observa-se que, como já ocorreu no final do século passado, época marcada pela edição de várias revistas de poesia, como *Artéria*, *Navelouca*, *Código*, *Muda*, *Pólen*, *Corpo Estranho*, *Bric-à-Brac*, as quais reforçavam poeticamente a materialidade gráfica; hoje essa materialidade pode ser encontrada também na internet, em *sites* e *blogs* que misturam linguagens de áudio, vídeo, fotografia, caligrafia. E, aproveitando-se do tema da canção “Qualquer”, observa-se, ainda, que a ideia de especialização e de gênero estão cada vez mais em crise, poesia e tecnologia

---

<sup>286</sup> *Notas da Produção – Dois Perdidos numa noite suja: Arnaldo Antunes*. Disponível em <http://www.webcine.com.br/notaspro/npdoispe.htm>. Acesso em 08 de setembro de 2010.

<sup>287</sup> *Concretas Palavras*. Revista da Língua Portuguesa. Entrevistado por Luiz Costa Pereira Antunes, disponível em <http://revistalingua.uol.com.br/textos.asp?codigo=11205>. Acesso em 22 de agosto de 2010.

também se misturam. Dessa forma, descobrindo e “deslendo”<sup>288</sup> outras possibilidades de expressão por meio de diversos suportes e com novas combinações, é possível tornar a poesia mais acessível, talvez mais compreensível e, conseqüentemente, ampliar o seu público.

Um bom exemplo é o da composição “Cotidiano”, de Chico Buarque. Em 2006, direção e arte de Ivan Mola, transformaram-na em animação disponível na internet<sup>289</sup>. No desenho, os personagens, em cenas do cotidiano, reproduzem o movimento de um relógio, inseridos em imagens circulares que, inicialmente, são lentas, mas vão se tornando cada vez mais velozes à medida que as cenas são repetidas, e a rotina torna-se cada vez mais enfadonha, quase enlouquecedora. Da mesma forma, a estrutura dos versos no interior das estrofes se repete, bem como as seis estrofes exaustivamente se repetem, voltando sempre à inicial, o que também atribui movimento circular à letra da canção, que perpassa o dia e a noite, o claro e o escuro, também nas imagens. Tudo isso acompanhado pela voz grave de Arnaldo Antunes, às vezes bastante rouca e nasalada, arrastada, com andamento bem lento, e com efeitos, os quais acabam nos entorpecendo com o seu peso - o peso do cotidiano:

### **Cotidiano**

Todo dia ela faz tudo sempre igual:  
Me sacode às seis horas da manhã,  
Me sorri um sorriso pontual  
E me beija com a boca de hortelã.

Todo dia ela diz que é p’reu me cuidar  
E essas coisas que diz toda mulher.  
Diz que ta me esperando pro jantar  
E me beija com a boa de café.

Todo dia eu só penso em poder parar;  
Meio-dia eu só penso em dizer não,

---

<sup>288</sup> BARROS, Manoel de. *Diário de Bugrinha (excertos)*. In: *Livro sobre nada*. Rio de Janeiro: Record, 1997, p. 30. Referência à proximidade de linguagens poéticas que permitem “desleituras”, permitindo, assim, leituras diferentes. Para exemplificar, excerto de Manoel de Barros: “A voz de meu avô arfa. Estava com um livro debaixo dos olhos. Vê! O livro está de cabeça pra baixo. Estou deslendo”.

<sup>289</sup> *Cotidiano*. Animação da música de Chico Buarque interpretada por Arnaldo Antunes. Direção e arte Ivan Mola, abril de 2006. Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=zyp5-5IXZE8>. Acesso em 23 de agosto de 2010.

Depois penso na vida pra levar  
E me calo com a boca de feijão

Seis da tarde como era de se esperar,  
Ela pega e me espera no portão  
Diz que está muito louca pra beijar  
E me beija com a boca de paixão.

toda noite ela diz pr'eu não me afastar;  
meia noite ela jura eterno amor  
e me aperta pr'eu quase sufocar  
e me morde com a boca de pavor

Todo dia ela faz tudo sempre igual:  
Me sacode às seis horas da manhã,  
Me sorri um sorriso pontual  
E me beija com a boca de hortelã.

(...)

Nessa perspectiva multimídia, a sensação de desolação presente no filme de José Joffily, e no livro de Garcia Roza, embora própria de “qualquer” ser humano em diversas situações, aparece também na estrutura poética da canção “Hotel Fraternité”, cuja base é o violão de aço, paradoxalmente imprimindo ao tom intimista do show, sonoridade mais aberta, “brilhante”, com destaque maior para os sons agudos e metálicos. Nessa canção, o cenário, elemento exterior ao poeta, parece fazer parte de seu interior, poeta e cenário aglutinam-se. Assim, Arnaldo Antunes relaciona-se com o espaço ao entoar versos simples construídos por meio de anáforas, as quais parecem descrever outro eu, de “olhos fixos em mim, e bem próximo de cada um de nós, meu inimigo, meu irmão”:

### **Hotel Fraternité**

aquele que não tem com o que comprar uma ilha  
aquele que espera a rainha de sabá na frente de um cinema  
aquele que rasga de raiva e desespero sua última camisa

aquele que esconde um dobrão de ouro no sapato furado  
aquele que olha nos olhos duros do chantagista  
aquele que range os dentes nos carrocéis  
aquele que derrama vinho rubro na cama sórdida  
aquele que toca fogo em cartas e fotografias  
aquele que vive sentado nas docas debaixo das gaiivotas  
aquele que alimenta os esquilos  
aquele que não tem um centavo  
aquele que observa  
aquele que dá socos na parede  
aquele que grita  
aquele que bebe  
aquele que não faz nada  
meu inimigo  
debruçado sobre o balcão  
na cama em cima do armário  
no chão por toda parte  
agachado  
olhos fixos em mim  
meu irmão<sup>290</sup>

A canção “Hotel Fraternité”, em *Ao vivo no estúdio*, é introduzida por solo instrumental de Marcelo Jeneci, nos teclados, o que reforça a ideia de desolação, ao dialogar com os movimentos iniciais de Arnaldo Antunes em dança quase expressionista<sup>291</sup>. No final dessa introdução, da exploração do íntimo - do detalhe -

---

<sup>290</sup> ANTUNES, Arnaldo. *Hotel Fraternité*. In: *Qualquer*. Biscoito Fino, 2006. Arnaldo Antunes sobre poema de Hans Magnus Enzensberger, traduzido por Aldo Fortes. Disponível no *site* oficial de Arnaldo Antunes.

<sup>291</sup> A aproximação dos movimentos de Arnaldo Antunes à dança expressionista alemã se dá porque se acredita, nesta tese, na dança como uma arte do espaço, bem como se percebe o corpo do trovador multimídia que, como se fosse um “bailarino”, sente o gesto, o qual nasce do sentimento. Assim, a emoção, peso e gravidade se apoderam do poeta como uma força estética, e, por isso a aproximação com a dança expressionista de fato. “Na Alemanha nasceu a dança expressionista, com superação do objeto e a renúncia a toda ilustração de sensações. A emoção é que determina a forma, espontânea entre os partidários de Wigman, e elaborada, entre os de Von Laban. O bailarino clássico busca a beleza, o aluno de Wigman busca o efeito da ruptura da harmonia corporal na deformação eloquente.”

para ampliação do conjunto cênico - o todo -, as câmeras, além de colocarem em foco partes do corpo de Antunes, passeiam pelo cenário, enquanto o teclado e a guitarra com distorção acrescentam certa tensão à *ambiência multimídia* intimista. Dessa maneira, Arnaldo Antunes ocupa o espaço em uma dança que lembra, nesse segundo momento, as figuras estranhas, as quais andam como se fossem monstros, com corpos curvados e pesados, dos filmes expressionistas citados anteriormente; mas isso sempre em contraste com a sonoridade leve do show, bem como com letras de fácil compreensão. Elementos visuais e auditivos em contraste, contradições humanas, o desconforto parece impresso também em cada verso reiterativo do poema de Enzensberger, musicado pelo trovador multimídia. Nele, palavras se confundem facilmente com imagens, é possível quase ver “aquele que espera a rainha de sabá na frente de um cinema” ou ainda “aquele que esconde um dobrão de ouro no sapato furado”, assim como é possível também quase sentir a mesma angústia, quando Antunes deixa de cantar, e as câmeras direcionam a atenção dos espectadores para as imagens visuais do cenário e para o som do solo de guitarra com timbre composto por leves distorções e *wah-wah*<sup>292</sup>.

Desespero, angústia, desolação, ternura e raiva se ampliam na estrofe final, na qual o poeta parece descobrir quem é, paradoxalmente, “aquele que alimenta os esquilos” e “aquele que dá socos na parede”, descrito na primeira parte da canção. Dessa maneira, nos versos da estrofe final, a melodia apresenta notas mais longas, saindo, portanto, do motivo melódico das estrofes musicais anteriores, tornando o ritmo mais contínuo, menos pausado. Ainda nesse contexto, a inserção de segunda voz feita pelos músicos, acentua o clima de coletividade - individualidade que se reconhece em sentimentos universais.

Recurso utilizado com frequência no decorrer do show, a imagem de Arnaldo Antunes é espremida em um canto do quadro, muitas vezes colocando em evidência seus olhos, sua orelhas, sua boca - o corpo - e o microfone - a tecnologia -, deixando, então, todo o espaço restante vazio de contrastes, ora escuro, ora claro, ora com combinações de luz que, com rápidas alternâncias, geram sensação de tontura. Assim,

---

Disponível em [http://www.psicopedagogia.com.br/artes\\_divertimentos/balealemao.shtml](http://www.psicopedagogia.com.br/artes_divertimentos/balealemao.shtml). Acesso em 21 de setembro de 2010

<sup>292</sup> Revista *Guitarplayer*. São Paulo: Trama Editorial, Abril, Ano 4, número 38, 1999, p. 46. Os *wah wah* surgiram na década de 1960 e marcaram a sonoridade da geração de Jimi Hendrix. É um efeito que consiste em aumentar ou diminuir as frequências médias e agudas da guitarra; e acionado com o pé ao mesmo tempo em que o músico toca com suas mãos o instrumento.

*Ao vivo no estúdio* descentraliza o próprio poeta, reiterando a maleabilidade e, sobretudo a sensação de instabilidade da vida humana. Outro recurso são as imagens em movimento projetadas atrás de Arnaldo Antunes, no telão ao fundo, intensificando o encontro entre mundo interior e mundo exterior do poeta, como se essas imagens externas projetadas revelassem os conflitos do mundo interior, em um jogo em que “as antíteses congraçam”. Na verdade, o vídeo-cenário está presente em todo o show, entretanto, em alguns quadros, parece integrar tão perfeitamente a cena que lembra a técnica da *back projection*, técnica usada em muitos filmes antigos gravados em estúdio. E, mesmo imprimindo falsa realidade à cena quando utilizada hoje, seu efeito em *Ao vivo no estúdio* torna a encenação ainda mais integrada, ao misturar não somente as imagens do telão às de Antunes, mas também, em alguns quadros, ao combinar todas as imagens do cenário às do trovador multimídia.

Ainda apresentando o show, “Saiba” é a canção-título do CD homônimo, de 2004, lançamento anterior a *Qualquer*. No CD *Saiba*, esta canção possui sonoridade bastante diferente, com Carlinhos Brown na percussão trazendo timbres exóticos de marimbaixo, semente descendo árvore, kalimba, com efeitos aéreos. No clipe oficial<sup>293</sup>, dirigido por Estevão Ciavatta, gravado em armazém do Cais do Porto, no Rio de Janeiro, imagens do próprio poeta se misturam as de soldado fortemente armado andando pelos escombros de um beco sujo, onde encontra um bebê em um pano.

Muitas das canções de Arnaldo Antunes, gravadas em *Qualquer* refletem acerca do amor e do cotidiano, sem serem histórias e crônicas, mas, considerando-se sua discografia de uma forma geral, a abordagem de Arnaldo Antunes trata de um ser humano que, mesmo às vezes enfrentando as adversidades da vida, preza pela integridade, e sempre com postura de alteridade diante das diferenças, como se pode perceber em outras canções de *Ao vivo no estúdio*, tal como “Pedido de casamento”. Nesta canção, gravada anteriormente no CD *Saiba*, depois de declarações de felicidade conjugal em versos muito simples, como “eu sei que a gente ia ser feliz juntinho pra todo dia dividir carinho”, Arnaldo Antunes entoa talvez os versos mais amorosos desta canção: “te dou amor enquanto eu te amar prometo de deixar quando acabar”. Abstendo-se, portanto, de moralismos, o trovador multimídia une em

---

<sup>293</sup> Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=N3CjOWNHOfw>. Acesso em 21 de setembro de 2010.

“qualquer” ser humano pólos tradicionalmente considerados opostos, lembrando a imagem do soldado que se desarma para salvar uma criança no clipe de “Saiba”.

Mesmo com tomadas que começam a ficar mais fechadas e a pintura criando maior profundidade, e, portanto, gerando maior tensão visual; paradoxalmente, a melodia de “Saiba”, quase toda cantada, ingênua, tem caráter infantil, parece uma música de ninar que intensifica a leveza sonora do show, mas em letra séria - a simplicidade complexa de um poeta de delicadeza inquieta. “Saiba” passa pela estrada-rio da Canção Popular Brasileira, remetendo-nos ao samba-canção, é quase uma bossa. Além da harmonia sofisticada, com acordes dissonantes, a própria postura dos instrumentistas lembra o clima mais suave das apresentações da Bossa Nova, movimento que intensifica uma elitização do samba que se iniciou com Noel Rosa, Ary Barroso e se consagrou com João Gilberto.

“Saiba” não possui refrão, a ideia melódica repete-se a cada quatro versos e, assim, não apresenta grandes surpresas, com notas longas que dão fluidez à canção, diferentemente da segmentação de “Qualquer”, embora ambas com significação muito próxima em seus versos. Dessa maneira, utilizando-se de violões de nylon e de aço com dedilhado, cuja combinação é a base de “Saiba”; sem a presença da guitarra e com os teclados assumindo os ornamentos com os seus efeitos, o clima intimista se mantém, reiterando o contexto nada moralista, nem tampouco maniqueísta, da canção “Qualquer”. Nessa perspectiva, o universal, o humano - “todo mundo teve medo mesmo que seja segredo” - emerge, portanto, do particular, do individual - “Nietzche e Simone de Beauvoir Fernandinho Beira-mar (...) e também eu e você”:

### **Saiba**

Saiba: todo mundo foi neném  
Einstein, Freud e Platão também  
Hitler, Bush e Sadan Hussein  
quem tem grana e quem não tem  
Saiba: todo mundo teve infância  
Maomé já foi criança  
Arquimedes, Buda, Galileu  
e também você e eu  
Saiba: todo mundo teve medo  
mesmo que seja segredo



Nietzsche e Simone de Beauvoir  
Fernandinho Beira-mar  
Saiba: todo mundo vai morrer  
Presidente, general ou rei  
anglo-saxão ou muçulmano  
todo e qualquer ser humano  
Saiba: todo mundo teve pai  
quem já foi e quem ainda vai  
Lao Tsé, Moisés, Ramsés, Pelé  
Ghandi, Mike Tyson, Salomé  
Saiba: todo mundo teve mãe  
índios, africanos e alemães  
Nero, Che Guevara, Pinochet  
e também eu e você<sup>294</sup>

Em “Saiba”, tanto os versos quanto as imagens aproximam-se de “qualquer” ser humano, uma vez que “todo mundo vai morrer”. Assim, com a mesma intenção, as câmeras focalizam em close o rosto de Arnaldo Antunes, destacando as imperfeições de sua pele, as quais poderiam ser as imperfeições de qualquer um de nós, quando vistos bem de perto. E, nesse contexto, imagens de listras verticais em movimento se sobrepõem à imagem imóvel de Antunes, dando-lhe também mobilidade e causando sensação de desequilíbrio e instabilidade à cena. Sensação recorrente em *Ao vivo no estúdio*, na canção seguinte, “Sem você”, percebe-se o desequilíbrio em um jogo de luzes e imagens que também se sobrepõem à imagem do poeta.

Na canção “Sem você”, também gravada no CD *Qualquer*, caberia uma bateria porque nela o desequilíbrio é acentuado por ritmo mais extravagante e agitado, entretanto, como já foi dito, não é esta a sonoridade por que opta o poeta em *Ao vivo no estúdio*. Com andamento mais rápido que as três primeiras canções que apresentaram o show, o poeta de contrastes insiste na repetição da expressão “sem você”, de significação negativa, no entanto em atuação mais positiva, em que o trovador multimídia aparece centralizado nas tomadas e acompanhado de melodia também menos intimista.

---

<sup>294</sup> *Saiba*. In: ANTUNES, Arnaldo. *Saiba*. Rosa Celeste, 2004. Disponível no site oficial de Arnaldo Antunes em [http://www.arnaldoantunes.com.br/sec\\_discografia\\_view.php?id=32](http://www.arnaldoantunes.com.br/sec_discografia_view.php?id=32). Acesso em 21 de setembro de 2010.

Assim, “Sem você” traz animação maior ao show, com ritmo dançante provocado pelo *riff*<sup>295</sup> que alterna com as estrofes da canção, aproximando-a da forma usual do pop rock, o que se percebe também nos movimentos descontraídos de Arnaldo Antunes. Nesse contexto, apesar de o violão dedilhado trazer de novo o caráter intimista, a guitarra e o teclado em região mais aguda reforçam a sonoridade pop. Além disso, o uso de refrão bem simples suaviza a sensação de abandono que permeia os versos iniciais carregados de ambiguidades, uma vez que “eu gosto de ficar só mas gosto mais de você”. Dessa maneira, no último refrão, a sequência de arpejos, feitos pelo violão e pelo teclado, de uma harmonia sem dissonâncias, com notas cada vez mais altas, ou seja, em regiões mais agudas, expressam a esperança de se estar bem mesmo “sem você”.

### **Sem você**

pra onde eu vou agora livre mas sem você  
pra onde ir o que fazer como eu vou viver?  
eu gosto de ficar só  
mas gosto mais de você  
eu gosto da luz do sol  
mas chove sempre agora  
sem você  
sem você  
sem você  
às vezes acredito em mim mas às vezes não  
às vezes tiro o meu destino da minha mão  
talvez eu corte o cabelo  
talvez eu fique feliz  
talvez eu perca a cabeça  
talvez esqueça e cresça  
sem você  
sem você  
sem você

---

<sup>295</sup> ROY, Shuker. *Vocabulário de música pop*. São Paulo: Hedra, 1999, p.35. “...o *riff* é um padrão rítmico ou melódico curto repetido muitas vezes, enquanto as mudanças acontecem junto com a música.”

talvez precise de colchão, talvez baste o chão  
talvez no vigésimo andar, talvez no porão  
talvez eu mate o que fui  
talvez imite o que sou  
talvez eu tema o que vem  
talvez te ame ainda  
sem você  
sem você  
sem você<sup>296</sup>

Gravada inicialmente no CD *Um som*, “Fim do dia” finaliza a apresentação do DVD *Ao vivo no estúdio*. A canção é quase um *reggae*, entretanto com ritmo menos marcado e aproximando-se também de um estilo pop, já introduzido por Arnaldo Antunes em “Sem você”, mas em tom bastante nasalado:

### **Fim do dia**

Demora tanto, demora tanto pra crescer  
Pra depois de uma hora pra outra morrer  
Tem que mamar, tem que comer e beber  
Deixa vir e ir sofrimento e prazer

Não há o que lamentar  
Quando chega o fim do dia

Um cara que anda tem que chegar em algum lugar  
Um cara que trabalha trabalha trabalha deve se cansar  
O cara estuda tanto e ainda tem tanto pra aprender  
Passa o tempo e fica mais fácil esquecer

Não há o que lamentar  
Quando chega o fim do dia

---

<sup>296</sup> ANTUNES, Arnaldo. *Sem você*. In: *Qualquer*. Biscoito Fino, 2006. Composição de Carlinhos Brown e Arnaldo Antunes. Disponível em [http://www.arnaldoantunes.com.br/sec\\_discografia\\_view.php?id=37](http://www.arnaldoantunes.com.br/sec_discografia_view.php?id=37). Acesso em 21 de setembro de 2010.

Não há o que lamentar  
Quando chega o fim do dia  
Se despede de sua dor  
Diz adeus à sua alegria

Não há o que lamentar  
Quando chega o fim do dia<sup>297</sup>

Em sua atuação de contrastes, Arnaldo Antunes desvincula gesto e palavra, com movimentos mais expressivos e menos óbvios, como já foi dito. A leveza da sonoridade pop desta canção se contrapõe, por exemplo, ao peso de um dia de muito trabalho presente no verso “um cara que trabalha trabalha deve se cansar”. Assim, o verso exprime o peso não somente pela repetição do verbo, como também pela antecipação do final do dia que se percebe no corpo curvado de Antunes ao carregar o suporte do microfone. Nessa atuação, a técnica de *back projection* se intensifica desde o início da canção com imagens de água em movimento, que logo são substituídas por um voo de pássaros, que, evidentemente, lembra algumas cenas do filme de Alfred Hitchcock, *Birds (Os Pássaros)*, de 1963. Entretanto, sem a angústia causada pelos voadores que perseguem as personagens por toda parte, muitas vezes sem que elas tenham consciência disso, em *Ao vivo no estúdio*, os pássaros são comuns ao cenário tanto quanto o desejo de se chegar a um fim de dia em que “não há o que lamentar (...) se despede de sua dor diz adeus à sua alegria”.

### 3.3. Reouvindo canções

Hoje é possível um artista gravar seu próprio disco e colocá-lo na internet em busca de ouvintes, devido à existência de maior facilidade técnica de produção e velocidade de circulação de obras musicais, entretanto muitas vezes isso causa uma exaustão sonora por parte dos internautas, ou ainda identificações passageiras com as canções. Dessa maneira, ainda se percebe a importância de veículos de comunicação como o rádio e a televisão, os quais nas décadas de 1960 e 1970, por exemplo, reuniram artistas importantes em uma mesma emissora, a Record e, atualmente,

---

<sup>297</sup> ANTUNES, Arnaldo. *Fim do dia*. In: *Um som*. BMG, 1998. Composição de Arnaldo Antunes e Paulo Miklos. Disponível em [http://www.arnaldoantunes.com.br/sec\\_discografia\\_view.php?id=4](http://www.arnaldoantunes.com.br/sec_discografia_view.php?id=4). Acesso em 21 de setembro de 2010.

também marcam presença com filmes e novelas por diversos canais de transmissão, além de programas de rádio. No entanto, nesse contexto atual de difícil compreensão das novas relações de produção e de consumo, não se pode deixar de reconhecer que fenômenos como a internet são irreversíveis e, se por um lado exaurem com o novo, por outro, paradoxalmente dialogam com a tradição ou, ainda, com o surgimento incessante de releituras do passado, à medida que disponibilizam cada vez mais raridades musicais para público heterogêneo.

Segundo Luiz Tatit, nos shows, o ápice da comunhão entre artista e plateia muitas vezes se dá quando ela canta com o músico canções que já “reouviu” em outras mídias, como se estivesse, assim, em defesa de um patrimônio subjetivo e coletivo que a “realidade” além das apresentações quer dilapidar. Para Tatit, isso comprova o quanto as canções respondem “ao anseio vital de desaceleração do ritmo de vida do ouvinte e continuam se convertendo em verdadeiros *leitmotive* de sua história.” O pesquisador da Canção Popular Brasileira considera, inclusive, que as produções atuais não buscam o novo em si, mas sim o que é possível permanecer dentre as numerosas criações, transformando-se, às vezes, em hinos do autor e garantindo a permanência da canção, como ocorre com “País Tropical”, de Jorge Ben Jor. Assim, com exceção de alguns casos em que as canções permanecem mesmo que não seja esse o desejo dos autores, como ocorre com “A Banda”, de Chico Buarque e “Quero que vá tudo pro inferno”, de Erasmo e Roberto Carlos; o público parece imprimir suas vontades e consumi-las, se for o caso, por outros meios, uma vez que “prefere reouvir a ouvir (...) ouvir é concessão da plateia, reouvir é o seu desejo”.

A preferência por obras assimiladas é um recurso, na verdade muito humano, de preservação de identidade. Aquilo que nos atrai é parte de nós que se despreza, mas que queremos de volta para nos sentirmos inteiros. É esse, aliás, o sentido do ‘objeto’. O sujeito o persegue não por veleidade, mas porque constitui um pedaço de si que precisa ser recuperado (‘Pedaço de mim’, do Chico, versa sobre isso). Assim, não há mal nenhum em querer reouvir. É um modo de repassar na memória tempos já vividos, em geral associados a ideias ou situações prazerosas, e de realinhar conteúdos que vagam avulsos em nosso interior.<sup>298</sup>

---

<sup>298</sup> TATIT, Luiz. *Música para reouvir*. O Estado de São Paulo, “Aliás”, 31/12/2006. In: *Todos entoam: ensaios, conversas e canções*. São Paulo: Publifolha, 2007, p. 237/238.

Na atuação de contrastes de *Ao vivo no estúdio*, “reouvir” canções está tanto para o próprio poeta, como ouvinte da tradição<sup>299</sup> da Canção Popular Brasileira, quanto para o seu público. Dessa maneira, a “nostalgia está na voz que canta, mas também está em nós que a escutamos”, conforme as ideias de Paul Zumthor em seu livro *Escritura e Nomadismo*. Entretanto, “reouvir canções” ocorre em um diálogo entre memória e esquecimento, uma vez que o trovador multimídia apresenta a permanência da tradição em sua estrada-rio, embora cantada com o esquecimento próprio de quando se propõe novos arranjos. Assim, ao criar conjunções poéticas a partir do encontro entre passado e presente, Arnaldo Antunes re-significa a história para si mesmo, bem como para sua plateia, conforme também o fez no CD *iê iê iê*, de 2009 e em *Ao vivo lá em casa*, de 2010.

Nessa perspectiva, essa parte da história da Canção Popular Brasileira, contada por Arnaldo Antunes neste show, revela também sua força associada à propriedade paradoxal de ancoragem e de deslocamento, ou seja, um constante processo de “movência”, como diria Paul Zumthor. Além disso, o contexto multimídia do DVD *Ao vivo no estúdio*, em que ver e ouvir fazem parte de uma única experiência (diferente de estar, de fato, ao vivo no show e em contato com outros sentidos), reforça a relação entre as canções e as mídias e o quanto as primeiras se transformam em função das segundas. Multiplicando, portanto, as possibilidades da *performance*<sup>300</sup> de Arnaldo Antunes e dos demais artistas, a análise do DVD *Ao vivo no estúdio* permite a referência a outro conceito do teórico medievalista Paul Zumthor - “nomadismo”<sup>301</sup>:

---

<sup>299</sup> Em *Introdução à poesia oral*, Paul Zumthor chama de tradição a capacidade de guardar do passado os seus rastros para que esses colaborem no presente. Assim, uma tradição poética pode ser compreendida como um *continuum* - elementos novos são impressos sobre os traços precedentes.

<sup>300</sup> ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. São Paulo: Educ, 1997, p. 33. Zumthor explica que a *performance* “constitui o momento crucial numa série de operações logicamente (mas não sempre com efeito) distintas”. São as cinco fases da existência do poema: 1) produção; 2) transmissão; 3) recepção; 4) conservação; 5) em geral, repetição. Interessante pensar que, embora para a análise do DVD de Antunes seu corpo seja fundamental, pode-se verificar novos modelos de criação e composição musicais. Hoje, a música eletroacústica eliminou a presença física em cena, direcionando um único feixe de luz sobre as caixas acústicas; além disso, a música *pop* depois do gênero *tecno*, muitas vezes suprime a figura tradicional do músico com a presença do DJ - corpos diluídos em camadas técnicas.

<sup>301</sup> Segundo Paul Zumthor, sua vida foi fortemente marcada, desde a infância, pelo fato de viver “no estrangeiro”. Assim, “Durante meio século nomadizei tanto formas de atividade quanto formas de escrita: de um lado, entre aquelas que eram objeto do mais profundo desejo, e de outro, que estavam ligadas a uma vocação profissional que assumo e jamais lamentei.” ZUMTHOR, Paul. *Escritura e Nomadismo*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005, p. 34.

Se a fonofixação foi capaz de gravar a voz de Caruso (o primeiro modelo vocal para a gravação), inicialmente, nos cilindros de cera, passando, em seguida, ao disco de 78 rotações, ao disco de micro-sulcos (LP) e, mais recentemente, ao disco compacto (CD), foram a amplificação e a telefonia que tornaram possível a escuta fora do seu lugar de produção, possibilitando a escuta à distância, de maneira peculiar.<sup>302</sup>

Dessa maneira, o estilo de cada artista, construído pela impostação de sua voz, pela respiração, pelo olhar, pelos gestos, subordina-se às possibilidades que a tecnologia oferece na época, corroborando os conceitos de “movência” e “nomadismo”, de Zumthor. A enunciação *sotto voce* de João Gilberto, por exemplo, não seria possível duas décadas antes de sua estreia nos palcos e nos estúdios; da mesma forma que Frank Sinatra, sem o padrão *hi-fi*, não seria considerado *the voice*; ou ainda o citado Caruso não precisaria ter exposto toda a sua *pneuma* para fazer sucesso. Nessa perspectiva, a voz suave e grave do trovador multimídia não teria ocorrido antes de João Gilberto, assim como seu estilo de canto por vezes declamado pode dialogar mais livremente com o movimento hip hop e com quaisquer sonoridades contemporâneas, depois da Tropicália e de discos como *Tropicália ou Panis et circencis*, de 1968. Ainda segundo Paul Zumthor:

A voz do cantor amolda fisicamente aquilo que ela diz; mais ainda, quando canta, poderíamos dizer que ela reproduz, em sua própria vocalidade, em sua espessura física, nos ritmos de seu canto, o fato que ela conta. Ela o expande no seu próprio espaço-tempo vocal. De modo que a força do discurso, o talento do cantor fundam definitivamente a realidade daquilo que é dito.<sup>303</sup>

Embora seja comum para muitos artistas falarem com sua plateia durante o show, em *Ao vivo no estúdio*, o poeta não conversa explicitamente com o público, o que reforça a ideia de que o registro dessa apresentação é de obra audiovisual, multimídia, cuja qualidade sensorial reflete a intenção artística dos produtores de ampliar, assim, a comunicação das canções por meio das imagens e da atuação emocionada de Arnaldo Antunes, em produto criteriosamente pensado em todas as etapas. O CD homônimo também traz fotografias deste trabalho, entretanto somente

---

<sup>302</sup> VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte. *Canção artística, canção popular, canção das mídias: movência e nomadismo*. In: *Música e mídia: novas abordagens sobre a canção*. Heloísa de A. Duarte Valente (Org.) – Gil Nuno Vaz...(et al). São Paulo: Via Lettera/Fapesp, 2007, p. 80.

<sup>303</sup> ZUMTHOR, Paul. *Escritura e Nomadismo*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005, p.101.

com o registro de dezesseis das vinte e quatro canções (vinte e sete com as faixas bônus) do formato em DVD, o que, além de outros elementos, diferencia os dois registros - aspecto importante, mas que não será desenvolvido nesta tese.

Dessa maneira, seguindo a estrada-rio da Canção, o trovador multimídia chama o ex-Titãs Nando Reis para cantar “Não vou me adaptar”, canção gravada pela banda Titãs primeiro no disco *Televisão*, de 1985, e depois em *Go Back*, de 1988; mas que posteriormente, passou a fazer parte do repertório solo de Nando Reis em *Volume Dois*, de 1998 e em *Nando Reis & os Infernais*, de 2004:

### **Não vou me adaptar**

Eu não caibo mais nas roupas que eu cabia  
Eu não encho mais a casa de alegria  
Os anos se passaram enquanto eu dormia  
E quem eu queria bem me esquecia  
Será que eu falei o que ninguém ouvia?  
Será que eu escutei o que ninguém dizia?  
Eu não vou me adaptar  
Eu não tenho mais a cara que eu tinha  
No espelho essa cara já não é minha  
Mas é que quando eu me toquei achei tão estranho  
A minha barba estava desse tamanho  
Será que eu falei o que ninguém ouvia?  
Será que eu escutei o que ninguém dizia?  
Eu não vou me adaptar<sup>304</sup>

Em atuação alegre, repleta de sorrisos que não apareceram anteriormente, esse é um momento bastante descontraído do show. Arnaldo Antunes e Nando Reis parecem contar uma boa piada, mas novamente tratando de tema sério. Com versos carregados de frases de fácil compreensão, quase óbvias, a letra ilustra a sensação de quem cresce com música em ritmo leve, agora inclusive bem dançante. Se para época de os Titãs era importante refletir acerca das transformações que nossos corpos sofrem ao longo da vida e as consequências psicossociais disso, pois eram adolescentes que estavam se transformando em adultos; quase trinta anos depois,

---

<sup>304</sup> ANTUNES, Arnaldo. *Não vou me adaptar*. In: *Titãs. Go Back*. Wea, 1988. Disponível em <http://www.titas.net/discografia/index.php?interface=0&acao=disco&ordem=5>. Acesso em 21/09/2010.



parece que o dilema de que “eu não tenho mais a cara que eu tinha no espelho essa cara já não é minha” continua perturbador, a ponto de o poeta colocar como certeza, para esta outra fase da vida, novamente apenas incertezas e dúvidas. Dessa maneira, mais próxima do universo pop que em “Sem você” e “Fim do dia”, a *performance* de contrastes de *Ao vivo no estúdio* se mantém seja na distinção do canto de cada um dos intérpretes na primeira parte da canção; seja na combinação dos timbres da voz aguda de Nando Reis em interpretação expansiva, acompanhada do som de seu violão de aço; com a voz grave de Arnaldo Antunes em interpretação sempre intimista, embora a mais desembaraçada do show.

De acordo com as ideias de Augusto Pinto Boal, “nenhuma emoção é pura, e permanentemente idêntica a si mesma. O que se observa na realidade é o contrário: queremos e não queremos, amamos e não amamos, temos coragem e não temos.”<sup>305</sup> Assim, segundo o diretor e teórico do teatro, para que o artista viva de verdade em cena, precisa descobrir a contravontade de cada uma de suas vontades, não apenas ilustrando com seu corpo o que diz, mas sobretudo vivenciando as contradições, em que não há simplesmente duas emoções que se contraponham, mas sim contradições no interior da mesma emoção, uma vez que elas são dialéticas. Em *Ao vivo no estúdio*, é esse conflito interno de vontade e contravontade que cria a teatralidade da atuação de Arnaldo Antunes, tornando-a dinâmica, viva, aproximando-se, então, da realidade de “qualquer” ser humano. Na canção “Não vou me adaptar”, portanto, os contrastes se tornam ainda mais evidentes, e são comuns a todos; o que o canto conjunto dos músicos durante o refrão mais uma vez reforça.

Assim, mesmo com todo o clima intimista do show, nesse momento, o poeta vai se libertar de sua jaqueta, deixando que apareçam os punhos abertos de sua camisa xadrez e larga, visual meio *grunge*<sup>306</sup> e bastante característico do trovador multimídia, em atuações que variam da estranheza da loucura, do automatismo dos robôs à doçura e graça dos bonecos mambembes ou ainda dos *clowns*. Além disso, a

---

<sup>305</sup> BOAL, Augusto. *Jogos para atores e não-atores*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008, pp. 77/78.

<sup>306</sup> ROY, Shuker. *Vocabulário de música pop*. São Paulo: Hedra, 1999, p. 152/153. “...a música grunge desenvolveu-se inicialmente na região de Seattle, Estados Unidos, no final dos anos 1980, associada ao influente selo independente Sub Pop. Em meados dos anos 1990, a música grunge entrou em cena para tornar-se parte da música alternativa mundial, comercialmente bem-sucedida. (...) Além da música, o grunge também define um vestuário e uma atitude. O ‘*look grunge*’ inclui camisa de flanela, bermudões bem folgados e roupas de brechó.”

imagem fora de foco ao entoarem os versos “mas é que quando me toquei achei tão estranho a minha barba estava desse tamanho”, expressam essa sensação de inadaptação própria de quem se apercebe diferente. Nesse contexto repleto de contrastes, Arnaldo Antunes, em movimentos saltitantes alternando braço e perna, acompanha as oscilações do ritmo da música - *performance* típica do *reggae*:

O *reggae* desenvolveu-se inicialmente nos anos de 1950, quando os músicos jamaicanos combinaram a música folk nativa com o jazz, os ritmos africanos e caribenhos e o *rhythm'n'blues* de Nova Orleans. O resultado dessa mistura foi o *ska*. No início da década de 1960, o *ska* foi exportado para o Reino Unido, alcançando um relativo sucesso. Em meados dessa década, influenciados pelo soul norte-americano, os ritmos excessivamente ativos e excitáveis do *ska* foram substituídos pelos ritmos mais lentos e pelas batidas galopantes do *rocksteady*. Mais ou menos no final da década de 1960, esses estilos de música popular jamaicana tornaram-se conhecidos como *reggae*, que ‘embelezou os ritmos basais do *ska* e do *rocksteady* com letras de conteúdo político e social, influenciadas muitas vezes pelo rastafari, pelo orgulho racial e pela turbulenta atmosfera política jamaicana. Os ritmos fluíam e refluíam com a pulsação hipnótica e espasmódica que se tornou a marca registrada do *reggae*’ (Erlewine et alii: 1995; p.938), além do som marcante do baixo. Entre os primeiros representantes, destacam-se Toots and The Maytals, The Wailers, Burning Spear e Jimmy Cliff (...) nos anos de 1970, o *reggae* popularizou-se com o sucesso de Bob Marley and The Wailers promovido pela gravadora Island Record. (...) Posteriormente, o *reggae* influenciou diversos artistas brancos (The Police, The Clash, UB40). Nos anos 1980, continuou a evoluir por meio do ‘toasting’ (um estilo de discussão associado à figura do DJ) e das formas *dub*, ambos demonstrando a importância do produtor e dos sistemas sonoros do tipo jamaicano para o *reggae*.<sup>307</sup>

Ao final de “Não vou me adaptar”, com o trecho “hoje o dia pousou na minha cabeça e clareou...”, Arnaldo Antunes, para reafirmar que “...já não tenho certeza de nada...do que ontem falei pra você...” , faz citação de “O Dia”, canção de Jorge Alfredo e Chico Evangelista, gravada em 1980 no disco *Brasil Jamaica*, talvez o primeiro, no Brasil, assumidamente de *reggae*, embora nem tudo nele soe como música jamaicana. Com isso, o trovador multimídia faz referência à história do *reggae* nacional, uma vez que ambos os artistas são personalidades importantes na evolução do ritmo jamaicano no Brasil. Em 1979, Jorge Alfredo e Chico Evangelista

---

<sup>307</sup> *Op. Cit.* p. 236/237.

fizeram sucesso no Festival da TV Tupi com a música “Rasta pé”<sup>308</sup>, a qual finalizam com os tambores do afoxé, ritmo que se assemelha à batida *Nyabinghi*, ritual místico dos rastas jamaicanos. Promovem, dessa maneira, encontro entre as culturas da Bahia e da Jamaica, o que o fizeram também outros artistas, tais como Caetano Veloso em “Beleza Pura” e Djavan em “Sina”, por exemplo. Gilberto Gil no disco *Refavela*, de 1977, também se aproxima da linguagem do *reggae*, e depois faz homenagem a Bob Marley & *The Wailers* em sua versão de “No Woman no cry”. Entre as canções mais conhecidas dos autores de “O Dia” estão “Música Alegre”, “Vestido de Prata” e a já citada “Rasta pé”, gravadas também por Margareth Menezes e Paulinho Boca de Cantor.

Voltando à estrada-rio que passa pelos anos 1980 com os Titãs, a canção “O que” foi publicada anteriormente em forma de poema visual circular em *Psia*, abolindo, assim, o discurso sequencial para repetir, entre outras possibilidades, “é o que não pode ser que não é” (ver página 136). Com a imagem do uroboros, o poema lembra algumas frases de Arnaldo Antunes, como por exemplo, a contradição de “deixar de ser pra se deixar ser... de vez e de vez em quando”<sup>309</sup>. Última canção e a mais longa do disco *Cabeça Dinossauro*, de 1986, seus 5’40” são considerados um divisor de águas, visto que ilustrava mudança na sonoridade da banda, comprovada depois em *Jesus não tem dentes no país dos banguelas*, de 1987, que misturava rock com programação eletrônica em várias faixas. Assim, de estética *new wave*<sup>310</sup>, os Titãs passam a um rock mais direto, com mais “ferocidade e brutalismo”, segundo Arnaldo Antunes em entrevista acerca desse álbum<sup>311</sup>. Também para os Titãs na mesma

---

<sup>308</sup> “Rasta pé pé moçada rasta pé pé moçada no passo dessa dança barra mansa pisada de afoxé...a bola conhece Pelé...de olho pregado no céu da estrada lá de casa eu vi um jabuti comendo jabuticaba...quando você se requebrar caia por cima de mim...moqueca leva dendê e fica bom como o quê você precisa comer e aprender a fazer a moqueca com leite de coco...” *Cultura Brasil – O reggae no Brasil dos anos 80*. Disponível em <http://www.culturabrasil.com.br/playlists/o-reggae-no-brasil-dos-anos-1970>. Acesso em 28 de agosto de 2010. Por curiosidade, em 2001, Jorge Alfredo ganhou o 34 Festival de Brasília de Cinema com o documentário *Samba Riachão*, para o qual compôs trilha sonora.

<sup>309</sup> ANTUNES, Arnaldo. *Palavra Desordem*. São Paulo: Iluminuras, 2002, s/p.

<sup>310</sup> ROY, Shuker. *Vocabulário de música pop*. São Paulo: Hedra, 1999, p. 203. “A origem do termo remonta a *nouvelle vague*, ao cinema francês de vanguarda dos anos 1950, marcando uma ruptura radical com as convenções dominantes. Musicalmente, os artistas da *new wave* foram inovadores e progressistas, mas não necessariamente ameaçaram as convenções. A música *new wave* era mais melódica e algumas canções valorizavam as letras. Em parte, proporcionou um rótulo de *marketing* conveniente para o departamento artístico das gravadoras, os jornalistas e os DJs, que queriam diferenciar a *new wave* da música punk, em razão das conotações negativas desta última, especialmente nos Estados Unidos.”

<sup>311</sup> *Titãs – A história do disco ‘Cabeça Dinossauro’ – Partes I, II e III*. Disponíveis em: <http://www.youtube.com/watch?v=mjkgRQJFCmQ&feature=related>; <http://www.youtube.com/watch?v=2T4f1R8OXlg&NR=1>;

entrevista, *Cabeça Dinossauro* define seu público porque mostra qual era a identidade sonora da banda, com sua temática forte, seus *riffs* simples e *backings* em uníssono gritado.

Ainda segundo o trovador multimídia, com o álbum, a banda pôde então “realizar plenamente anseio sonoro tecnicamente.” E, nesse contexto, a canção “O que”, bastante diferente das demais faixas do disco *Cabeça Dinossauro*, foi inicialmente “feita no violão com harmonia super complicada, esquisita”, mas depois é modificada por Antunes que decide tocá-la com um único acorde. Para a gravação, a banda e Liminha, seu produtor na época, optam por fusões eletrônicas que traduzem as intenções de Charles Garvin, baterista dos Titãs: “de *Talking Heads* para *New Order*, vamos usar bateria eletrônica?”

Em *Ao vivo no estúdio*, o *riff* da guitarra com efeitos, lembrando a sonoridade grave do baixo, apresenta a canção “O que”, como ocorre também na gravação original. O violão de nylon dedilhado faz a base rítmico-harmônica, enquanto o teclado com efeitos eletrônicos remete aos samplers, DMX, drumulator e efeitos que fazem parte dessa faixa no disco *Cabeça Dinossauro*. Além disso, a memória de os Titãs está presente quando o violão imita a guitarra de Toni Bellotto, tocando com a batida na região aguda, assim como com os *backings vocals* gritados pelos músicos. No entanto, a ausência das baterias acústica e eletrônica, bem como da voz gutural, meio primitiva, meio tribal, de Arnaldo Antunes em os Titãs é substituída por uma voz mais natural e contida em *Ao vivo no estúdio*. Dessa maneira, “O que” é canção de memória e esquecimento, não só por referência aos Titãs, como também pela citação de “Podes crer, amizade”, de Toni Tornado, ao final: “podes crer, amizade podes crer falei tá falado viu tem que ser assim se tu não tá na boa viu vai ter de se ligar em mim...”

Ator e cantor, Toni Tornado atuou, entre muitos outros, no filme de Hector Babenco *Pixote – a lei do mais fraco*, de 1981; na telenovela de Dias Gomes e Aguinaldo Silva *Roque Santeiro*, de 1985/1986; e na minissérie escrita por Jorge Furtado *Agosto*, de 1993. No entanto, como cantor já havia feito bastante sucesso em

1970 ao interpretar a canção *soul*<sup>312</sup>, nos moldes de James Brown, “BR-3”, de autoria de Antonio Adolfo e Tibério Gaspar, com a qual foi vencedor da fase nacional do V Festival Internacional da Canção, acompanhado do Trio Ternura. Nessa época, os autores da canção, marco na luta contra a Ditadura, responderam ao Serviço Nacional de Informações devido à suspeita de que a letra fizesse alusão ao uso de drogas, bem como a grupos políticos como os Panteras Negras: “a gente corre na BR-3/ a gente morre na BR-3/ há um foguete rasgando o céu, cruzando o espaço/ e um Jesus Cristo feito em aço crucificado outra vez/ a gente corre na BR-3/ a gente morre na BR-3...”<sup>313</sup>

Ainda referência aos Titãs, a canção “Eu não sou da sua rua” é parceria dos anos 1980 do trovador multimídia com o vocalista (depois baixista) Branco Mello, gravada por Marisa Monte no disco *Mais*, de 1991, e regravada por Arnaldo Antunes em *Qualquer*. Da mesma forma importante referência à banda, a canção “O Pulso”, gravada em *Õ Blesq Blom*, de 1989, encerra o show registrado; entretanto, no DVD, faz parte das faixas bônus, não aparecendo, portanto, como última canção em *Ao vivo no estúdio*.

Seguindo a estrada-rio, a canção “Acabou chorare” faz referência aos Novos Baianos, importante conjunto musical que, utilizando-se de vários ritmos brasileiros, da bossa nova, frevo, baião, choro, afoxé ao rock, atuou principalmente durante os anos de 1969 a 1979. Moraes Moreira, Baby Consuelo, Pepeu Gomes, Paulinho Boca de Cantor, Dadi Carvalho e Luiz Galvão foram influenciados pela contracultura, assim como pela Tropicália e, em pleno regime militar, viveram juntos e de forma quase anárquica, entre outros lugares, em um sítio chamado de “Sítio do vovô”, em Jacarepaguá, no Rio de Janeiro. “Acabou Chorare”, a faixa título do disco gravado pela Som Livre em 1972, com o qual os Novos Baianos fizeram sucesso, além de recentemente ter sido eleito pela revista *Rolling Stone*<sup>314</sup> o melhor disco da história da

---

<sup>312</sup> ROY, Shuker. *Vocabulário de música pop*. São Paulo: Hedra, 1999, p. 265. “Originalmente, foi uma versão secular da música gospel. O *soul* era a principal forma de Black Music dos anos 1960 e 1970. No princípio era considerado pelos músicos de jazz e por seus ouvintes, sinônimo de música autêntica e sincera. Durante sua evolução nos anos de 1960, o soul representou uma fusão entre o estilo de canto gospel e os ritmos funk. Nos anos 1950, usou-se o termo funk para designar uma forma de jazz moderno, que se concentrava no ‘suíngue’; nos anos de 1960, designou tanto o *rhythm’n’blues* como a música soul, principalmente as gravações de James Brown, o ‘Soul Brother Number One’.”

<sup>313</sup> Disponível em [http://www.youtube.com/watch?v=ovMQzhe4k-0&a=GxdCwVVULXeuTWv3\\_kdHftdZ56FCgijP&list=ML&playnext=1](http://www.youtube.com/watch?v=ovMQzhe4k-0&a=GxdCwVVULXeuTWv3_kdHftdZ56FCgijP&list=ML&playnext=1). Acesso em 21/09/2010.

<sup>314</sup> *Os 100 maiores discos da Música Brasileira* - Revista Rolling Stone, Outubro de 2007, edição nº 13, página 109. Segundo análise da própria revista, talvez os anos 2000 seja momento oportuno de releitura da música popular brasileira, o que pode ter levado a esse resultado, já que eleições como essas não são

música brasileira, foi também gravada por Arnaldo Antunes em *Qualquer*, inclusive com a participação do baixista Dadi Carvalho, integrante original e fundador do conjunto baiano; e depois presença musical nos discos *Tribalistas* e *Ao vivo no estúdio*.

Nesse segundo disco da banda baiana, *Acabou Chorare*, a guitarra elétrica, o baixo e a bateria mesclam-se com o cavaquinho, o chocalho, o pandeiro e o agogô, propondo uma versatilidade de gêneros musicais que se intensificou após contato do grupo com João Gilberto. Influenciando bastante os Novos Baianos, João Gilberto indicou uma das canções do disco, “Brasil Pandeiro”, composta nos anos 1940 por Assis Valente, especialmente para Carmen Miranda cantar, deixando, assim, o recado “voltem-se para dentro de vocês mesmos”. Ainda nesse contexto, “Acabou Chorare”, além de fortes traços de bossa nova, parece ter sido inspirada em história contada por João Gilberto acerca de sua filha Bebel, que misturava português com espanhol por ter morado no México e, em ocasião familiar, depois de chorar muito com um escorregão, disse aos pais preocupados: “acabou chorare”. Na época, o maior sucesso do disco foi “Preta Pretinha”, entretanto a canção “Acabou Chorare” esteve nas rádios entre as mais tocadas por mais de trinta semanas consecutivas:

#### **Acabou chorare**

acabou chorare  
ficou tudo lindo  
de manhã cedinho  
tudo ca ca ca  
na fé fé fé  
no bubulili  
no bubulilindo  
no bubu bulindo  
no bubu bulindo  
no bubu bulindo  
talvez pelo um buraquinho  
invadiu-me a casa  
me acordou na cama  
tomou o meu coração

e sentou na minha mão  
abelha abelhinha  
acabou chorare  
faz zun zun pra eu ver  
faz zun zun pra mim  
abelho abelhinho  
escondido faz bonito  
faz zun zun e mel  
faz zun zun e mel  
faz zun zun e mel  
inda de lambuja  
tem o carneirinho  
presente na boca  
acordando toda gente  
tão suave mé  
que suavemente  
abelha carneirinho  
acabou chorare  
no meio do mundo  
respirei eu fundo  
foi-se tudo pra escanteio  
vi o sapo na lagoa  
entre nessa que é boa  
fiz zun zun e pronto  
fiz zun zun e pronto  
fiz zun zun e pronto  
fiz zun zun<sup>315</sup>

Diferentemente da inocência da canção “Saiba” que possui letra mais reflexiva em sonoridade leve, o caráter doce e infantil de “Acabou chorare” é reforçado tanto pelos versos onomatopaicos, quanto por aqueles que reproduzem uma infância não urbana, com imagens como “abelhinha”, “carneirinho” e “lagoa”, por exemplo. Essa

---

<sup>315</sup> ANTUNES, Arnaldo. *Acabou Chorare*. In: *Qualquer*. Biscoito Fino, 2006. Composição de Moraes Moreira e Galvão. Disponível em [http://www.arnaldoantunes.com.br/sec\\_discografia\\_view.php?id=37](http://www.arnaldoantunes.com.br/sec_discografia_view.php?id=37). Acesso em 21/09/2010.

ambiência é reforçada também pela harmonia pós-bossa nova, construindo, assim, clima de tranquilidade, introduzido por violão de aço dedilhado, o qual varia a intensidade em ciclos que se repetem. Da mesma forma, a sonoridade composta somente por instrumentos acústicos, mais um violão de nylon e a sanfona, também contribuem para a ambiência suave da canção. A combinação desses instrumentos lembra, portanto, as combinações realizadas no passado pelos Novos Baianos; contudo o canto paulista e cosmopolita de Arnaldo Antunes “esquece” o sotaque baiano e regionalista de Moraes Moreira. Nesse contexto, Arnaldo Antunes agacha diante de seu público, ao mesmo tempo em que os músicos também parecem acompanhá-lo, transmitindo serenidade em sua *performance* que enfatiza também sons próximos aos utilizados em sufixos diminutivos, muitas vezes utilizados por adultos em conversas com crianças.

Seguindo, então, a estrada-rio, o livro *as coisas*, de Arnaldo Antunes, começa com o poema “abertura”, em que a frase “abre-te, cérebro!” finaliza o primeiro texto, anunciando, a partir de uma mágica (quase a mesma usada em outras histórias, mas para abrir cavernas e não mentes) qual a postura de leitura necessária às descobertas. O poema propõe, portanto, a abertura própria do olhar espontâneo e descomprometido das crianças em relação às coisas, tão importante também aos adultos que pretendem romper com ideias pré-concebidas, como quem rompe aquelas rochas de outras histórias, porque em processo contínuo de deslumbramento diante da vida. Nessa perspectiva também já percebida em *Ao vivo no estúdio*, o poema “as coisas”, de Arnaldo Antunes, e a ilustração de sua filha Rosa Moreau Antunes - representação metonímica dos versos do poeta - compõem as páginas desse livro lúdico, em que a simplicidade da linguagem infantil está presente tanto na forma de se dizer como no que se diz, embora em meio à complexidade das coisas em um contexto de aparente supremacia do objeto perante o sujeito.



### as coisas

As coisas têm peso,  
massa, volume, taman-  
ho, tempo, forma, cor,  
posição, textura, dura-  
ção, densidade, cheiro,  
valor, consistência, pro-  
fundidade, contorno,  
temperatura, função,  
aparência, preço, desti-  
no, idade, sentido. As  
coisas não têm paz.<sup>316</sup>

Com o mesmo título, a canção “as coisas” foi musicada por Gilberto Gil e é interpretada por ele e por Caetano Veloso no disco *Tropicália 2*, de 1993, em comemoração aos 25 anos do movimento tropicalista. Nessa época gravada com guitarra, violão, baixo, bateria eletrônica e violoncelos, tudo em ritmo de rock. Seguindo, então, a tendência tropicalista de misturas, as demais faixas do disco trazem, por exemplo, samba, baião, embolada, rap, samba-canção, eletrônica e o próprio rock com uma canção de Jimmy Hendrix cantada em inglês, mas acompanhada por violão e instrumentos de percussão brasileiros. No encarte do disco *Tropicália 2*, além de fotos com Caetano Veloso e Gilberto Gil, texto que reflete identidade pós-moderna - quase o “mosaico informativo” de que fala Marshall McLuhan -, traz fragmentação, misturas e cultura pop, retomando todo o clima do movimento do final dos anos 1960. Dessa maneira revivendo a Tropicália, os artistas, oswaldianamente, se propuseram a assimilar o que havia de novo na cultura de massa, na realidade urbana e, sobretudo, nas canções da juventude, incorporando as conquistas da moderna música popular sem, com isso, abdicar dos pressupostos formais de suas composições, os quais se assentavam, muitas vezes, em raízes musicais nordestinas:

O falsete de Milton Nascimento é um dos mais belos sons produzidos pela espécie humana hoje sobre a Terra. **Em Carlinhos Brown o sertão vai beira mar e o mar beira sertão.** Assis Valente não merecia aquele casal de biógrafos espíritas que teimaram em tratar sua vida sexual no mesmo clima obscurantista de dissimulação e subterfúgios que era a regra

---

<sup>316</sup> ANTUNES, Arnaldo. *as coisas*. In: *Qualquer*. São Paulo, Iluminuras, 2000, p.90/91.

no tempo em ele viveu e que provavelmente contribuiu para levá-lo ao suicídio. 1955, vanguardas: no Parque Nacional, os irmãos Villas-Boas; na Biblioteca Nacional, os irmãos Campos; na Rádio Nacional, Angela Maria e Cauby Peixoto. Roberto Silva é uma sombra da ponte que leva de Orlando Silva e Ciro Monteiro a João Gilberto – uma linha evolutiva não presente na consciência dos outros grandes da época, que só viam o lado americano da modernização: os Alfs e Alves e Farneys, os Cariocas... O Tao é uma invenção do homem oriental. O baião é uma invenção do homem do sertão. O Tao do baião será sempre um caminho musical na história universal. Djavan é um timbre áspero em nota doce. Caetano ensaiou com João que ensaiou com Caymmi que, segundo o próprio, já nasceu ensaiado. Paulinho da Viola, Tom Jobim e Chico Buarque são um dos homens mais bonitos que já conheci. Caruso, Celestino, Lanza, Pavarotti, Dominginho – ao escutá-los, soam-me como galos: bons de cacarejar, duros de cozinhar. É necessário um pouco de Sumac ou Calas para amaciá-los. Quando vi Prince pela primeira vez na TV americana, pensei: Miles Davis gosta disso. Chitãozinho e Chororó é pouco? Então Tonico e Tinoco. Amália Rodrigues, Ray Charles, Cameron de La Isla: lições do canto inevitável. Tudo em Michael Jackson é feito de matéria pop: sua grande música, sua grande dança, sua vida mínima. Em nossos dias só ele tem a mesma carga de popismo de Marilyn ou Elvis ou Elizabeth Taylor. Perto dele, Madonna parece uma mera teórica. Tudo o que não era americano em Raul Seixas, era baiano demais.<sup>317</sup>

Observa-se, assim, que também o projeto poético de Arnaldo Antunes é pós-tropicalista em sua *performance*, em suas ideias, nas misturas que se propõe a fazer ao diminuir fronteiras culturais, artísticas e midiáticas. E, com olhar tenso e o corpo mais contraído que o dos artistas baianos em *Tropicália 2*<sup>318</sup>, em *Ao vivo no estúdio*, “As coisas” não têm paz. A canção está envolvida por um clima de tensão criado pela harmonia dissonante e pela melodia de saltos bruscos e sem resolução. Os efeitos eletrônicos dos teclados inserem ar psicodélico, intensificando a sensação de desconforto e desestabilização diante de tantas qualidades concretas de que os seres, *as coisas*, dependem para serem nomeadas, classificadas e, conseqüentemente, existirem – “peso, massa, volume, forma, cor, posição, textura (...) preço, destino, idade, sentido”. Embora sem bateria, a batida dos violões de nylon e de aço, bem como a postura enrijecida dos músicos, traz brutalidade ao ritmo, tornando o rock cantado por Arnaldo Antunes mais pesado que o da gravação de *Tropicália 2*. Nesse contexto, a

<sup>317</sup> VELOSO, Caetano e GILBERTO, Gil. In: *Tropicália 2*, Polygram, 1993, encarte.

<sup>318</sup> GIL & CAETANO – As Coisas – *Tropicália 2* – Anhembi, São Paulo – 1993. Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=VvMbKoZmK50>. Acesso em 12 de setembro de 2010.

violência da atuação roqueira do trovador multimídia está também presente em sua voz nasalada em região mais aguda, repetindo, incisivamente, a expressão “as coisas” e, reiterando, de forma bem mais agressiva que Gilberto Gil:

O rock não cessou ainda de produzir seus frutos, de gerar movimentos novos, movimentos do corpo, movimentos do espírito. O rock and roll se inscreve na linha mais direta e mais antiga da poesia vocal de contestação, de protesto, de revolta, de violência que drena toda a história da humanidade. No começo dos anos 60, eu me encontrava na Europa, e lá assisti à chegada do rock que vinha da América, já ganhava uma juventude de blusões negros já semi-marginalizada, e que fermentava violência reprimida. O rock lhe deu, senão precisamente um exutório, uma expressão, no sentido forte da palavra. E, na mesma medida em que, como movimento, é movimento partido; como palavra, palavra lascada, às vezes apenas audível; como música, marca o triunfo da percussão, das rupturas de ritmos. Na medida em que reivindica uma violência (a violência que leva a quebrar as cadeiras, no final da apresentação), trazia consigo algo de insubstituível para uma geração no vazio. Para essa geração e para a minha (que aproveitou indiretamente, através de outras, essa experiência), uma coisa é certa: depois do rock nada mais será como antes.

(Audição de um trecho de *The Wall*, de Pink Floyd.)<sup>319</sup>

Em *Ao vivo no estúdio*, ainda passeando pela estrada-rio do tropicalismo, Arnaldo Antunes canta a canção “Qualquer coisa”, de Caetano Veloso, gravada em disco homônimo de 1975, pela Philips/ Phonogram. Além de referência explícita a tema do show *Ao vivo no estúdio*, o qual se desenvolve a partir dos versos da canção “Qualquer”, em processo de memória e esquecimento, “qualquer coisa que não fixe” está também nos versos meio abstratos e desconexos de Caetano Veloso. No entanto, na voz de Antunes, o andamento, em algumas passagens, é mais lento, bem como sem a percussão que acompanha Caetano Veloso na gravação original. Dessa maneira, carregados do contexto presente, de ideias fragmentadas, e de referências culturais diversas, o poeta tropicalista cita, por exemplo, a personagem Aranha, interpretada por Jorge Toledo (mais conhecido como Zé Bonitinho), na comédia *Sem Essa Aranha*, de 1970, com direção de Rogério Sganzerla. Assim, em meio à paronomásia de sons vocálicos nasais, os versos entoam “deixe de manha, deixe de manha,/ pois Sem essa

---

<sup>319</sup> ZUMTHOR, Paul. *Escritura e Nomadismo*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005, p.102.

Aranha! Sem essa Aranha!/ Nem a sanha arranha o carro/ nem o sarro aranha a Espanha/ Meça: Tamanha! Meça: Tamanha!/ Esse papo seu já tá de manhã...”<sup>320</sup>

Seguindo a estrada-rio, em uma das atuações mais emocionadas do show, Arnaldo Antunes traz versos de Alice Ruiz, já gravados com *performance* mais alegre e menos intimista por Cássia Eller em *Cássia Eller ao vivo*, de 1996, por exemplo, como também pelo trovador multimídia no CD *Um som*, de 1998. Em *Ao vivo no estúdio*, o violão de aço sustenta a base harmônica e o ritmo de andamento é mais lento, intensificando, assim, o intimismo proposto também por número reduzido de instrumentos em relação às gravações anteriores. Paralelo a isso, a guitarra e o teclado produzem, a partir de *reverbes* e *delays*<sup>321</sup>, efeitos que ecoam na canção - como sons que ecoam em vazio repleto de sentimentos - sensação recorrente nos versos de Alice Ruiz na canção “Socorro”, pois “não estou sentindo nada”.

Em introdução ao livro *Desorientais: hai-kais*, de Alice Ruiz S., José Miguel Wisnik apresenta, no artigo “Ela”, uma poesia que “exige ao mesmo tempo concentração e descontração. Atenção minimal à intensidade do instante pleno e vazio, e também piscada de olho para o outro, e para o nada.”<sup>322</sup> No mesmo artigo, aproximando, inevitavelmente, a obra de Alice Ruiz à do poeta multimídia e *ex-estranho*<sup>323</sup> Paulo Leminsk, Wisnik diz ainda sempre pensar nas diferenças, “nunca definitivas nem obrigatórias, mas tão tendenciais e inequívocas”, entre as escritas masculina e feminina. Para o professor de Literatura Brasileira da USP, o homem está “narcisado na sua própria construção macro e microcós mica”, perseguindo do

<sup>320</sup> *Qualquer Coisa*. Composição de Caetano Veloso. Disponível em <http://letras.terra.com.br/caetano-veloso/44766/>. Acesso em 22 de setembro de 2010.

<sup>321</sup> “*Reverb* e *delay* são efeitos que criam a sensação e dimensão de espaço. Os *reverbs* são simuladores de ambiente, variando desde uma pequena sala com eco (reverberação) discreto, até uma sala enorme, onde o som pode parecer vir do fundo de uma catedral. Inicialmente eram gerados com a passagem do sinal através de um mecanismo de mola (*plate reverb*), cuja vibração dava sensação de profundidade. (...) Hoje, muitos amplificadores ainda vêm com *reverbs* de mola, mas os multi-efeitos utilizam a versão digital que também traz excelentes resultados, tamanhos definidos de sala, como ‘*hall*’, ‘*large hall*’, ‘*church*’ etc e ainda permitem uma regulação bastante precisa dos tempos de difusão, reflexão e quantidade de efeito. Já o *delay* repete, com atraso calculado, o som executado. Dependendo do modelo, entre pedais, *racks* e multi-efeitos (aparelhos produtores de efeitos), o *delay* permite definir o tempo que leva para soar (*delay time*), quantas repetições (*feedback*) e o volume destas repetições (*delay level*)”. In: Revista *Guitarplayer*. São Paulo: Trama Editorial, Abril, Ano 4, número 38, 1999, p. 48.

<sup>322</sup> WISNIK, José Miguel. *Ela*. In: RUIZ S., Alice. *Desorientais: hai-kais*. São Paulo: Iluminuras, 2001, p. 11/12.

<sup>323</sup> Referência ao livro póstumo *O ex-estranho paulo leminski*, da Coleção Catatau, publicado pela Editora Iluminuras em 2001, com organização e seleção dos seus últimos inéditos, realizada por Alice Ruiz S. e Áurea Leminski. Segundo Leminski: “este livro de poemas, que ia se chamar O EX-ESTRANHO, expressa, na maior parte de seus poemas, uma vivência de despaisamento, o desconforto do *not-belonging*, o mal-estar do fora-de-foco, os mais modernos dos sentimentos. Nisso, cifra-se, talvez, sua única modernidade.”

romance à sílaba, perfeição e totalidade, de forma épica, irônica e lírica. Enquanto isso, “a mulher narcisada na dor da incompletude, lançando ao homem o raio da sedução que é ao mesmo tempo dádiva e grito de socorro, capaz de incendiar e de queimar tudo”.

Continuando de acordo com as ideias de José Miguel Wisnik acerca de Alice Ruiz, esse movimento pode ser percebido nos próprios títulos dos primeiros livros da poetisa paranaense: *Navalhanaliga*, de 1980; *Paixão xama paixão*, de 1983 e *Pelos Pêlos*, de 1984. Dessa maneira, Alice Ruiz S. que, além de Arnaldo Antunes, tem parcerias musicais com Itamar Assumpção, o próprio José Miguel Wisnik, Alzira Espíndola, Chico César e Waltel Branco, entre outros, também é artista de ambiguidades e de múltiplos encontros sinestésicos, bem como de excessos e de faltas tão intensas que podem se transformar, paradoxalmente, em um estado de pura anestesia anímica e sensorial - “já não sinto amor nem dor, já não sinto nada” - e, conseqüentemente, em pedido de socorro - “socorro, alguma alma, mesmo que penada, me empreste suas penas.”

### Socorro

Socorro, não estou sentindo nada.  
Nem medo, nem calor, nem fogo,  
Não vai dar mais pra chorar  
Nem pra rir.

Socorro, alguma alma, mesmo que penada,  
Me empreste suas penas.  
Já não sinto amor nem dor,  
Já não sinto nada.

Socorro alguém me dê um coração,  
Que esse já não bate nem apanha.  
Por favor, uma emoção pequena,  
Qualquer coisa.

Qualquer coisa que se sinta,

Tem tantos sentimentos, deve ter algum que sirva.  
Socorro, alguma rua que me dê sentido,  
Em qualquer cruzamento,  
Acostamento,  
Encruzilhada,  
Socorro, eu já não sinto nada.<sup>324</sup>

Na contracapa do mesmo livro, quem escreve acerca de Alice Ruiz S. é o trovador multimídia, que declara ter se impressionado com o poder de síntese e interação sonora-semântica no primeiro *hai-kai* que leu, de autoria de Alice Ruiz: “nada na barriga navalha na liga valha”. Segundo a percepção de Arnaldo Antunes, Alice Ruiz, com muitos atritos entre os sentidos, abre “frestas de infinito na realidade cotidiana, com aquela lente microscópica ou telescópica no lugar do olho, ou com zooms repentinos de um a outro campo (‘entre uma estrela e um vagalume o sol se põe’) ou tempo (‘era rio agora avenida rio da vida’).”<sup>325</sup> Também professora de *haikai*, “Ela”, aproximando-se de características presentes também na poesia de Arnaldo Antunes, proporciona “lampejos de intensidade concentrada” com suas imagens, tais como as encontradas em “fim de tarde depois do trovão o silêncio é maior” ou ainda em “estrelágrimas, planegotas, sementélites”. Nas palavras de Antunes, sempre poesia de “instantâneos que assustam com serenidade”.

Em *Ao vivo no estúdio*, a canção “Socorro” é de atuação não antitética, uma vez que música e movimentos são imparciais, sem grandes variações, embora, paradoxalmente, traduzindo o citado estado anestésico de quem sente ao extremo; e por isso, sentindo tudo, já não sente nada. Dessa maneira, como quem se entrega à exaustão emocional, Arnaldo Antunes se deita ao chão ao som de música bem linear, sem tensão entre os acordes, em momento de introspecção que não significa tristeza nem alegria, mas um vazio que ocupa tudo, corpo e alma: “nem medo, nem calor, nem fogo não vai dar mais pra chorar nem pra rir...”

---

<sup>324</sup> ANTUNES, Arnaldo. *Socorro*. In: *Um som*. BMG, 1998. Composição de Arnaldo Antunes e Alice Ruiz. Disponível em [http://www.arnaldoantunes.com.br/sec\\_discografia\\_view.php?id=4](http://www.arnaldoantunes.com.br/sec_discografia_view.php?id=4). Acesso em 22 de setembro de 2010.

<sup>325</sup> ANTUNES, Arnaldo. In: RUIZ S., Alice. *Desorientais: hai-kais*. São Paulo: Iluminuras, 2001, contracapa.

Sem sentimentos - “qualquer coisa que se sinta” -, mas com muita emoção e desespero - “deve ter algum que sirva” -, Arnaldo Antunes também pede socorro, insistindo em seu estado anestésico com voz bastante nasalada, reforçada por alguns dos fonemas utilizados na canção - “nada nada”. Nesse contexto, aproximando mais seu corpo da plateia, em momento único no show em que o público canta com o poeta, o pedido de socorro de Antunes recebe ajuda. Com a participação ativa, dinâmica, o público responde, também com seu corpo, transformando-se em vozes carregadas de palmas em braços que balançam, intensificando, portanto, a *performance* da canção, principalmente depois das falas de Arnaldo Antunes: “eu quero ouvir vocês!”, “mais uma vez que tá bonito!”. Dessa maneira, no DVD *Ao vivo no estúdio*, com o trovador multimídia se misturando ao movimento do vídeo-cenário, em meio a imagens, às vezes fora de foco; e com palavras cantadas, às vezes sem o acompanhamento dos instrumentos, a sua atuação de memória e esquecimento continua pedindo ao seu público “alguma rua que me dê sentido, em qualquer cruzamento, acostamento, encruzilhada”.

Em outros CDs de Arnaldo Antunes aparecem parcerias com a poetisa Alice Ruiz em canções gravadas em *Paradeiro*, tais como “Se tudo pode acontecer”, também composição de João Bandeira e Paulo Tatit, parte do repertório de *Ao vivo no estúdio*; e parceria somente com João Bandeira, “Atenção”, cujos versos simples são bem marcados por advertências em relação à maneira como se lida com o cotidiano: “atenção/ essa vida contém/ cenas explícitas de tédio/ nos intervalos da emoção/ atenção/ quem não gostar/ que conte outra,/ encontre, corra atrás,/ enfrente, tente, invente/ sua própria versão/ aqui não tem/ segunda sessão”. Além dessas, nomes como os de Celeste Moreau Antunes, filha do trovador multimídia, Edith Derdik e Sueli Galdino se somam aos anteriores na suavidade da canção “A nossa casa”, gravada no disco *Saiba*: “na nossa casa amor-perfeito é mato/ e teto estrelado também tem luar/ a nossa casa até parece um ninho/ vem um passarinho pra nos acordar/ (...) a nossa casa é onde a gente está/ a nossa casa é em todo lugar/ a nossa casa é de carne e osso...”.

Em *Ao vivo no estúdio*, Arnaldo Antunes cita também o poeta Paulo Leminski com a canção “Luzes”, que já havia sido gravada no disco *Paradeiro*. Neste show, é a última canção em que o poeta se apresenta como artista solo, marcando a finalização dessa etapa com a apresentação dos músicos. Com referência a importante elemento

de compreensão do DVD - as luzes -, o verso “essa noite vai ter sol” é imagem de contraste, como muitas que aparecem no show. Nessa canção, o ostinato<sup>326</sup> dos violões em tonalidade menor confere, paradoxalmente, agressividade e peso à noite que o poeta anuncia iluminar com “lâmpadas”, “lampiões”, “chama dos salões”, “vagalumes numa nuvem de poeira de neón”, “farol” e o próprio “sol”. Nesse contexto, a sanfona apresenta sonoridade inesperada que, da forma como é tocada por Marcelo Jeneci, aproxima-se do bandoneón, instrumento característico do tango argentino. A canção finaliza, portanto, com mais um virtuosístico solo de sanfona em tom bastante dramático, antecedido por momento em que o poeta repete sons nasalados e abertos, provocando ecos:

### Luzes

acenda a lâmpada  
às seis horas da tarde  
acenda a luz dos lampiões  
inflame a chama dos salões  
fogos de línguas de dragões  
Vagalumes  
numa nuvem de poeira de neón  
tudo claro  
tudo claro à noite,  
assim que é bom  
a luz  
acesa na janela lá de casa  
o fogo  
o foco lá no beco e um farol  
essa noite  
essa noite vai ter sol  
essa noite  
essa noite vai ter sol<sup>327</sup>

---

<sup>326</sup> “Em música, um ostinato é um motivo ou frase musical que é persistentemente repetido numa mesma altura. A ideia repetida pode ser um padrão rítmico, parte de uma melodia ou uma melodia completa.” KAMIEN, Roger. *Music: an appreciation*. 2003, p. 611. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Ostinato>.

Acesso em 17 de setembro de 2010. <http://pt.wikipedia.org/wiki/Ostinato>.

<sup>327</sup> *Luzes*. ANTUNES, Arnaldo. In *Paradeiro*. BMG, 2001. Poema de Paulo Leminski. Disponível em: [http://www.arnaldoantunes.com.br/sec\\_discografia\\_view.php?id=6](http://www.arnaldoantunes.com.br/sec_discografia_view.php?id=6). Acesso em 22 de setembro de 2010.



Também parte da estrada-rio de Antunes, nos anos 1970, Paulo Leminski integrava geração chamada de “poetas marginais”, publicando, nessa época, poemas em revistas alternativas e um romance experimental intitulado *Catatau*. Nos anos 1980, tornou-se um dos nomes mais populares da poesia contemporânea brasileira, não somente assimilando elementos da primeira fase do Modernismo, tais como o coloquialismo e o bom-humor; bem como do Concretismo, tais como o gosto pela concisão e a força da imagem. Além disso, a poesia oriental inspirou Paulo Leminski na criação de seus haicais. Músico e letrista, muitas são as parcerias de Paulo Leminski com outros artistas, entre eles, Caetano Veloso, o grupo *A Cor do Som*, Paulinho Boca de Cantor, Moraes Moreira, Itamar Assumpção e Ivo Rodrigues, da banda *Blindagem*, por exemplo. No disco *Um som*, de Arnaldo Antunes, a canção “além alma” também é parceria do trovador multimídia com o poeta curitibano de caprichos e relaxos<sup>328</sup>: “meu coração lá de longe/ faz sinal que quer voltar./ Já no peito trago em bronze:/ NÃO TEM VAGA NEM LUGAR/ pra que me serve um negócio/ que não cessa de bater?/ Mais me parece um relógio/ que acaba de enlouquecer...”.

Novamente seguindo sua estrada-rio, Arnaldo Antunes canta depois de “Socorro”, de Alice Ruiz, “Judiação”, de Lupicínio Rodrigues, “o cantor da infidelidade, irremediavelmente fiel a sua vida e a sua música”<sup>329</sup>. Poeta de romantismo moderno, seu comportamento boêmio levou, muitas vezes, a encontros e desencontros amorosos que o inspiravam ainda mais, conforme o próprio compositor admitia em frases antológicas: “tive muitas namoradas na minha vida. Umas me fizeram bem, outras me fizeram mal. As que me fizeram mal foram as que mais dinheiro me deram, porque as que me fizeram bem eu esqueci.”<sup>330</sup> Interpretado pela voz de muitos sambistas, como Orlando Silva, Francisco Alves, Elza Soares, Jamelão, Paulinho da Viola, Lupicínio Rodrigues é autor de versos muito sentidos e que se tornaram inesquecíveis para a Canção Popular Brasileira. Para exemplificar: “você sabe o que é ter um amor, meu senhor/ ter loucura por uma mulher/ e depois encontrar esse amor, meu senhor/ nos braços de um tipo qualquer...”, presentes na

---

<sup>328</sup> Referência ao livro de Paulo Leminski *Caprichos e relaxos*. Publicado pelo Círculo do Livro, em São Paulo, em 1987.

<sup>329</sup> CAMPOS, Augusto. *Balanço da Bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 226.

<sup>330</sup> FARIA, Arthur de. *Lupicínio Rodrigues*. Coleção Folha Raízes da Música Popular Brasileira, Volume 6. Rio de Janeiro: MEDIAfashion, 2010. Encarte p. 45.

canção “Nervos de aço”; ou ainda “nunca/ nem que o mundo caia sobre mim/ nem se Deus mandar/ nem mesmo assim/ as pazes contigo eu farei/ nunca...”, de “Nunca”; ou também “felicidade foi-se embora/ e a saudade no meu peito/ ainda mora e é por isso que eu gosto/ lá de fora, onde eu sei que a falsidade/ não vigora...”, da canção “Felicidade”.<sup>331</sup>

Além da voz de todos esses intérpretes com *performances* sentimentais, antes de gravar “Judiação” em *Ao vivo no estúdio*, Arnaldo Antunes registra a canção no CD *Ninguém*. Carregada dos sentimentos de ingratidão e de vingança dos versos de Lupicínio Rodrigues, a voz gritada de Arnaldo Antunes em *Ninguém* é reforçada pelo peso de vários instrumentos tocando juntos, tais como o baixo de Edgard Scandurra, as guitarras dele e de Paulo Tatit, a bateria de Pedro Ito e a percussão de Peter Price, os quais, paradoxalmente, caracterizam o rock e não o samba. Em *Ao vivo no estúdio*, contudo, a canção “Judiação” é interpretada somente pela voz do trovador multimídia e pela guitarra distorcida de Edgard Scandurra:

### **Judiação**

Agora você vai ouvir aquilo que merece  
As coisas ficam muito boas quando a gente esquece  
Mas acontece que eu não esqueci a sua covardia, a sua ingratidão  
A judiação que você um dia fez pro coitadinho do meu coração

Estas palavras que eu estou lhe falando  
Têm uma verdade pura, nua e crua  
Eu estou lhe mostrando a porta da rua  
Pra que você saia sem eu lhe bater

Já chega um tempo que eu fiquei sozinha  
Que eu fiquei sofrendo, que eu fiquei chorando

Agora quando eu estou melhorando

Você me aparece pra me aborrecer<sup>332</sup>

---

<sup>331</sup> Respectivamente, *Nervos de Aço* e *Nunca*. In: *Lupicínio Rodrigues*. Coleção Folha Raízes da Música Popular Brasileira, Volume 6. Rio de Janeiro: MEDIAfashion, 2010. *Felicidade*. In: Caetano Veloso (1974). Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=kyiqGumfGDw&feature=related>. Acesso em 4 de setembro de 2010.

<sup>332</sup> ANTUNES, Arnaldo. *Judiação*. In: *Ninguém*. BMG, 1995. Composição de Lupicínio Rodrigues.

Na *performance* de “Judiação” em análise, algumas imagens colocam em destaque as listras horizontais pretas e brancas da camisa de Edgard Scandurra, as quais, em planos diagonais, reforçam a sensação de desequilíbrio própria das paixões, assim como a instabilidade gerada pelo show *Ao vivo no estúdio* e por seus contrastes. E, em oposição à postura corporal do trovador multimídia em “Socorro”, o poeta chama o guitarrista para, com os efeitos, as distorções de seu instrumento, gritar sua dor com versos fortes e, dessa maneira, expurgar toda a raiva de quem vivenciou uma traição qualquer. Arnaldo Antunes e Edgard Scandurra fazem, portanto, uma versão rock para a rancheira “Judiação”, revelando sutilezas melódicas de Lupicínio, compositor popular que não tocava nenhum instrumento além de caixas de fósforos, como já fora dito no primeiro capítulo. Nesse contexto, importante lembrar que, para Paul Zumthor, depois do rock nada será como antes, o que se percebe pela potencialidade e pela violência da sonoridade dos instrumentos nesse tipo de *performance*. De acordo com as ideias do pesquisador de poéticas da voz, todos os elementos devem ser compreendidos, pois “a palavra não é senão componente de uma ação total”.

...o fator instrumental se acrescenta ao fator vocal. Tem-se, pois, em convergência, o elemento musical propriamente melódico, elemento poético (as palavras comunicadas pelo canto), o elemento psico-físico da voz; enfim, o elemento instrumental que não é apenas acompanhamento, no sentido um tanto banal em que muitas vezes a palavra é empregada. A instrumentação tem um sentido próprio, que vem se somar aos valores da voz, ao sentido das palavras, no potencial evocativo ou emotivo da melodia...o instrumento se encontra valorizado a ponto de tornar-se um verdadeiro símbolo: pense na guitarra elétrica a partir do início do rock; no que foi o saxofone para os primeiros tempos do jazz!<sup>333</sup>

De acordo com as ideias de Augusto de Campos, Lupicínio Rodrigues, antes de João Gilberto ter inaugurado um estilo novo de interpretação, com a utilização consciente e ainda mais funcional e instrumental da voz, já apresentava certa ruptura com uma forma de cantar alienante, a qual somente valorizava o estrelismo do cantor em detrimento da experiência proporcionada pela música e pelo texto. Por isso, conforme o poeta concretista, Lupicínio Rodrigues também representa

---

<sup>333</sup> ZUMTHOR, Paul. *Escritura e Nomadismo*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005, p.75/76.

mudança, redescoberta da voz, abrindo, dessa maneira, caminho para cantores de voz pequena ou de nenhuma voz, segundo os padrões tradicionais. Nara Leão, Astrud Gilberto, Edu Lobo, Chico Buarque e outros descobrem, portanto, personalidade vocal além do *bel canto*:

Antes que João Gilberto inaugurasse um estilo novo de interpretação, o canto como fala, contraposto ao estilo operístico do cantor-de-grande-voz, que predominava até então, Lupicínio, sem que ninguém percebesse, e numa época em que ainda não haviam surgido as regravações de ‘Noel cantando Noel’ (1956) e ainda não se dera - salvo engano meu - o retorno de Mário Reis, apareceu com a sua interpretação de voz mansa e não-empostada - só levemente embargada -, que transmitia como nenhuma outra os temas do ressentimento e da dor amorosa, sem agudos e sem trinado. Àquela altura, apresentavam-no quase que pedindo desculpas - ficasse claro que não se tratava de um cantor - mas, na verdade, o que Lupicínio esboçava já, intuitivamente, levado apenas pela fidelidade ao seu ‘pensamento bruto’, era a ruptura com um formulário vocal alienante (...). Em João Gilberto – observou muito bem Gene Lees – ‘o ar se move sem esforço pelas cordas vocais, como se não fosse impelido mais do que o suficiente para fluir’. É a personificação do ‘cante a palo seco’, de que fala João Cabral de Melo Neto. ‘Só a lâmina da voz’. Lupicínio, o anticantor, (...) antecipou alguma coisa das transformações radicais por que passaria a utilização da voz na canção popular brasileira poucos anos depois.<sup>334</sup>

Cantor da *Bandinha Furiosa*, formada por músicos bem mais velhos que o gaúcho Lupicínio Rodrigues; no carnaval, a bandinha se transformava em Bloco do Moleza e, nesse mesmo bloco, em 1927, com apenas 13 anos, o compositor estreia com a marchinha “Carnaval”. Mais tarde, em 1936, juntou-se ao cantor, compositor, pianista e violonista Alcides Gonçalves, com quem gravou um 78rpm de sucesso com as canções “Triste História” e “Pergunta a meus Tamancos”, pela poderosa RCA Victor, e em época em que isso era privilégio de cariocas e paulistas. Entretanto, somente em meados dos anos 1940, Lupicínio chega ao auge da popularidade e do refinamento de seu canto, com canções como “Brasa”, “Zé Ponte”, “Felicidade”, “Nervos de Aço” e “Esses Moços”, por exemplo. Nas décadas seguintes, com a ascensão da Bossa Nova, da Jovem Guarda, da MPB politizada e da Tropicália, começaram a ser consideradas datadas e de mau gosto as canções e as

---

<sup>334</sup> CAMPOS, Augusto. *Balanço da Bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 223/224.

dores da geração de Lupicínio Rodrigues e, assim, o público reforçou o “esquecimento” de muitos artistas:

Tendo atingido o apogeu na fase de decadência e transição da música popular brasileira que precedeu a revolução da bossa-nova, a obra de Lupicínio foi mais ou menos relegada à faixa do samba-canção bolerizado e descaracterizado, quando o seu caso não é realmente esse. Suas músicas podem lidar com o banal, mas não são banais.<sup>335</sup>

Mesmo assim, em um jogo de memória e esquecimento presente em *Ao vivo no estúdio*, mas na verdade já antigo na Canção Popular Brasileira, Lupicínio Rodrigues será cantado por João Gilberto, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Elis Regina entre outros, além de ter “Esses Moços” como música-tema da adaptação de Bruno Barreto para o cinema do livro *A Estrela Sobe*, de Marques Rabelo. Segundo o pianista Arthur Faria, autor do livro-box de CDs *RS: Um Século de Música*, a base de suas 150 canções até hoje gravadas, e de muitas outras perdidas ou resistindo na memória dos últimos boêmios gaúchos que conviveram com Lupicínio Rodrigues, é a vida real, o cotidiano amoroso, carregado de histórias de traição e de desilusões, a tradicional “dor de cotovelo”:

Noel Rosa, Orestes Barbosa e Chico Buarque escreveram brilhantes canções sobre o descorno. Mas ninguém soube expressar como Lupicínio a mais acachapante e abjeta cornitude. Cartola e Nelson Cavaquinho foram mestres supremos do samba-canção. Mas nenhum misturou tão bem o gênero a elementos musicais e poéticos do bolero e do tango. Aldir Blanc soube cantar o band-aid no calcanhar ou a surrada na mulher por causa da frustração de um gol anulado. Sem medo do grotesco. Mas nem ele teria coragem de escrever um depoimento tão bizarro quanto o de ‘Sozinha’.<sup>336</sup>

Seguindo, a canção “Bandeira branca” é composição de Laércio Alves e do humorista Max Nunes, criador e redator do programa “Balança mais não cai”, sucesso da década de 1950 na Rádio Nacional e, mais tarde, na televisão. Composta para o carnaval de 1970, “Bandeira branca” é marcha-rancho, gravada pela Odeon em disco homônimo por Dalva de Oliveira, quando a artista já estava bastante doente. Considerada uma das maiores cantoras brasileiras e dona de uma voz, cuja extensão ia

---

<sup>335</sup> *Op. Cit.* p. 221.

<sup>336</sup> FÁRIA, Arthur de. *Lupicínio Rodrigues*. Coleção Folha Raízes da Música Popular Brasileira, Volume 6. Rio de Janeiro: MEDIAfashion, 2010. Encarte p. 7.

do contralto ao soprano, integra a dupla Preto e Branco, formada por Herivelto Martins e Nilo Chagas, e que será depois chamada de Trio de Ouro, durante os anos 1940. Na década seguinte, no entanto, separou-se do Trio e iniciou carreira solo, cantando muitos sucessos que a elegeram “Rainha da voz”, visto que, na época, títulos assim, semelhantes aos dos Concursos de Miss, coroavam também as cantoras de rádio. Recentemente, a vida da cantora foi romanceada na minissérie *Dalva e Herivelto – Uma canção de amor*, produzida pela Rede Globo.

No final do Século XIX, os ranchos eram agremiações carnavalescas típicas da cidade do Rio de Janeiro, com influência dos folguedos negros trazidos, provavelmente, por escravos de origem Banto, os quais tiveram contato com tradições populares portuguesas. Assim, como em um cortejo, desfilavam rei e rainha e mestres de harmonia, de canto e de sala, acompanhados por instrumentos de sopro e corda e com ritmo mais pausado que o samba. Com a Era do Rádio e a profissionalização dos artistas, as marchas de rancho tornaram-se conhecidas e foram chamadas de marcha-rancho, constituindo importante gênero para a História da Canção Popular Brasileira, com versos que percorrem os carnavais do Século XX, como por exemplo, “As pastorinhas”, de 1938, de Noel Rosa e João de Barro: “a estrela d’alva no céu desponta e a lua anda tonta com tamanho esplendor...” ou ainda “Máscara Negra”, de 1967, de Zé Ketti e Pereira Matos: “...tanto riso, oh! quanta alegria, mais de mil palhaços no salão...vou beijar-te agora não me leve a mal hoje é carnaval...”. Entretanto, com versos simples e nostálgicos de tom dramático, tais como “pela saudade que me invade eu peço paz” ou ainda “saudade, dor que dói demais”, a composição romântica de melodia triste “Bandeira branca” foi o último sucesso tanto da cantora Dalva de Oliveira, como das canções ditas carnavalescas, uma vez que, nessa época, já predominavam os samba-enredos, músicas compostas para as escolas de samba, as quais mantiveram algumas das tradições dos antigos desfiles de rancho.

### **Bandeira branca**

Bandeira branca, amor,  
Não posso mais.  
Pela saudade  
Que me invade eu peço paz.  
Bandeira branca, amor,  
Não posso mais.  
Pela saudade

Que me invade eu peço paz.  
Saudade, mal de amor, de amor,  
Saudade, dor que dói demais,  
Vem, meu amor,  
Bandeira branca eu peço paz<sup>337</sup>.

Em *Ao vivo no estúdio*, juntamente com “Bandeira branca” que aparece em junção poética com “O Buraco do espelho”, compõem as faixas bônus as canções “Cabimento” e “O Pulso”. Cada qual à sua maneira, as duas primeiras compuseram poeticamente trilhas sonoras do cinema nacional. Os versos de “Buraco do espelho”, já publicados em forma de poema em *2 ou + corpos no mesmo espaço*, intensificam, por exemplo, a angústia vivenciada pela personagem Neto em sequência no manicômio, do filme *Bicho de sete cabeças*, de 2001. Segundo Luiz Bolognesi, ao escrever o roteiro do filme dirigido por Laís Bodanzky e inspirado no livro *Canto dos Malditos*, de Austregésilo Carrano Bueno, o roteirista ouvia os CDs *Nome, Ninguém, Um som e Silêncio*, de Arnaldo Antunes. Dessa maneira, apercebeu-se de que as letras já estavam na narrativa do filme, tornando-se a própria palavra do personagem Neto. A partir disso, “como em um jogo de estímulos, as canções de Arnaldo também fizeram parte da preparação do elenco, das filmagens e montagem.”<sup>338</sup>

Arnaldo Antunes gravou “Bandeira branca” para compor a trilha sonora do filme *Gêmeas*, dirigido por Andrucha Waddington, de 1999. *Gêmeas* baseia-se livremente em conto homônimo do dramaturgo Nelson Rodrigues, o qual em sua obra joga com o conflito entre os valores morais da família e da sociedade, além do desejo das paixões que movem o ser humano. No final surpreendente do filme, sobem os créditos ao som da voz grave de Antunes que entoia a canção “Bandeira branca”, acompanhada somente pela marcação dos acordes no violão e por batida percussiva que lembra o pulsar do coração, feita na caixa de ressonância do violão. Nesse contexto, a tecnologia está presente na repetição dos versos da canção quando há sobreposição das vozes grave e aguda do próprio Arnaldo Antunes, intensificando o tom dramático do filme. Em *Ao vivo no estúdio*, a tecnologia também está presente nos teclados, ora simulando a sonoridade de órgãos, ora com efeitos etéreos. Os violões fazem o acompanhamento harmônico com dedilhado, com menos ênfase na pulsação,

---

<sup>337</sup> OLIVEIRA, Dalva. *Bandeira Branca*. In: *Bandeira branca*. Odeon, 1970. Composição de Max Nunes e Laércio Alves.

<sup>338</sup> *Os Bastidores da Música*. In: *Trilha Sonora Original do filme Bicho de Sete cabeças*, por André Abujamra, canções de Arnaldo Antunes (encarte).

entretanto com ritmo mais fluido e arrastado, enquanto Antunes alterna voz grave e aguda, não perdendo a dramaticidade e contrapondo-se à interpretação tradicional das marchas com baterias carnavalescas e impostação vocal.

Seguindo então sua estrada-rio, “Um a Um” e “Velha infância” são as últimas<sup>339</sup> canções cantadas pelo trovador multimídia que, antes de anunciá-las, chama sua tribo, os tribalistas. Em *Ao vivo no estúdio*, a canção “Um a Um” destaca, principalmente, a textura resultante da combinação do timbre da voz de Arnaldo Antunes com o timbre da voz de Marisa Monte. Assim, os artistas cantam juntos durante toda a canção, entretanto nos registros extremos de sua voz, ou seja, *Um a Um*, o agudo de Marisa Monte combina-se ao grave de Arnaldo Antunes. E, nesse contexto, os versos “eu não quero ganhar eu quero chegar junto sem perder eu quero um a um (...) me ensina a fazer canção com você” reforçam a individualidade sonora dos artistas mesmo em disco coletivo, *performance* diferente das que ocorrem com os outros convidados, em que havia alternância de vozes durante a canção.

Além disso, destaca-se a percussão de Carlinhos Brown que, apesar de mais leve que no disco *Tribalistas*, contrasta com a *ambiência multimídia* intimista do show *Ao vivo no estúdio*. Ainda compondo a sonoridade da canção, Dadi Carvalho, que também gravou o disco do trio, toca baixo, intensificando, assim, a marcação rítmica desse final do DVD. Ainda, somam-se os violões de nylon de Marisa Monte e de Betão Aguiar, bem como o violão de aço de Chico Salem e a sanfona de Marcelo Jeneci, acrescentando timbre novo à canção já gravada em *Tribalistas*. Nessa perspectiva, a ideia de coletividade presente na proposta do terno<sup>340</sup> pós-tropicalista - “Arnaldo, Carlinhos e Zé” - está também na postura dos músicos, os quais se sentam para cantar e tocar juntos, diferentemente do que ocorre durante o show:

---

<sup>339</sup> Assistindo a todo o DVD *Ao vivo no estúdio*, percebe-se que, somente depois da canção “O pulso”, que está entre as faixas bônus, os músicos arrumam seus instrumentos e se despedem do público, finalizando, então, o show. As canções *tribalistas* são, na realidade, escolhidas para serem as últimas, o que atribui, a meu ver, significado ainda maior ao fato de Arnaldo Antunes apresentar Marisa Monte e Carlinhos Brown como sua tribo, em show em que Nando Reis e Branco Mello, de *os Titãs*, também estão presentes, entretanto representando fase importante de sua carreira. O *trovador multimídia* não se nomeia um *titãs*, mas sim um *tribalista*, resgatando, com isso, o espírito libertário do *antimovimento que vai se desintegrar no próximo momento*, próprio do Tropicalismo e do grupo Mutantes já citado.

<sup>340</sup> Referência aos primeiros grupos de choro, com três integrantes, os quais tocavam flauta, cavaquinho e violão. Terno é também encontrado em manifestações da cultura popular, tais como “Festa do Divino”, “Bumba-meu-boi”, entre outras.



## Um a Um

Eu não quero ganhar  
Eu quero chegar junto  
Sem perder  
Eu quero um a um  
Com você  
No fundo  
Não vê  
Que eu só quero dar prazer  
Me ensina a fazer  
Canção com você  
Em dois  
Corpo a corpo  
Me perder Ganhar você  
Muito além do tempo regulamentar  
Esse jogo não vai acabar  
É bom de se jogar  
Nós dois  
Um a um  
(...)  
Em duo  
Pouco a pouco  
Me perder  
Ganhar você<sup>341</sup>

Dessa maneira, com postura pós-tropicalista, o trio musical, formado por Marisa Monte, Carlinhos Brown e Arnaldo Antunes, não era um projeto, os artistas não pretendiam gravar um CD juntos. No entanto, as canções começaram a surgir quando Marisa Monte gravou participação no disco *Paradeiro*, de Arnaldo Antunes, que Carlinhos Brown e Alê Siqueira estavam produzindo na Bahia. Assim, as composições que foram surgindo paralelas a esse trabalho resultaram em álbum lançado no Brasil, em 2002. Em 2003, foi lançado DVD contendo os bastidores das gravações que ocorreram na casa de Marisa Monte, e no mesmo ano, o CD foi lançado

---

<sup>341</sup> *Um a Um*. In: *Tribalistas*. EMI, 2003. Composição de Arnaldo Antunes, Carlinhos Brown e Marisa Monte. Disponível no *site* oficial de Arnaldo Antunes.

no exterior. No Brasil, o disco *Tribalistas* vendeu mais de um milhão de cópias e recebeu cinco indicações para o *Grammy*<sup>342</sup> de música latino-americana, ganhando o de “Melhor Álbum Pop Contemporâneo Brasileiro”, em 2003. Nessa época, as canções “Velha infância” e “É você” tornaram-se trilha sonora de telenovelas da Rede Globo, *Mulheres Apaixonadas* e *Da cor do Pecado*, respectivamente; e algumas faixas do disco foram, inclusive, remasterizadas em inglês, fazendo sucesso também em vários países da Europa, atingindo, então, mais de dois milhões de cópias vendidas. Entretanto, em 2009, o disco foi eleito pelo *site* da *MTV Brasil* como o décimo sétimo de “Os 45 Piores Discos Pops Nacionais”, lançados de 1998 a 2008.

Sobrepondo-se, no entanto, às críticas positivas ou negativas recebidas pelo trabalho do grupo, é possível perceber o legado tropicalista nas carreiras de cada um dos artistas *tribalistas* individualmente, bem como na citada proposta de disco coletivo entre compositores, em alguns de seus versos e na sonoridade, os quais também remetem ao movimento. Em se tratando de Marisa Monte, observa-se essa influência, por exemplo, na liberdade de seu repertório, em que interpreta os mais diferentes gêneros, do rock de vanguarda ao samba de tradição, gravando inclusive canções tropicalistas, como “Panis et circenses”, no disco *Barulhinho bom – uma viagem musical*, de 1996. Da mesma forma, Carlinhos Brown, com seu visual e instrumentação exóticos e o uso de linguagens locais e alienígenas, misturando ritmos baianos ao rock, ao afro e ao reggae, também apresenta elementos que remetem sua carreira ao final dos anos 1960. E, nesse contexto tropicalista, Arnaldo Antunes é, sobretudo, herdeiro da inquietação e do espírito de experimentação pop, característico, por exemplo, de Os Mutantes.

### **3.4. Performance do silêncio**

Nos livros de Arnaldo Antunes, os espaços em branco são tão importantes quanto os espaços preenchidos. Muitas vezes é tratando dos contornos e dos limites,

---

<sup>342</sup> “*Grammy Award* é o mais prestigioso prêmio da indústria musical internacional, presenteado anualmente pela *National Academy of Recording Arts and Sciences* dos Estados Unidos da América, honrando conquistas na arte de gravação musical e provendo suporte à comunidade da indústria musical (...). O nome da premiação veio dos troféus que cada premiado recebe – uma pequena estatueta de um gramofone (...). Com o objetivo de valorizar a riqueza da música latina, foi criado em 2000 o *Latin Grammy Award*. A versão latina do prêmio tem diversos gêneros (...). O ‘gênero brasileiro’ conta com 35 categorias, dentre elas, melhor álbum de MPB, melhor canção brasileira e melhor álbum de rock brasileiro.” Disponível em [http://pt.wikipedia.org/wiki/Grammy\\_Award](http://pt.wikipedia.org/wiki/Grammy_Award). Acesso em 05 de setembro de 2010.

daquilo em que ninguém está prestando atenção porque ordinário, que o poeta apresenta “as coisas” e as relações que se estabelecem entre elas de forma extraordinária. Isso ocorre, por exemplo, em algumas páginas de *Palavra Desordem*. Assim, algumas de suas frases, como “eu estou ligado a você pelo chão”, tratam dessa característica da poesia de Arnaldo Antunes que, com a apreensão sinestésica de quem observa a seu redor com “um olho na ponta de cada dedo”, apresenta os espaços, vazios ou não, complementando-se; ambos carregados de significados, e dependentes, dialeticamente, da existência e da não-existência, já que, conforme Antunes, o “ar que contorna define a forma”:

O vazio, na cultura japonesa, não é assim tão vazio: está ocupado por existências e não existências e define-se pela tensão criada entre umas e outras. Separando o vazio da plenitude não há uma oposição; apenas, o espaço de uma relação de reversão: uma coisa reverte na outra indefinidamente. Nem para esta nossa cultura de derivação europeia o vazio está inteiramente vazio; como conceito teórico, talvez; quando se trata de pensá-lo e operar sobre ele, entendê-lo como vazio parece-nos pura impossibilidade, o que nos coloca bem mais próximos da visão oriental do que parece.<sup>343</sup>

Da mesma forma, em se tratando das canções do trovador multimídia, o som e o silêncio são temas, mas não somente em *Ao vivo no estúdio*, como também no seu projeto poético, uma vez que ambos, o som e o silêncio, refletem os espaços, vazios ou não, da comunicação. Nessa perspectiva, os contornos vazios revelam “as coisas”, tanto quanto o silêncio revela o som, cuja representação em forma de onda significa a periodicidade de sua ocorrência, ou seja, movimento em sua complementaridade, inscrita, conforme o compositor paulista José Miguel Wisnik, em uma forma oscilatória. Entende-se, dessa maneira, que “o som é o produto de uma sequência rapidíssima (e geralmente imperceptível) de *impulsões* e *repousos*, de impulsos e de *quedas cíclicas* desses impulsos, seguidas de sua reiteração”, visto que a onda sonora contém sempre a partida e a contrapartida do movimento, em um campo praticamente sincrônico. Nessa perspectiva seguindo o princípio da pulsação, Wisnik destaca ainda importante correspondência entre as escalas sonoras e as escalas corporais com as quais medimos o tempo. Em suas próprias palavras acerca do som e do silêncio:

---

<sup>343</sup> COELHO NETO, José Teixeira. *Moderno Pós-Moderno*. São Paulo: L&PM Editores S.A., 1986, p.5.

...a onda sonora é formada de um sinal que se apresenta e de uma ausência que pontua desde dentro, ou desde sempre, a apresentação do sinal. (O tímpano auditivo registra essa oscilação como uma série de compressões e descompressões.) Sem este lapso, o som não pode durar, nem sequer começar. Não há som sem pausa. O tímpano auditivo entraria em espasmo. O som é presença e ausência, e está, por menos que isso pareça permeado de silêncio.<sup>344</sup>

Observa-se, dessa maneira, que há silêncios no som; assim como o contrário, há sons no silêncio, uma vez que são elementos indivisíveis, e expressivos, tanto quanto os espaços entre as palavras para que haja a compreensão da fala, bem como o espaço entre o corpo e o chão para que haja o movimento na dança, por exemplo. Para compreender essas relações, em meados do Século XX, na Universidade de Harvard, o compositor americano John Cage entra em cabine isoladora de sons, uma câmara anecoica<sup>345</sup>, onde as seis paredes são feitas de material especial, sem ecos, para, então, escutar o silêncio absoluto. Cage, no entanto, se depara com dois sons, um alto e outro baixo, que descreve para o engenheiro de som encarregado. Conforme o técnico, o mais agudo corresponderia ao sistema nervoso do músico em operação; e o mais grave, ao seu sangue circulando. Assim, o som do silêncio “descoberto” traduz a própria vida, a origem, aproximando-se de instância primeva, uma vez que “foi a primeira coisa que existiu um silêncio que ninguém ouviu astro pelo céu em movimento...”

Nessa época, promovendo ruptura com toda a tradição musical, o compositor passa a conceber o silêncio como parte fundamental e geradora da criação musical em suas experiências, as quais tornavam os sons do ambiente, ou seja, aqueles que não fazem parte da intenção do compositor, também elementos musicais. Mais tarde, John Cage compõe uma de suas peças mais conhecidas, *4'33''*, período em que o pianista David Tudor permanece sem tocar em frente a um piano, movimentando as mãos silenciosamente apenas três vezes; enquanto se desenrolam sons acidentais, ruídos de plateia desconfortável com aquele evento que a tornava, ao mesmo tempo, receptora e criadora da obra em execução. Para John Cage, portanto, o silêncio seria a ausência de sons intencionais, de sons da consciência, compreensão que buscou também em experiências como a do Zen budismo, por exemplo.

---

<sup>344</sup> WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido – uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, pp. 18/19.

<sup>345</sup> As câmaras anecoicas em geral são usadas para medir as propriedades acústicas de instrumentos e microfones, e para realizar experiências psico-acústicas.

A canção “O Silêncio”, de Arnaldo Antunes, antes gravada em CD homônimo, trata desses sons acidentais que compõem a música do cotidiano, descobrindo-os, assim, também no silêncio dos ruídos emitidos por nossos corpos em sua rotina mais particular, como exprimem os versos “o barulho do cabelo em crescimento, a barriga digerindo o pão” ou ainda “no lado esquerdo do peito esse tambor”. Entretanto, para o poeta chegar ao silêncio inaugural - aquele que nos aproxima de todos os seres, paradoxalmente nos distinguindo em um universo de “homem pedra planta bicho flor” -, chega à citada intimidade de nossas pulsações, percorrendo, antes, algumas de nossas extensões ao longo de história em que, “amplificando” os meios, procuramos nos comunicar melhor. Assim, o trovador multimídia inicia a canção com movimentos corporais que lembram danças pertencentes à cultura popular, antecipando estrofe de versos quase falados, cantados como recitativo<sup>346</sup>:

### **O silêncio**

antes de existir computador existia tevê  
antes de existir tevê existia luz elétrica  
antes de existir luz elétrica existia bicicleta  
antes de existir bicicleta existia enciclopédia  
antes de existir enciclopédia existia alfabeto  
antes de existir alfabeto existia a voz  
antes de existir a voz existia o silêncio  
o silêncio  
foi a primeira coisa que existiu  
um silêncio que ninguém ouviu  
astro pelo céu em movimento  
e o som do gelo derretendo  
o barulho do cabelo em crescimento  
e a música do vento  
e a matéria em decomposição  
a barriga digerindo o pão  
explosão de semente sob o chão  
diamante nascendo do carvão

---

<sup>346</sup> “Canto declamado, quase falado, é momento de maior desenvolvimento do texto” e, por isso, o ritmo natural das palavras é mais importante. O recitativo é uma parte da ópera barroca, e também é muito utilizado no rap, em que as estrofes geralmente são recitativos e o refrão cantado, tal como Arnaldo Antunes em “O Silêncio”. MICHELS, Ulrich. Atlas de Música. Lisboa, Pt. Ed. Gradiva, 2003, p. 82.

homem pedra planta bicho flor  
luz elétrica tv computador  
batedeira liquidificador  
vamos ouvir esse silêncio meu amor  
amplificado no amplificador  
do estetoscópio do doutor  
no lado esquerdo do peito esse tambor<sup>347</sup>

Voltando, dessa maneira, à *ambiência multimídia* do primeiro capítulo, os versos “antes de existir computador existia tevê antes de existir tevê existia luz elétrica” lembram as ideias de Marshal McLuan. Já se sabe, então, que, segundo o teórico canadense, “o meio é a mensagem”, o que traduz a importância de todos os meios apontados por Arnaldo Antunes, os quais configuram e controlam a proporção e a forma das ações e associações humanas, trazendo, assim, consequências pessoais e sociais. Computadores, tevês, enciclopédias, alfabetos e vozes gravadas, bem como bicicletas e, sobretudo, luz elétrica (possibilidade inclusive de batedeiras, liquidificadores e amplificadores), eliminam, cada qual à sua maneira, os fatores tempo e espaço da associação humana, como também o fizeram o rádio, o telégrafo, o telefone, criando a “participação em profundidade” de que trata McLuhan. Além disso, os versos de Arnaldo Antunes se desenvolvem em processo de gradação, em que um meio sempre absorve o anterior, reforçando a inter-relação entre eles e sobrepondo suas formas a seus conteúdos. Dito antes nesta tese, para Marshall McLuan, “o conteúdo de um meio ou veículo é sempre um outro meio” e, nesse contexto, “antes de existir enciclopédia existia alfabeto antes de existir alfabeto existia a voz” porque “o conteúdo da escrita é a fala, assim como a palavra escrita é o conteúdo da imprensa”<sup>348</sup>, por exemplo.

Ainda de acordo com Marshall McLuhan, os intelectuais têm “a presunção arqueológica de que as coisas devem ser estudadas isoladamente”, hábito de “especialismo”, derivado, segundo o teórico, da cultura tipográfica. No entanto, percebem-se cada vez mais as inter-relações entre os meios e as implicações psíquicas e sociais de cada extensão tecnológica do homem. Nessa perspectiva, pode-se relacionar a metonímica “bicicleta” de Arnaldo Antunes às comparações de McLuhan

---

<sup>347</sup> ANTUNES, Arnaldo. *O Silêncio*. In: *O Silêncio*. BMG, 1996.

<sup>348</sup> MCLUHAN, Marshall. *O meio é a mensagem*. In: *Os meios de Comunicação como extensão do homem (Understanding media)*. São Paulo: Cultrix, 2000, pp. 21 a 37.

em *Os meios de Comunicação como extensões do homem*, principalmente no capítulo “Roda, bicicleta e avião”, no qual o aumento da velocidade é fundamental para o cotidiano, sobretudo em se tratando da vida urbana. Segundo o pesquisador, “ainda não se completaram as transformações da roda enquanto acionadora de tarefas e arquiteta das sempre novas relações humanas, mas a sua força configuradora vai diminuindo na era da informação”<sup>349</sup>. Talvez por isso na gradação de Arnaldo Antunes, do “computador” até o “silêncio”, a “roda” apareça entre tecnologias como a televisão e a imprensa. E, considerando que um meio sempre engloba o anterior, as distâncias menores proporcionadas inicialmente pelas “rodas”, podem ser velozmente menores em computadores (ou melhor, em *smartphones*<sup>350</sup>, os quais estão multiplicando o poder dos computadores):

A resposta à energia e à velocidade crescente de nossos corpos prolongados gera sempre novas extensões. Toda tecnologia cria novas tensões e necessidades nos seres humanos que a criaram. A nova necessidade e a nova resposta tecnológica nascem do abrangimento da tecnologia já existente – e assim por diante, num processo incessante.<sup>351</sup>

Nessa perspectiva em que os silêncios estão carregados de sons, e principalmente dos sons de nossas pulsações, em *Ao vivo no estúdio, a performance* de Arnaldo Antunes na canção “O silêncio” é o seu maior grito, anunciado desde o início do show pela imagem do cenário que lembra o quadro de Edvard Munch já citado; e, nesta interpretação, também por pausa bastante expressiva antes de seu canto à capela<sup>352</sup>. Nesse contexto, os músicos silenciam seus instrumentos para que somente o microfone do trovador multimídia continue amplificando o seu silêncio repleto de sons. Para apresentar, portanto, “O Silêncio”, o corpo de Arnaldo Antunes é a sua mídia primordial, transformando-se, inclusive, em instrumento percussivo que

---

<sup>349</sup> MCLUHAN, Marshall. *Roda, bicicleta e avião*. In: *Op. Cit.* p. 206.

<sup>350</sup> SIQUEIRA, Ethevaldo. “Haverá vida fora do Google?”, de 15 de setembro de 2010. O texto é um resumo jornalístico da palestra proferida no dia 7 de setembro pelo presidente do Google, Eric Schmidt, *Keynote speaker* da IFA 2010, em Berlim. Disponível em <http://blogs.estadao.com.br/ethevaldo-siqueira/>. Acesso em 18 de setembro de 2010.

<sup>351</sup> MCLUHAN, Marshall. *Roda, bicicleta e avião*. In: *Op. Cit.* p. 209.

<sup>352</sup> De origem italiana, mas também utilizada na maioria dos idiomas ocidentais, a expressão designa a música vocal sem acompanhamento instrumental. O canto *a cappella* tem suas origens no canto gregoriano, que não exige o auxílio do órgão ou de qualquer outro instrumento, sendo executado apenas por vozes de monges ou clérigos. Muitas vezes, os cantores desciam do presbitério e cantavam em uma capela lateral da Igreja, o que originou o termo. Disponível em [http://pt.wikipedia.org/wiki/A\\_cappella](http://pt.wikipedia.org/wiki/A_cappella). Acesso em 22 de setembro de 2010. (adaptação ao texto do *link* citado.)

acompanha canto “desafinado” e com “comportamento antimusical”. Dessa maneira, novamente em processo de memória e esquecimento, Arnaldo Antunes, o poeta multifacetado dessas páginas, comunica “que isto é rock’n roll, isto é muito natural” por meio de canção-manifesto da Bossa Nova:

### **Desafinado**

Se você disser que eu desafino amor  
Saiba que isso em mim provoca imensa dor  
Só privilegiados têm ouvido igual ao seu  
Eu possuo apenas o que Deus me deu

Se você insiste em classificar  
Meu comportamento antimusical  
Eu mesmo mentindo devo argumentar  
Que isto é bossa-nova, isto é muito natural

O que você não sabe nem sequer presente  
É que os desafinados também têm um coração  
Fotografei você na minha roley-flex  
Revelou-se a sua enorme ingratidão

Só não poderá falar assim do meu amor  
Este é o maior que você pode encontrar  
Você com sua música esqueceu o principal  
Que no peito dos desafinados  
No fundo do peito  
bate calado  
Que no peito dos desafinados  
Também bate um coração<sup>353</sup>

Recurso utilizado também por Arnaldo Antunes, em algumas letras da Bossa Nova, há valorização sonora dos vocábulos, em uma busca pela essência do texto musical, próxima ao que os poetas concretos chamaram de “isomorfismo”, ou seja,

---

<sup>353</sup> GILBERTO, João. *Desafinado*. Composição de Tom Jobim e Newton Mendonça. Disponível em <http://letras.terra.com.br/joao-gilberto/46556/>. Acesso em 08 de outubro de 2010.



conflito fundo-forma à procura de identificação. Nessa perspectiva, na canção perfeita, letra e música estão em completa sintonia, como ocorre com outra canção de Newton Mendonça e Tom Jobim, “Samba de uma nota só”. Nela, os versos “eis aqui este sambinha feito numa nota só outras notas vão entrar mas a base é uma só” comentam a reiteração da nota; bem como “esta outra é consequência do que acabo de dizer como eu sou a consequência inevitável de você” comentam a entrada de uma segunda nota; “e voltei pra minha nota”, o retorno à primeira nota apresentada na canção.

Da mesma forma, na gravação original de “Desafinado”, manifesto da Bossa Nova, há passagem harmônica-melódica que sugere desafinação ao entoar a palavra “desafinado”, ou seja, na canção, as notas da melodia criam a dissonância com a harmonia, respondendo, assim, às críticas da época à linguagem moderna do movimento. Em Arnaldo Antunes, no entanto, não há acompanhamento harmônico, o que suaviza a sensação de canto desafinado, aproximando-lhe mais ainda do rock, em processo paradoxal de memória e esquecimento. Nesse contexto, o grito de silêncio do trovador multimídia é valorizado também pelas pausas de seu canto, pois o poeta prolonga entre os versos o silêncio, bem marcado pela ausência dos instrumentos. Diferentemente, o canto “desafinado” de João Gilberto estava preenchido pelo ritmo e pela harmonia de seu violão.

A Bossa Nova torna a canção popular brasileira produto de exportação não de ritmos exóticos, de “triste xenofobia que acabou em macumba para turistas”, conforme Oswald de Andrade; mas de “produtos acabados de sua indústria criativa, e a ter respeitados, como verdadeiros mestres, compositores como Tom Jobim e intérpretes como João Gilberto”<sup>354</sup>. Nessa perspectiva, o canto de João Gilberto é manifestação antropofágica, criadora de inteligência latino-americana tanto quanto o canto de Gilberto Gil e de Caetano Veloso na Tropicália. No final dos anos 1950, a possibilidade da migração de procedimentos musicais oriundos do *jazz* e do *be-bop*, por exemplo, é tão importante quanto, no final dos anos 1960, a assimilação de guitarras elétricas à música popular brasileira.

Alegria, Alegria, de Caetano Veloso, parece-me assumir, neste momento, uma importância semelhante a Desafinado, como expressão de uma tomada de posição crítica em face dos

---

<sup>354</sup> CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 156

rumos da música popular brasileira. Ao fazer a defesa do ‘comportamento antimusical’ do ‘desafinado’, Newton Mendonça & Tom Jobim (via João Gilberto) puseram naquela composição a teoria & prática do movimento: o desabafo sentimental do ‘desafinado’ (muito bem afinado, por sinal) era, bem compreendido, um manifesto contra os preconceitos da harmonia clássica que bloqueavam a receptividade da suposta interlocutora (ou do próprio público, àquela altura), impedindo-os de aceitar como ‘afinadas’, isto é, como familiares ou ‘musicais’, as harmonias dissonantes da BN.<sup>355</sup>

De acordo com Brasil Rocha Brito, em “Bossa Nova”, artigo publicado inicialmente na página Invenção, do Correio Paulistano, em 1960 e, mais tarde, em *Balanço da bossa e outras bossas*, de Augusto de Campos, alguns procedimentos distinguem a estrutura musical, a interpretação e a posição estética assumidas pelos músicos da Bossa Nova. Quanto à estrutura, são característicos o uso de acordes sensivelmente mais alterados que os empregados na música popular brasileira anterior e a conciliação dos modos maior e menor, por exemplo. Quanto à interpretação, apresentações com arroubos melodramáticos, de cantores que se colocavam em posição de destaque frente à orquestra, são substituídos pela contenção do cantor e pela compreensão de trabalho de equipe. E, finalmente quanto à posição estética, são importantes o não reconhecimento da hegemonia de um determinado parâmetro musical sobre os demais; a superação do dualismo - legado do Romantismo; o culto da música popular nacional no sentido de integrar no universal da música as peculiaridades específicas daquela; e o respeito aos compositores e cantores do passado com alto nível de idealização e elaboração. Além disso, o musicólogo acrescenta a valorização da pausa, do silêncio:

Este procedimento, embora não usado com muita frequência, pode-se dizer que apareceu na música popular nacional com o advento da bossa-nova. Consiste na utilização da pausa considerada como elemento estrutural, como sendo um aspecto de som: som-zero. Na música erudita, Debussy e os Impressionistas de um modo geral foram os primeiros a empregar conscientemente a valorização do silêncio como agente de estruturação. Anton Webern levou este aspecto a um estágio bastante avançado, e os autores que surgem hoje como continuadores da experiência weberniana procuram extrair deste recurso suas consequências extremas. (...) Assim, as

---

<sup>355</sup> *Op. Cit.* p. 151/152.

realizações e soluções oferecidas pela bossa-nova são semelhantes, homólogas a outras ocorridas nas artes contemporâneas, ou, pelo menos, enquadradas na mesma conceituação generalizada que elas estabelecem.<sup>356</sup>

As mudanças que ocorrem não são, dessa maneira, meros adornos. Em meio a bossas-novas e tropicalismos, a definição de qualidade musical, nessa época, estava dominada por posições tradicionais e nacionalistas ligadas à esquerda. No entanto, cada movimento à sua maneira, ambos procuraram universalizar a linguagem da MPB. Em se tratando da Tropicália, incorporar elementos da cultura jovem mundial, como o rock, a psicodelia e a guitarra, sintonizando a eletricidade com as informações da vanguarda erudita por meio dos arranjos de maestros como Rogério Duprat, Júlio Medaglia e Damiano Cozzela era unir o erudito, o popular, o pop e o experimentalismo estético, rompendo com os paradigmas culturais vigentes.

Dessa maneira, deslocar os instrumentos da chamada Jovem Guarda para a Música Popular Brasileira significava ampliar, com sonoridades eletrônicas, o horizonte acústico do ouvinte para um universo musical em que são comuns a dissonância e o ruído, por exemplo. Da mesma forma, a substituição proposta por Arnaldo Antunes em “Desafinado”, cujo verso “isto é bossa-nova, isto é muito natural” transforma-se em “isto é rock’n roll, isto é muito natural”, além de aproximar os dois movimentos de ruptura, Bossa Nova e Tropicália, reforça a identidade de roqueiro do trovador multimídia em seu processo de memória e esquecimento. E, se Torquato Neto, ao refletir acerca do tropicalismo dizia “é brasileiro, mas é muito pop”<sup>357</sup>; Arnaldo Antunes poderia dizer acerca de seu *Ao vivo no estúdio* e de seus jogos de contrastes “é MPB, mas é muito rock’n roll”.

Nessa perspectiva, os contrastes do trovador multimídia no show *Ao vivo no estúdio* são intensificados também pelas misturas culturais propostas pelo poeta pós-tropicalista. Assim, se para os bossa-novistas “no peito dos desafinados no fundo do peito bate calado no peito dos desafinados também bate um coração”, para Arnaldo Antunes, “também bate esse tambor”, símbolo de nossas heranças africanas, no entanto em diálogo com os atuais ritmos eletrônicos. E, ao final dessa atuação,

---

<sup>356</sup> CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 26.

<sup>357</sup> NETO, Torquato. *Tropicalismo para Principiantes*. Extraído de *Os Últimos Dias de Paupéria*. Rio de Janeiro, Max Limonada, 1982. Publicado originalmente em 1968. Disponível em [http://tropicalia.uol.com.br/site/internas/verbo\\_principiantes.php](http://tropicalia.uol.com.br/site/internas/verbo_principiantes.php). Acesso em 19 de setembro de 2010.

Arnaldo Antunes repete a expressão “anarriê”<sup>358</sup>, recorrente em quadrilhas de festas juninas, as quais, para o São João de Caruaru, por exemplo, são tão importantes quanto os grupos de afoxé da Bahia e as escolas de samba do Rio de Janeiro, tornando-se, inclusive, competitivas como as manifestações citadas.

De acordo com Cláudia Neiva de Matos, “a reinterpretação de uma canção é sempre uma espécie de releitura, pois ela implica que o novo intérprete tenha ouvido o(s) anterior(es).”<sup>359</sup> Nessa perspectiva, entoando a canção “O Silêncio” com ritmo e sonoridade de baião, e por meio de instrumento típico, a sanfona; o poeta multifacetado Arnaldo Antunes, cuja atitude de roqueiro aflora em sua essência, apresenta no DVD *Ao vivo no estúdio* sua versão da história da Canção Popular Brasileira. Assim o faz por meio da assinatura de sua voz, “uma assinatura rasurada de outras vozes, uma genealogia do canto no Brasil”<sup>360</sup> - a *performance* do trovador multimídia. Arnaldo Antunes reafirma, portanto, história carregada de hibridismos, desde o início de nossa formação, renovando-se radicalmente com a Bossa Nova, e sua relação com as músicas populares estrangeiras, como se observou no segundo capítulo, mas tornando-se assumidamente híbrida, e muitas vezes “inclassificável”, ao modificar o relacionamento com o passado e a tradição nacionais, desde o final dos anos 1960, com o Tropicalismo:

O tropicalismo salienta que a canção brasileira precisa de todas as dicções que já a influenciaram para se configurar plenamente. Precisa do bolero, do tango, do rock, do rap, do reggae, dos ritmos regionais, do brega, do novo, do obsoleto, enfim de todas as tendências que cruzam, ou já cruzaram, o

---

<sup>358</sup> Dança típica das festas juninas, a quadrilha é considerada uma herança do folclore francês acrescida de manifestações típicas da cultura portuguesa. Ela é inspirada na contradança francesa e sua origem, no Brasil, está na chegada da corte real portuguesa, no começo do século passado. Com D. João VI, além de artistas franceses, como Debret e Rugendas, vieram modismos da vida europeia, entre eles a quadrilha, dirigida por mestres da contradança. Muitas das ordens dessa dança transformaram-se em comandos da quadrilha caipira, tais como “anarriê”, de “en arrière” (para trás); “anavã”, de “en avant” (em frente), entre outros. Disponível em <http://www.aguaforte.com/antropologia/festaabrasileira/AsFestasJuninas.html>. Acesso em 22 de setembro de 2010. (texto adaptado)

<sup>359</sup> MATOS, Cláudia Neiva de. *Canção popular e performance vocal*. In: *Cultura brasileira contemporânea – música popular brasileira*. Ano 1, número 1, novembro 2006, p. 95.

<sup>360</sup> Nas palavras de Júlio Diniz: “É a voz que para mim funciona nessa passagem da bossa nova para o tropicalismo, do intimismo ao excesso, da introspecção à espetacularização, do banquinho e violão ao concerto barroco das justaposições, daquilo que eu poderia chamar de ‘a rasura da voz’ ou ‘a voz como uma assinatura rasurante’. (...) Acredito que existe toda uma tradição do canto como tradução, que de uma certa maneira começa na bossa nova e vai ganhar muito espaço e muita força no tropicalismo, que é um afluente caudaloso, em parte, da onda bossanovista.” DINIZ, Júlio. *Sentimental demais: a voz como rasura*. In: *Do Samba-canção à tropicália*, org. P. S. Duarte e S. C. Naves. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2003. In: *Op. Cit. Cultura brasileira contemporânea*, p. 97.

país em algum momento de sua história. Aparentemente irresponsável – ou até leviano – pela falta de critério seletivo, na verdade o gesto tropicalista pressupõe o gesto bossa-nova. Aquele inclui enquanto este faz a triagem. Ambos são gestos extensos que tendem a perturbar na cultura brasileira como ‘régua e compasso’ que regula a produção musical.<sup>361</sup>

*...o passado vale por manter vivo  
o eterno presente.*

Arnaldo Antunes

---

<sup>361</sup> TATIT, Luiz. *Tropicalismo como inclusão (exclusivo para site Tropicália)*. In: *Tropicalismo: Intervenção e Inclusão*. Disponível em [http://tropicalia.uol.com.br/site/internas/herd\\_tatit.php](http://tropicalia.uol.com.br/site/internas/herd_tatit.php). Acesso em 18 de setembro de 2010.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

### *Cabimento*

*como uma agulha cabe  
numa caixa de fósforos  
ou num caixão  
num palheiro, num jardim,  
no bolso de uma pessoa  
na multidão  
caminhão, montanha,  
tudo cabe em seu tamanho  
tudo no chão  
hoje eu caibo nesse mesmo  
corpo que já coube  
na minha mãe  
minha mãe, minha avó  
e antes delas minha tataravó  
e antes delas um milhão  
de gerações distantes  
dentro de mim  
um lugar num porão  
uma cama num colchão  
como um átomo num grão  
uma estrela na galáxia  
como a bala de revólver  
cabe também  
numa caixa, num buraco  
bem no centro do alvo  
ou em alguém  
onde cabem coração  
cabeça tronco e membros  
soltos no ar  
como cada gesto cabe  
no seu movimento  
muscular  
só nós dois, meu amor  
não cabemos em mim  
ou em você  
como toda gente tem  
que não ter cabimento  
para crescer<sup>362</sup>*

---

<sup>362</sup> ANTUNES, Arnaldo. *Cabimento*. In: *Saiba*, BMG, 2004. Composição de Arnaldo Antunes e Paulo Tatit. Disponível em [http://www.arnaldoantunes.com.br/sec\\_discografia\\_view.php?id=32](http://www.arnaldoantunes.com.br/sec_discografia_view.php?id=32). Acesso em 18/10/2010.

Retomando as palavras de Paul Zumthor acerca dos estudos literários, citadas na introdução deste trabalho - “a necessidade de uma ultrapassagem (com toda prudência) das disciplinas particulares, tendo em vista uma apreensão mais global do objeto”<sup>363</sup> - percebo o quanto re-significaram minha atuação como professora de literatura e nortearam esta pesquisa. A tese *Arnaldo Antunes, trovador multimídia* iniciou-se, portanto, há muitos anos, mas com um olhar para a compreensão dos versos de Arnaldo Antunes, que se expandiu com uma audição para a sua poesia e consequente percepção de sua *performance* no contexto da Canção Popular Brasileira. Entretanto, trajetória na verdade inversa, foi a *performance* de Arnaldo Antunes nos anos 1980, juntamente com a irreverência dos músicos da banda Titãs, seus *riffs* de guitarra, seus cabelos estranhos, seu canto gritando, às vezes até palavrões, que me levaram a seus textos. Assim, mais por uma tendência dos estudos de literatura de recorrer ao texto impresso, passei, então, a ler seus encartes, seus livros enquanto me divertia com suas canções e shows. Nesse sentido, outra compreensão importante para que pudesse quebrar meus próprios preconceitos acerca da literatura, e unir práticas que, na realidade, não precisam estar necessariamente separadas - entretenimento, senso crítico e aceitação dos novos meios de transmissão da poesia -, recorro novamente às palavras de Paul Zumthor: “da mesma perspectiva, parece-me necessário quebrar também o círculo vicioso dos pontos de vista etnocêntricos, e, no caso da poesia, grafocêntricos”<sup>364</sup>.

Dessa maneira, aproximando as ideias de “ultrapassagem” do medievalista, citadas no parágrafo anterior, às dos versos finais da canção “Cabimento”, de Arnaldo Antunes, “toda gente tem que não ter cabimento para crescer”, é possível traduzir meus anseios diante do projeto poético do trovador multimídia e dos estudos de literatura, mesmo correndo o risco da leitura ambígua que o verso sugere. E, como trabalhamos com uma perspectiva transdisciplinar, além do texto verbal, o “não ter cabimento” desta canção extrapola a letra, ou seja, não está somente nos seus versos, mas na música, e nas imagens em alto contraste do DVD, as quais nesta *performance* quase expulsam o poeta de cena em alguns quadros; tudo isso corroborando o consequente cruzamento de linguagens próprio do cruzamento de mídias. Assim, percebe-se que, ao longo de toda a canção “Cabimento”, há uma certa tensão criada

---

<sup>363</sup> ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 11/12.

<sup>364</sup> *Op. Cit.* p. 11/12.

por melodia aguda feita pelo teclado, o que “não cabe” em harmonia tão fluida e simples. Arnaldo Antunes, então, entoa versos enquanto a harmonia alterna acordes consonantes e dissonantes, reforçando a sensação ora de repouso, ora de tensão, como se esta fosse o elemento motivador da canção. Da mesma forma que a tensão gerada pelo som agudo reitera a ideia de “não ter cabimento”, pois altera o contexto musical; também a tensão gerada por novos meios de comunicação altera os estudos de literatura.

“Sem ter cabimento”, portanto, a análise do DVD *Ao vivo no estúdio* corrobora as ideias defendidas nesta pesquisa ao apresentar poesia em uma *ambiência multimídia*, cujo pressuposto teórico é o conceito de intermedialidade e os estudos de mídia, ampliando os estudos de literatura para estudos de cultura. Assim, em um contexto de novas possibilidades de organização do saber; de novas qualificações para a ficção e para a poesia; bem como de novos espaços de atuação para os livros impressos, mitificados como figura emblemática do mundo ocidental, mas que, hoje, podem transitar além das bibliotecas<sup>365</sup>, é importante reconhecer a literatura como uma mídia, como o fez Hans Ulrich Gumbrecht em *Modernização dos Sentidos*. O teórico lembra, inclusive, que nem todos os textos impressos são literatura, assim como a literatura nem sempre foi veiculada originalmente por meio de livros impressos. Isso significa que esta relação de dependência, que muitas vezes acentuamos nos bancos escolares, não está na essência da poesia ou da narrativa, mas sim dos meios de comunicação eleitos por determinada época em decorrência, entre outros fatores, da tecnologia disponível.

Como ocorreu no final do século XV com as mudanças culturais, sociais e econômicas que o advento da imprensa trouxe; na contemporaneidade, também se percebe a crescente interferência de novas mídias no desenvolvimento da sociedade e as consequentes mudanças que geram. Hoje, as mídias que surgem não podem ser consideradas como simples modelos de reprodução, pois, além de absorverem as mídias já existentes, como havia observado Marshall McLuhan, de certa forma, são necessidades comunicativas criadas por nossa época, o que as torna responsáveis,

---

<sup>365</sup> Ver projeto da Rádio Letras da Universidade Federal Fluminense, página mantida pelo Laboratório de Imagem e Som da UFF, sob coordenação do Professor Adalberto Müller. Disponível em: <http://radioletrasuff.wordpress.com/2010/10/15/i-poema1-ana-luisa-amaral/>



mutuamente, pela geração incessante de outras necessidades, co-responsáveis pela criação de realidades. Nesse contexto, mudanças tecnológicas estão diretamente ligadas a mudanças semânticas e as artes, de uma forma geral, também se apropriam dessa circunstância, da atuação dos meios e os colocam em diálogo, criando múltiplas possibilidades de comunicação e, portanto, de percepção estética. No caso da Canção Popular Brasileira, são nítidas as relações entre o desenvolvimento tecnológico, as sonoridades, o mercado fonográfico e até mesmo entre as subjetividades entoadas durante sua história. No caso do trovador multimídia, os meios utilizados em sua *performance* compõem sua assinatura multifacetada, mas também revelam as possibilidades sonoras de seu tempo.

Nessa mesma perspectiva, tem-se a compreensão de que as obras literárias são parte de uma constelação social, isto é, configuram-se em um campo de atuação entre produção, distribuição, recepção e processamento, conforme o teórico alemão Siegfried J. Schmidt. Assim, os objetos de estudo da literatura não podem ser interpretados isoladamente, são apreendidos a partir da forma como se apresentam materialmente, tornando os suportes mais importantes que os conteúdos, uma vez que o primeiro acaba por determinar o segundo. O projeto poético de Arnaldo Antunes, para esta linha teórica, não pode ser interpretado isoladamente, porque deve ser visto como resultado da ação conjunta de vários fatores, tais como os instrumentos de comunicação, imagem, som; os dispositivos técnicos, internet, por exemplo; e as instituições, canais de televisão, rádios, editoras.

Ainda nessa perspectiva, Vilém Flusser apresenta um mundo não mais linear, processual, contudo contextual, e, sobretudo, codificado; um mundo cujas formas se multiplicam incontrolavelmente, criando a “caixa preta”, que é preciso decifrar. Para o teórico, “quem vê *input* e *output* vê o canal e não o processo codificador que se passa no interior da caixa preta.”<sup>366</sup> Assim, é preciso perceber que toda a estrutura de mediação construída influencia a mensagem, determinando uma realidade de imagens técnicas. E, por isso, Vilém Flusser afirma que “toda crítica da imagem técnica deve visar ao branqueamento dessa caixa”, tarefa importante para afastar tendências pessimistas acerca do mundo contemporâneo. Na realidade, lidando conscientemente com a tecnologia, suas extensões, o homem pode decifrar a “caixa preta”, e, dessa

---

<sup>366</sup> FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Sinergia Relume Dumará, 2009, p.15.

maneira, continuar manipulando seu ambiente, já que “é a mão, com seu polegar oposto aos demais dedos, que distingue a existência humana no mundo.”<sup>367</sup>

“*Media determine our situation*”<sup>368</sup>, frase de Friedrich Kittler, também bastante relevante nesta abordagem, pois explica o fato de que aquilo que chamamos de realidade está diretamente ligado aos meios de comunicação utilizados por uma época. Dessa maneira, acredita-se que os meios surjam a partir das necessidades de comunicação, da tecnologia, muitas vezes, desenvolvida em ambientes militares e por motivos bélicos. Em síntese, a clássica afirmação dos anos 1960 “o meio é a mensagem” (ou “a mídia é a mensagem”, numa outra tradução possível), de Marshall McLuhan, reforça apreensão de campo teórico voltado para a materialidade da comunicação, o que foi reiterado por Siegfried J. Schmidt, no contexto do projeto de uma ciência empírica da literatura, concepção de que se aproximam também as ideias de Hans Ulrich Gumbrecht, de Vilém Flusser e de Friederich Kittler. Essas concepções compuseram, portanto, o primeiro capítulo desta tese, que se intitulou *ambiência multimídia*, bem como propiciaram reflexão acerca do projeto poético de Arnaldo Antunes, o que levou também esta pesquisa a uma breve história da Canção Popular Brasileira.

Aproximando-se dessa perspectiva de intermedialidade, mas com foco nos estudos da Canção, alguns pesquisadores brasileiros estão, hoje, comprometidos com um projeto interdisciplinar de investigação sobre novas formas de pensar o diálogo entre música popular, literatura, história e sociedade - comunicação. Assim, de forma explícita ou não, as ideias de Luiz Tatit, Marcos Napolitano, Cláudia Neiva de Matos, Hermano Vianna, Carlos Sandroni, Santuza Cambraia Naves, Clodomir Souza Ferreira, Arthur Dapieve e José Miguel Wisnik, principalmente, compuseram o segundo capítulo desta tese, que se intitulou *o buraco ensina a caber a semente ensina a não caber em si*. Retrospectiva que se fez necessária não simplesmente por questões cronológicas, entretanto pela compreensão do desenvolvimento das tecnologias do som e as alterações estéticas que surgem com isso, pois, para esta tese, o conceito de *vocalidade*, de Paul Zumthor, é mais significativo do que a noção de

---

<sup>367</sup> FLUSSER, Vilém. *O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007, p. 60.

<sup>368</sup> KITTLER, Friedrich. *Preface*. In: *Gramophone, film, typewriter*. Stanford: Stanford University Press, 1990, p. xxxix.

oralidade. Para o medievalista, “vocalidade é a historicidade de uma voz: seu uso”<sup>369</sup>, o que inspirou Júlio César Valladão Diniz, por exemplo, a imaginar uma “genealogia do canto no Brasil”. Segundo o pesquisador, existe uma construção identitária, uma construção significativa através do que chama de “a voz como assinatura”<sup>370</sup>.

Além desse aspecto, a noção de hibridismo em nossa cultura mestiça, embora óbvia, é sempre importante em função de perspectivas críticas ainda recorrentes, tais como as de Mário de Andrade e José Ramos Tinhorão, acervos bastante importantes para quem se dedica a estudar a música popular no Brasil, mesmo para quem não concorda com as ideias marcadas por nacionalismos “puristas”. Para compreender melhor estas relações em nosso país, tornou-se fundamental a leitura de Néstor Garcia Canclini, Renato Ortiz e Peter Burke, bem como do já citado Marcos Napolitano, segundo o qual, a música brasileira moderna é produto da apropriação e do encontro de classes e grupos socioculturais heterogêneos, pois a “música urbana já nasceu como resultado de um entrecruzamento de culturas.”<sup>371</sup>

No terceiro capítulo, que se intitulou *Arnaldo Antunes, trovador multimídia*, analisou-se o DVD *Ao vivo no estúdio*, em que se percebe a presença de poesia na perspectiva do encontro das teorias apresentadas no primeiro capítulo, bem como da história contada no segundo. Para esta análise, foi necessário o intercâmbio de características ligadas às linguagens do teatro, do audiovisual, das artes plásticas para observar que, em *Ao vivo no estúdio*, “as antíteses congraçam” na *performance* multifacetada de Arnaldo Antunes. Dessa maneira, como se estivéssemos, ao longo do último capítulo, abrindo *links* para a teoria e para a história, assistir ao DVD, bem como ler *Arnaldo Antunes, trovador multimídia* pretendeu levar o telespectador/leitor a um movimento parecido com o que nossos corpos fazem diante de computadores, ao abriremos, incessantemente, janelas para o conhecimento. Hoje, à medida que pesquisamos a Canção por este veículo, rapidamente podemos, por exemplo, acessar presente e passado. O DVD *Ao vivo no estúdio* nos levou a esta perspectiva paradoxal de memória e esquecimento, mas as tecnologias de comunicação disponíveis, sem

---

<sup>369</sup> ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. São Paulo: Hucitec/Educ, 1997, p. 21.

<sup>370</sup> DINIZ, Júlio. Sentimental demais: a voz como rasura. In: *Do samba-canção à tropicália*, org. Duarte e S. C. Naves. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2003, p. 99. In: MATOS, Cláudia Neiva de. *Canção popular e performance vocal*. In: *Cultura brasileira contemporânea – música popular brasileira*, ano 1, número 1, novembro de 2006, p.94.

<sup>371</sup> NAPOLITANO, Marcos. *História & Música – história cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005, p. 49.

dúvida, também a possibilitaram, tanto para a pesquisa sonora do próprio Arnaldo Antunes, de sua banda e da equipe técnica, como para esta tese. Em suma, este trabalho tratou de poesia além do livro impresso, o que já se percebia em nossos primeiros cancionistas, mas, sobretudo se percebe, em diversos trovadores contemporâneos. Nessa perspectiva, observou-se a possibilidade de importantes análises interdisciplinares da Canção Popular Brasileira e a de sua presença nas salas de aula, já que “poesia nossa de cada dia”.

Assim, quanto ao objeto escolhido, observou-se que a intenção de gravar um show em DVD já estava no CD anterior a *Ao vivo no estúdio - Qualquer*. E, diferente da tendência contemporânea de captar os sons das vozes e dos instrumentos separadamente, em busca de melhor qualidade técnica da música, o CD *Qualquer*, embora gravado em estúdio, foi realizado praticamente ao vivo, pois os músicos tocavam juntos, ao mesmo tempo, buscando, assim, maior coesão nos arranjos. Desse modo, embora a intenção de gravar um show em DVD já estivesse no CD anterior, o projeto não se concretizou naquele ano de 2006, mas somente no CD seguinte *Ao vivo no estúdio*, em 14 de agosto de 2007, no estúdio Mosh, em São Paulo. Show ao vivo, mas gravado, como já foi dito, em estúdio, com imagens captadas para que se transformassem ao serem editadas, resultando também no formato DVD. Paradoxo proposto já pelo título *Ao vivo no estúdio*, o DVD traz imagens vivas, música aparentemente construída no instante em que é tocada, captada tanto na insubstancialidade e efemeridade de um show ao vivo, quanto na materialidade da tecnologia e, portanto, na perenidade do som gravado em um estúdio. *Ao vivo no estúdio* se diferencia, portanto, da maioria dos DVDs de shows, aproximando-se mais de um projeto de poesia em audiovisual em que é preciso “não ter cabimento” - poesia multimídia.

*como toda gente tem que não ter cabimento pra crescer*

Arnaldo Antunes

### ***Bibliografia utilizada:***

#### ***De Arnaldo Antunes:***

ANTUNES, Arnaldo. *Psia*. São Paulo: Iluminuras, 1991.

\_\_\_\_\_. *Nome (livro, cd e vídeo)*. São Paulo: BMG, Ariola Discos, 1993.

\_\_\_\_\_. *As coisas*. São Paulo: Iluminuras, 1992

\_\_\_\_\_. *Tudos*. São Paulo: Iluminuras, 1993.

\_\_\_\_\_. *Dois ou mais corpos no mesmo espaço*. São Paulo: Perspectiva, 1997.

\_\_\_\_\_. *40 escritos*. Organizado por João Bandeira. São Paulo: Iluminuras, 2000.

\_\_\_\_\_. *Palavra desordem*. São Paulo: Iluminuras, 2002.

\_\_\_\_\_ e XAVIER, Marcia. *ET EU TU*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

\_\_\_\_\_. *Arnaldo Antunes Antologias*. São Paulo: Quase Edições, 2006.

\_\_\_\_\_. *Frases do Tomé aos três anos*. Porto Alegre: Alegoria, 2006.

#### ***Discografia de Arnaldo Antunes:***

ANTUNES, Arnaldo. *Nome*. BMG, 1993.

\_\_\_\_\_. *Ninguém*. BMG, 1995.

\_\_\_\_\_. *O silêncio*. BMG, 1996.

\_\_\_\_\_. *Um som*. BMG, 1998

\_\_\_\_\_. *Paradeiro*. BMG, 2001.

\_\_\_\_\_. *Ocorpo*. Trilha sonora. Microservice, 2001.

\_\_\_\_\_. BROWN, Carlinhos e MONTE, Marisa. *Tribalistas*. EMI, 2002.

\_\_\_\_\_. *Saiba*. BMG, 2004.

\_\_\_\_\_. *Qualquer*. Rosa Celeste, 2006.

\_\_\_\_\_. *Arnaldo Antunes ao vivo no estúdio*. Estúdio Mosh, 2007.

\_\_\_\_\_. *iê, iê, iê*. Rosa Celeste, 2009.

#### ***DVDs:***

*Adoniran Barbosa*. Biscoito Fino apresenta Programa Ensaio 1972, produzido pela TV Cultura – Fundação Padre Anchieta, dirigido por Fernando Faro.

*Diário de Woodstock – sexta-feira, 15 de agosto de 1969*. Produzido por Alan Douglas para Gravity LTD, em associação com Warner Brothers Films.

*Paralamas em close-up: uma breve história do rock brasileiro.* Conspiração Filmes, HBO Brasil Partners, Os Quatro Produções, 1998.

*Brasil, Brasil. Parte I: Do samba à Bossa Nova; parte II: Revolução da Tropicália e Parte III: Uma história de quatro cidades.* BBC.

*Novos Baianos.* Direção de Solano Ribeiro.

*Os Doces Bárbaros.* Tom Job Azulay.

*Baden Powell.* Ensaio TV Cultura.

*A poesia de cada dia*

*Poetas de campos e espaço.* TV Cultura.

*Memórias, crônicas e declarações de amor. Marisa Monte.* EMI, Monte Criação e produção, 2001.

*Tribalistas (Arnaldo Antunes – Carlinhos Brown – Marisa Monte).* EMI, Phonomotor records/ Trattoria di Frame. Direção de Guilherme Ramalho, 2002.

*Arnaldo Antunes ao vivo no estúdio.* Direção de Tadeu Jungle. Estúdio Mosh, 2007.

*Arnaldo Antunes ao vivo lá em casa.* Direção de Andrucha Waddington, 2010.

#### ***Entrevistas:***

Roda viva – O Brasil passa por aqui. TV Cultura, 2000.

Entrevista concedida a Carmem del Pino. In: Aplauso. Brasília: Rádio Câmara, em 5 de outubro de 2002.

#### ***Discografia Titãs:***

*Cabeça dinossauro.* WEA, 1986.

*Go Back,* 1988.

*Titãs acústico.* WEA, 1997.

#### ***Extras:***

Coleção Folha *Raízes* da Música Popular Brasileira. Folha de S.Paulo. Textos por diversos autores (João Máximo, Mathilda Kóvak, Sérgio Oliveira...) e fonogramas cedidos por Sony Music e EMI Music, 2010.

### **Referência bibliográfica:**

- ADORNO, Theodor W. *Indústria cultural e sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- ALBIN, Ricardo Cravo. *O Livro de Ouro da MPB - A História de nossa música popular de sua origem até hoje*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Tones and sounds of Rio de Janeiro of Saint Sebastian*. Rio de Janeiro: Instituto Cultural Cravo Albin, 2007.
- ALZER, Luiz André e MARMO, Hérica. *A vida até parece uma festa: toda a história dos titãs*. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2006.
- ARANTES, Priscila. *@rte e mídia: perspectivas da estética digital*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.
- ARAÚJO, Ricardo. *Poesia visual, vídeo poesia*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- ARCHER, Michael. *Arte contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BAKHTIN, M. M. *Problemas da estética de Dostoiévsky*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.
- \_\_\_\_\_. *Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. São Paulo: Hucitec/Annablume, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Marxismo e filosofia da linguagem. Problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. São Paulo: Hucitec/Annablume, 2002.
- BARENBOIM, Daniel e SAID, Edward W. *Paralelos e paradoxos: reflexões sobre música e sociedade*. São Paulo: Companhia das letras, 2003.
- BARROS, Manoel de. *Livro sobre Nada*. Rio de Janeiro: Record, 1997.
- BASBAUM, Ricardo. *Além da Pureza visual*. Porto Alegre: Zouk, 2007.
- BATCHELOR, David. *Minimalismo*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.
- BIVAR, Antonio. *O que é punk*. São Paulo: Brasiliense, 2001.
- BOAL, Augusto. *Jogos para atores e não-atores*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

- BRAUNE, Rixa e Bia. *Almanaque da TV*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.
- BRIGGS, Asa & BURKE, Peter. *Uma história social da mídia: de Gutenberg à Internet*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.
- BUENO, Eduardo. *Mamonas Assassinas: blá, blá, blá, a bibliografia autorizada*. São Paulo: L&PM, 1996.
- BURGES, Jean e GREEN, Joshua. *Youtube e a revolução digital: como o maior fenômeno da cultura participativa transformou a mídia e a sociedade*. São Paulo: Aleph, 2009.
- BURKE, Peter. *Hibridismo Cultural*. Coleção Aldus. Rio Grande do Sul: Editora Unisinos, 2003.
- CABANNE, Pierre. *Marcel Duchamp: Engenheiro do tempo perdido*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- CAMPOS, Augusto de. *Balanço da Bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de e PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- CAMPOS, Haroldo. *Ideograma: Lógica, Poesia, Linguagem*. (Org.) São Paulo: Edusp, 2000.
- CANCLINI, Néstor García. *Culturas Híbridas*. 2ª ed. São Paulo: Edusp, 2003.
- CARPEAUX, Otto Maria. *O livro de ouro da história da música: da Idade Média ao século XX*. Rio Janeiro: Ediouro, 2001.
- CAZNOK, Yara Borges. *Música: entre o audível e o visível*. São Paulo: Editora UNESP; Rio de Janeiro: Funarte, 2008.
- CLÜVER, Claus. *Intermedialidade e estudos interartes*. In: *Literaturas, artes, saberes*. Org. Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild: ABRALIC, 2008, pp. 209 a 232.
- COELHO, Teixeira. *O que é indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 2003.
- COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Belo Horizonte: UFMG, 1996.
- COPLAND, Aaron. *Como ouvir (e entender) música*. Artenova, 1974.
- COSTA, Cacilda Teixeira da. *Arte no Brasil 1950-2000: movimentos e meios/ todo o passado dentro do presente*. São Paulo: Alameda, 2004.



- DAPIEVE, Arthur. *Brock: o rock brasileiro dos anos 80*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Renato Russo: o trovador solitário*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará: Prefeitura, 2000.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo: comentários sobre a sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DOLABELA, Marcelo. *ABZ do rock brasileiro*. São Paulo: Estrela do Sul, 1987
- DONDIS, Donis A. *Sintaxe da linguagem visual*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- FARIA, Ernesto. *Dicionário escolar latino-português*. Rio de Janeiro: FAE, 1985.
- FERNANDES, Ciane. *Pina Baush e o Wuppertal dança-teatro: repetição e transformação*. São Paulo: Annablume, 2007.
- FERNANDES, Fábio. *A construção do imaginário cyber: William Gibson, criador da cibercultura*. São Paulo: Editora Anhembi Morumbi, 2006.
- FERNANDES, José. *O poema visual: leitura do imaginário esotérico (da Antiguidade ao século XX)*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1996.
- FLUSSER, Vilém. *O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- \_\_\_\_\_. *O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade*. São Paulo: Annablume, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Sinergia Relume Damará, 2009.
- FUSCO, Renato De. *História da arte contemporânea*. Lisboa: Editorial Presença, 1988.
- GADAMER, Hans-Georg. *O problema da consciência histórica*. Org. Pierre Fruchon. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.
- GENETTE, Gérard. *Introdução ao arquitrato*. Lisboa: Vega, 1986.
- GIUMBELLI, Emerson; DINIZ, Júlio Cesar Valladão e NAVES, Santuza Cambraia (Org.). *Leituras sobre música popular: reflexões sobre sonoridades e cultura*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.
- GUINSBURG, J e BARBOSA, Ana Mae. *O pós-modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Modernização dos sentidos*. São Paulo: Editora 34,
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.
- HENTSCHKE, Liane; DEL BEN, Luciana; CUNHA, Elisa da Silva e KRÜGER, Susana Ester. *Em sintonia com a música*. São Paulo: Moderna, 2006.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1961/70*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.
- HUIZINGA, Johan. *Homo ludens*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético. Vol.1*. São Paulo: Editora 34, 1996.
- \_\_\_\_\_. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético. Vol.2*. São Paulo: Editora 34, 1999.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística. Poética. Cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- \_\_\_\_\_. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 2000.
- JENKINS, Henry. *Cultura da convergência*. São Paulo: Aleph, 2009.
- KITTLER, Friedrich. *Gramophone, film, typewriter*. Stanford: Stanford University Press, 1990.
- KLEE, Paul. *Sobre a arte moderna e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.
- KRISTEVA, Júlia. *Introdução à semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naif, 2007.
- LÉVY, Pierre. *Cibercultura*. São Paulo: Editora 34, 1999.
- LIMA, Luiz Costa (Org.). *Teoria da cultura de massa*. São Paulo, 2000.
- MACHADO, Arlindo. *Arte e mídia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.
- MATOS, Cláudia Neiva de. *Canção Popular e performance vocal*. In: *Cultura brasileira contemporânea – música popular brasileira*, ano 1, número 1, 2006, pp. 92 a 97.
- MARZONA, Daniel. *Arte conceitual*. São Paulo: Taschen, 2005.
- MCLUHAN, Marshall Herbert. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. São Paulo: Cultrix, 2000.
- MEIRA, Silvia Miranda. *A imagem moderna: um olhar*. Belo Horizonte: C/ Arte, 2006.

- MENDONÇA, Antonio Sérgio Lima. *Poesia de vanguarda no Brasil: de Oswald de Andrade ao poema visual*. Rio de Janeiro: Antares, 1983.
- MOLES, Abraham A. *O Kitsch*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- MOMMENSOHN, Maria & PETRELLA, Paulo (Org). *Reflexões sobre Laban, o mestre do movimento*. São Paulo: Summus editorial, 2006.
- MÜLLER, Adalberto. *Além da literatura, quem do cinema?* In.: *O trote do centauro: poesia, mídia, cinema*. Brasília: Editora da Unb, \_\_\_\_\_ . *O cinema segundo Pasolini ou a língua escrita da realidade*. In.: *A semiologia selvagem de Pasolini*. Devires: cinema e humanidades, n.3, Belo Horizonte, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Cultura e literatura no Brasil*. In.: *Revue svetovej literatury*. Bratislava, 2007.
- \_\_\_\_\_. *O estudante de Praga: o duplo, o espelho, o autor*. In.: *Terror, horror. Estudos de cinema*.
- \_\_\_\_\_ e FELINTO, Erick. *Medialidade: encontros entre estudos literários e os estudos de mídia*.
- \_\_\_\_\_. *A poesia pop de Bob Dylan*. In.: *Revista da Anpoll*, n.23, p. 21-32, julho/dezembro, 2007.
- \_\_\_\_\_. *As contribuições da teoria da mídia alemã para o pensamento contemporâneo*.
- NAPOLITANO, Marcos. *História & Música*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.
- NAVES, Santuza Cambraia. *Da Bossa Nova à Tropicália*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- NAVES, Santuza Cambraia; COELHO Frederico Oliveira, BACAL Tatiana (Org.). *MPB em discussão: entrevistas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- NÖTH, Winfried. *Panorama da semiótica: de Platão a Peirce*. São Paulo: Annablume, 1995.
- OLINTO, Heidrun Krieger e SHOLLHAMMER, Karl Erik (Org.). *Literatura e mídia*. Rio de Janeiro: PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2002.
- ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2006.
- \_\_\_\_\_. *A moderna tradição brasileira – cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 2006.

- PALUMBO, Patricia. *Vozes do Brasil*. São Paulo: DBA, 2002.
- PARENTE, André (Org.). *Imagem máquina: a era das tecnologias do virtual*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.
- PICCOLI, Edgard e CLEMENTE, Ana Tereza. *Multishow - Que rock é esse? A história do rock brasileiro contada por alguns de seus ícones*. São Paulo: Globo, 2008.
- PIGNATARI, Décio. *Letras, artes, mídia*. São Paulo: Globo, 1995.
- PROENÇA FILHO, Domício. *Pós-modernismo e literatura*. São Paulo: Ática, 1995.
- ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral, 1880-1980*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.
- RUIZ S, Alice. *Desorientais: hai-kais*. São Paulo: Iluminuras, 2001.
- SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.:Ed UFRJ, 2001.
- SANT'ANNA, Afonso Romano de. *Paródia, Práfrase & cia*. São Paulo: Ática, 2000.
- SCAZNOK, Yara Borges. *Música: entre o audível e o visível*. São Paulo: Editora UNESP; Rio de Janeiro: Funarte, 2008.
- SCHLEGEL, Friedrich. *O dialeto dos Fragmentos*. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- SCHMIDT, Siegfried J. *Why literature is not enough, or: literary studies as mídia studies*. Siegen: Lumis, 1990.
- SHUKER, Roy. *Vocabulário de música pop*. São Paulo: Hedra, 1999.
- SILVA, Soraia Maria. *Profetas em movimento: dansintersemiotização ou metáfora cênica dos profetas do Aleijadinho utilizando o método Laban*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Imprensa Oficial, 2001.
- SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *O que é, afinal, estudos culturais?* Belo Horizonte: Autêntica, 1999.
- SODRÉ, Muniz. *Reinventando a cultura: a comunicação e seus produtos*. Petrópolis: Vozes, 2001.
- SOUZA, Tárík. *Tem mais samba: das raízes à eletrônica*. São Paulo: Editora 34, 2003.
- TARKOVSKIAEI, Andreaei Arsensevich. *Esculpir o tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- TATIT, Luiz. *Musicando a semiótica*. São Paulo: Annablume, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Semiótica da canção*. São Paulo: Escuta (Plethos), 1999.

- \_\_\_\_\_. *Análise semiótica através das letras*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- \_\_\_\_\_. *O cancionista*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.
- \_\_\_\_\_. *O Século da Canção*. Cotia – SP: Ateliê Editorial, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Todos entoam: ensaios, conversas e canções*. São Paulo: Publifolha, 2007.
- TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972*. Petrópolis, Vozes, 1986.
- TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo; Editora 34, 1998.
- TODOROV, Tzvetan. *A literatura em perigo*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.
- VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte. *As vozes da canção na mídia*. São Paulo: Via Lettera/Fapesp, 2003.
- \_\_\_\_\_. (Org.). *Música e mídia: novas abordagens sobre a canção*. São Paulo: Via Lettera/Fapesp, 2007.
- VATIMMO, Gianni. *O fim da modernidade: niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.
- WALTY, Ivete L. Camargo et al. *Palavra e Imagem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.
- WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- ZILIO, Carlos; LAFETÁ, João Luiz e LEITE, Lígia Chiappini Moraes. *O nacional e o popular na cultura brasileira: artes plásticas e literatura*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- ZUNTHOR, Paul. *A letra e a voz. Literatura medieval*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Introdução à poesia oral*. São Paulo: Hucitec/Educ, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Escritura e nomadismo: entrevistas e ensaios*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Falando de Idade Média*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

**Filmes (e documentários):**

*O Gabinete de Dr. Caligari.* Direção de Robert Wiene, 1919.

*Nosferatu, eine symphonie des grauens.* Direção de Friedrich Wilhelm Murnau Stiftung, 1922.

*Nosferatu, o vampiro da noite.* Direção de Werner Herzog, 1979.

*Os Pássaros.* Direção de Alfred Hitchcock, 1963.

*Gêmeas.* Direção de Andrucha Waddington, Conspiração Filmes, 1999.

*Dois Perdidos numa noite suja.* Direção de José Joffily, 2002.

*Achados e Perdidos.* Direção de José Joffily, 2005.

*Nelson Freire - Um filme sobre um homem e sua música.* Dirigido por João Moreira Salles. Produção Executiva de Maurício Andrade Ramos. Vídeo Flimes.

*Music and lyrics (letra e música).* Direção de Marc Lawrence, 2007.

*Palavra Encantada,* Helena Solberg, 2008.

*Titãs: a vida até parece uma festa.* Direção de Branco Mello e Oscar Rodrigues Alves, 2009.

*Simonal – ninguém sabe o duro que dei.* Direção de Cláudio Manoel, Micael Langer e Calvito Leal, 2009.

*Fabricando Tom Zé.* Goiabada Productions, Spectra Mídia, Muiraquitã filmes, Primo filmes, 2006.

*Loki – Arnaldo Baptista.* Direção de Paulo Henrique Fontenelle e produção do Canal Brasil, 2009.

*Alô, alô, Terezinha.* Nelson Hoineff, 2009.

*O homem que engarrafava nuvens.* Direção de Lírio Ferreira, 2009.

*Cozinheiro do tempo – Bené Fonteles.* Direção de André Luiz Oliveira e produção ABR cinevídeo, 2009.

*Michael Jackson's - This is it - Descubra o homem que você não conhecia.* Um filme de Kenny Ortega. Columbia Pictures em associação com The Michael Jackson Company e Age Live, 2009.

*Uma noite em 67.* Direção de Renato Terra e Ricardo Calil, 2010.

**Revistas:**

*Revista K'AN número três prima.* Universidade Estadual de Londrina, ARU, Nascente Propaganda, Editora Branco & Preto, M & C Cópias, Editora Brasiliense.

*Range rede: revista de literatura.* Palavra, palavra. Grupo de estudos literários. Rio

de Janeiro, ano 5, número 5, primavera de 1999.

*Ímã*. Ano II, número II, Vitória, 1986.

*Ímã*. Número IV, Vitória/Rio de Janeiro, 1989/1990.

*Super Interessante. História do Rock brasileiro. Vol. I: Anos 50 e 60; Vol. II: Anos 70; Vol. III: Anos 80; Vol. IV: Anos 90 e 00*. São Paulo: Abril. Edição Especial do Colecionador.

*ABZ do rock brasileiro*. São Paulo: Estrela do Sul, 1987.

*A Máquina da leitura. Ensaio do segundo encontro de ciência da literatura da faculdade de letras da UFRJ*. Org. Luiza Lobo. Rio de Janeiro, 2003.

*Cult. 2 ou mais corpos no mesmo espaço Arnaldo Antunes*, por Heitor Ferraz. Ano 1, n.4. Novembro de 1997, pp. 6 a 13.

*Cult. Radar: um poema inédito de Arnaldo Antunes e Josely Vianna Baptista*. Ano 5, 50. Setembro de 2001, pp. 26 a 27.

*Textos de Brasil, n.11*. Ministerio de Relaciones Exteriores. Embajador Celso Amorin: Impresión Gráfica Vera Cruz Ltda, 2005.

*Bravo! O sopro do jazz*. Ano 4. Número 48. Miles Davis. São Paulo: Abril, Setembro de 2001, p. 72 a 79.

*Bravo! Bob Dylan e o evangelho da mudança*. Ano 8, Número 92. Bob Dylan. São Paulo: Abril, Maio 2005, p. 22 a 32.

*Bravo! Especial, Festivais*. Ano 11. Número 143. Selton Mello. São Paulo: Abril, Julho de 2009, p. 78 a 85.

*Bravo! Especial, Beatles - Como eles mudaram a história da música*. São Paulo: Abril, Outubro de 2009.

*Bravo! Especial, 1 – Para entender o teatro brasileiro*. São Paulo: Abril, Março, 2010.

*Bravo! Especial, 2 – Para entender a música pop brasileira*. São Paulo: Abril, Abril, 2010.

*Bravo!Especial, Cazuza – Como Cazuza se tornou porta voz dos jovens dos anos 80*. São Paulo: Abril, Maio, 2010.

*Bravo! O poeta no rock*. Ano 12. Número 155. Lou Reed. São Paulo: Abril, Julho de 2010, p. 24 a 33.

*Bravo! O Festival que mudou tudo*. Ano 12. Número 156. Festival de 1967. São Paulo: Abril, Agosto de 2010.

*Cult.* Ano 9, n.105. Agosto de 2006.

*Discutindo Arte. O rock teatral Kiss.* São Paulo: escala educacional. Ano 1, n.1, 32 a 37.

*Discutindo Língua Portuguesa.* Ano 1, n.3, 2007, pp. 36 a 41.

*Gol linhas aéreas inteligentes. Música, poesia e filhos: um dia qualquer na vida de Arnaldo Antunes,* por Ricardo Moreno e fotos de Kiko Ferrite. Trip Editora e Propaganda S/A. Novembro de 2006, pp. 64 a 70.

*Literatura Urutágua - revista acadêmica multidisciplinar.* Quadrimestral, número 10, agosto, setembro, outubro, novembro, Maringá, Paraná. Departamento de Ciências Sociais, Universidade Estadual de Maringá. *O cinema expressionista alemão.* Michel Silva.

*Literaturas, Artes, Saberes.* Encontro Regional da ABRALIC. São Paulo: HUICITEC, 2008.

*Língua Portuguesa. Poesia da fala urbana.* Ano II. Número 16, 2007, p.12 a 17.

*Poesia Brasileira Contemporânea.* Cerrados/ revista do programa de pós-graduação em literatura. Ano 13, Número 18. Brasília, 2004.

*Literatura e as outras áreas do conhecimento.* Cerrados/ publicação do departamento de teoria literária e literaturas. Ano 15, n.22. Brasília: Petry, 2006.

*Música Popular Brasileira.* Cultura Brasileira Contemporânea. Ano 1, n.1. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, novembro de 2006.

*Mtv- music television,* por Bia Sant'anna, Taciana Barros, Ricardo Cruz e ilustrações de Caio Borges. Ano 3, n. 26, junho de 2003, p.58 a 64.

*Veja,* editora abril, edição 2125, ano 42, n.32, 12 de agosto de 2009.

*Revista O Globo.* Arnaldo Antunes por Karla Monteiro, ano 5, n. 275, 1 de novembro de 2009.

*Rolling Stone Brasil,* n.42, março 2010, p.100 a 103. "Sempre fui pop" Arnaldo Antunes – A redenção do incompreendido? Por Antônio do Amaral Rocha.

### **Jornais:**

*Correio Brasiliense,* 22 de outubro de 1997. Dois: Todos os Tempos de um poeta, por Bernardo Scartezini.

*Jornal de Brasília,* 10 de dezembro de 2000. Cultura: Autobiografia mutante, por Sérgio Moriconi.



*Folha de São Paulo*, 24 de setembro de 2001. *Folhateen: Eu leio*, por Arnaldo Antunes.

*Correio Brasiliense*, 22 de abril de 2004. *Cultura: Tempo da delicadeza*, por Teresa Albuquerque.

*Jornal de Brasília*, 14 de setembro de 2009. *Cultura: Arnaldo no túnel do tempo*, por Cristiano Bastos.

**Internet:**

*Canção, estúdio e tensividade* <http://www.usp.br/revistausp/04/SUMARIO-04.html>

*Abralic: Siegfried J. Schmidt: about midia* <http://www.youtube.com/watch?v=2l1G3aUkfTA>

*II Festival Internacional de poesia – temática: Poesia e Literatura 15/06/08*

<http://www.youtube.com/watch?v=yxmEv9qWhIs&NR=1>

*Arnaldo Antunes no “café com letras”*

[http://www.youtube.com/watch?v=hbH\\_5Bim5ac&feature=related](http://www.youtube.com/watch?v=hbH_5Bim5ac&feature=related)

*Arnaldo Antunes/ Festival de Poesia/ Berlin IV*

[http://www.youtube.com/watch?v=lvJhNt\\_c2VU&NR=1](http://www.youtube.com/watch?v=lvJhNt_c2VU&NR=1)

*Mostra Taguatinga de Cinema: Adalberto Müller*

[http://www.dailymotion.com/related/x9xh4f/video/x9xbfr\\_adalberto-muller-junior-intermidial\\_school?hmz=74616272656c61746564](http://www.dailymotion.com/related/x9xh4f/video/x9xbfr_adalberto-muller-junior-intermidial_school?hmz=74616272656c61746564)

*A lírica exata: três vozes: Francisco Alvim, Antonio Cícero e Arnaldo Antunes na Festa Literária Internacional de Parati, 2003.*

[flip@flip.org.br](mailto:flip@flip.org.br)

*Alma dos anos 1960, corpo de 2009.* <http://oglobo.globo.com/blogs/mpb/#223141>

*Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira.*

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

*Arnaldo Antunes on Vimeo em 03/05/2010:*

by Saraiva Conteúdo <http://www.vimeo.com/6737727>;

*Metrópolis – Demônios da Garoa e Arnaldo Antunes, acesso em 6 de agosto de 2010.*

<http://musica.uol.com.br/ultnot/multi/?hashId=metropolis--demonios-da-garoa-e-arnaldo-antunes-0402993566D4C183A6&mediaId=5885353>

*São Paulo inspirou os sambas de Adoniran Barbosa, acesso em 6 de agosto de 2010.*

<http://musica.uol.com.br/ultnot/multi/?hashId=sao-paulo-inspirou-os-sambas-de-adoniran-barbosa-04021A376AC88983A6&mediaId=5812574>

*Comemoração ao som dos Demônios da Garoa, acesso em 6 de agosto de 2010.*

<http://musica.uol.com.br/ultnot/multi/?hashId=comemoracao-ao-som-de-demonios-da-garoa-0402993670E0C183A6&mediaId=5888863>

*A trajetória de Adoniran Barbosa, acesso em 6 de agosto de 2010.*

<http://noticias.bol.uol.com.br/entretenimento/2010/08/06/adoniran-barbosa-completaria-cem-anos-nesta-sexta-feira-ouca-obras-do-sambista-de-trem-das-onze.jhtm>

*Palestra sobre a Canção Popular, com Luiz Tatit. Laboratório de Imagem e Som da Universidade Federal Fluminense, sob coordenação do Professor Adalberto Müller. Acesso em 17 de agosto de 2010.*

[www.lisuff.wordpress.com](http://www.lisuff.wordpress.com)

### **Encontros:**

*Canções originais.* Centro Cultural do Brasil, 2004.

*Expressionismo Revisitado – Cinema e vídeo.* Centro Cultural Banco do Brasil, Brasília, 26 de abril a 08 de maio de 2005.

*Falando sobre literatura e música: Arnaldo Antunes em sempre um papo.* Teatro da Caixa Cultural, 2007.

*Caminhos Poéticos da canção.* Centro Cultural Banco do Brasil, março de 2009.

Palestras:

*Nas palavras das canções.*

Com José Miguel Wisnik, Arthur Netrovski e Patricia Palumbo

*A Canção Popular Brasileira Contemporânea: Novos Horizontes.*

Com Ricardo Cravo Albin, Makely Ka, Kristoff Silva e Patricia Palumbo

*A poesia na obra de Alice Ruiz e Arnaldo Antunes.*

Com Arnaldo Antunes, Alice Ruiz, Mônica Costa e Patricia Palumbo

*O artesanato da canção*

Com Luiz Tatit e Patricia Palumbo

*A música na linha do tempo – um passeio pela história da MPB e da música erudita em shows, concertos e oficinas na Sala Funarte Cássia Eller.*

Coordenação geral: Soar Produções – Elizabeth Esteves e Leonel Laterza

Julho a Novembro de 2010.

***Exposições:***

*Assalto. Teresa.* Instalação do artista plástico Tunga com trilha sonora de Arnaldo Antunes, Paulo Tatit e Alê Siqueira. Centro Cultural Banco do Brasil. Brasília, 2001.

*Obranome II.* Organização e curadoria: Wagner Barja Cultur. Realização Museu Nacional do Conjunto Cultural da República – I Bienal Internacional de Poesia. Brasília, 2008.