3.

Arnaldo Antunes e Titãs

Ex-estudante de Lingüística da USP, Antunes, desde adolescente, perambulava por bares paulistanos em busca de compradores para seus livros mimeografados de poesia, publicando em 1983 seu primeiro, chamado *OU/E*. Arnaldo Antunes, músico, poeta e artista visual, integrou a banda Titãs de 1982 a 1992. No início do grupo Titãs do Iê-Iê, a maioria de seus membros se conheceu no Colégio Equipe, na capital paulistana do final da década de 1970. No ano de 1981, a partir de uma apresentação na Biblioteca Mário de Andrade, no projeto *A Idade da Pedra Jovem*, o Titãs do Iê-Iê passou a fazer shows em casas noturnas da cidade de São Paulo (Alzer & Marmo, 2002). A gênese do grupo deu-se através da união de integrantes dos grupos Trio Mamão, Aguilar e Banda Performática e Os Camarões, o Titãs do Iê-Iê foi, assim, fruto destas interseções musicais. Do Trio Mamão faziam parte Tony Bellotto, Marcelo Fromer e Branco Mello. Abriam shows de Jorge Mautner em São Paulo e se inspiravam na tropicália, com roupas multicoloridas e araras decorando o palco. O grupo Os Camarões, do qual participava Nando Reis, tinha um som próximo ao de Bob Marley e de Jorge Ben Jor. Já da Banda Performática, faziam parte Arnaldo Antunes e Paulo Miklos. Influenciados pelas experimentações de John Cage, esse coletivo acompanhava o artista plástico José Roberto Aguilar, realizando apresentações teatrais e criando paródias que remetiam às artes visuais, como a música “Monsieur Duchamp”, de Paulo Miklos e Aguilar, que relata a chegada do dadaísta francês ao aeroporto do Galeão (Trotta, 1995). Paulo Miklos também chegou a tocar sax na banda de Arrigo Barnabé.

Com uma formação atípica para uma banda de rock, já que a maioria dos integrantes se revezava no vocal, o Titãs trouxe uma concepção de grupo que remete mais a um grupo teatral do que a uma banda de rock. A formação inicial da banda paulistana tinha nove integrantes: Arnaldo Antunes, Branco Mello, Marcelo Fromer, Nando Reis, Paulo Miklos, Sérgio Britto, Tony Bellotto, Ciro Pessoa e André Jung, contando também com participações do artista plástico

Nuno Ramos em suas primeiras apresentações. Segundo o guitarrista Marcelo Fromer, o Titãs não era um grupo musical, mas sim um “fenômeno de outra ordem sociológica” (Trotta, 1995, p.5). Em seu início, o Titãs do Iê-Iê propunha uma releitura da jovem guarda,¹ como declara Tony Bellotto:

A gente estava tocando e na biblioteca tinha aquela coleção de enciclopédias que diz ‘Titãs da música’, ‘Titãs da ciência’. E foi aí que resolvemos nos denominar ‘Titãs do iê-iê’, mas aí quando caiu o ‘iê-iê’ ficamos só com o nome ‘Titãs’. O ‘iê-iê’ era uma releitura do ‘iê-iê-iê’, porque era um ‘iê-iê-iê’ mais tribalizado, já com coisas do punk-rock e da música africana. O ‘iê-iê’ era mais tribal do que o ‘iê-iê-iê’.²

Apresentando-se no Projeto SP e no teatro Lira Paulistana (ambos na Rua Augusta), o Titãs do Iê-Iê se comunicava com uma tradição originária do rock e da música popular paulista, iniciada pelo Os Mutantes e pelo grupo O6 (com Rita Lee, Sérgio Dias e Arnaldo Batista), chegando até a chamada “vanguarda paulista”, com nomes como Arrigo Barnabé e Itamar Assumpção. Segundo Júlio Naves Ribeiro (2009), o Titãs do Iê-Iê se aproxima e se afasta das escolhas estéticas dos artistas da “vanguarda paulista”. Afasta-se de uma postura adotada por certos artistas que renunciavam os meios de comunicação e aproxima-se pela escolha de um canto mais falado do que cantado e pela “utilização de algumas descontinuidades rítmicas e harmônicas, embora a música dos Titãs fosse menos ‘agressiva’ (mais pop)” (Ribeiro, 2009, p.126).

Assumindo uma atitude que poderíamos designar de “tropicalista”, no sentido de confundir registros e incorporar os meios de massa em seu discurso, o Titãs defende a importância dos programas de auditório da televisão, assim como o valor do “brega” para sua formação cultural (Ribeiro, 2009). Enquanto coletivo, os integrantes do Titãs do Iê-Iê nunca aceitaram a oposição entre rock

¹ Em sua discografia os Titãs regravam três músicas de Roberto Carlos, “É preciso saber viver”, “Querem acabar comigo” e “O Portão”. Os versos “Não confio em ninguém com 32 dentes” e “eu pai um dia me falou para que eu nunca mentisse, mas ele se esqueceu de dizer a verdade” pertence a música “Traumas” de Roberto Carlos. Sobre influência de Roberto Carlos ainda, Nando Reis e Sérgio Britto utilizam-se da prática de fazer versões em português como uma técnica que remete a tradição retomada da jovem guarda com prática utilizada pelo cantor capixaba em “Calhambeque”, “Splish Splash” e “Parei na contramão”, por exemplo. (Alzer & Marmo, 2002, p.167).

² TITÃS. Entrevista concedida a Jô Soares no programa *Jô Soares Onze e Meia*, do SBT em 1988. Disponível em: <www.paisdosbanguelas.com.br> Acesso em 03/07/09. <www.youtube.com/watch?v=So25nhTgzGo> Acesso em 01/07/09.

e MPB,³ sempre trabalharam em ambas as frentes. Atuando na indústria cultural com uma “atitude tropicalista” de incorporação dos *playbacks* e coreografias no *Cassino do Chacrinha*,⁴ o Titãs atuava de maneira muito diferente de Lobão, que por exemplo se negava a fazer *playback* nos programas de auditório e criticava a posição adotada pelos Titãs.⁵ Sobre um prisma de adesão tropicalista, os Titãs dialogavam com a indústria televisiva no sentido de emaranhar vinhetas de humor carnavalesco atreladas à atitude punk. Chegavam a ensaiar expressões de dança e coreografias e eram dirigidos por Sílvia Bittencourt em suas aparições nos programas televisivos de auditório.

Com nome originário do projeto ambiental do artista plástico Hélio Oiticica, exposto no Museu de Arte Moderna, no Rio, em abril de 1967, a *tropicália* musical é obra de uma invenção coletiva de Torquato Neto, Capinam, Os Mutantes, Gal Costa, Tom Zé, Rogério Duprat, capitaneados por Caetano Veloso e Gilberto Gil, e com participação de Nara Leão. O “disco-manifesto” *Tropicália ou Panis et circensis*, de 1968, se apropria do termo híbrido “geléia geral”, de Décio Pignatari, utilizando uma narrativa fragmentada em ritmo cinematográfico para justapor oposições e classificações, embaralhando fronteiras entre “popular” e “erudito”, “elétrico” e “não-elétrico”, “nacional” e “estrangeiro”, “arcaico” e “moderno”.⁶ Convergindo com o projeto-antropofágico de Oswald de Andrade,⁷ o “ato tropicalista” é alegórico e

³ Segundo Felipe Mendes Trotta: “A banda considera que faz MPB, pois tratam de temas urbanos brasileiros, misturados a um som universal, no caso, o rock” (Trotta, 1995, p.100).

⁴ Ver filme *A vida até parece uma festa*, documentário sobre a banda Titãs, dirigido por Branco Mello e lançado em 2009.

⁵ “Lobão era um dos artistas mais xiitas nessa postura. Criticava ferozmente os que aderiram ao sistema e não dava ouvidos aos argumentos dos Titãs que era divertido fazer *playback* e que aquela era uma maneira digna de levar o trabalho ao povão.” (Alzer & Marmo, 2002, p.111).

⁶ A *tropicália* propõe-se enquanto movimento extramusical com a participação de poetas como Torquato Neto e Capinam, músicos de formação erudita como Rogério Duprat e Júlio Medaglia, além do artista gráfico Rogério Duarte. O álbum *Tropicália ou Panis et circenses* é um “disco-manifesto” que busca apropriar-se estrategicamente de elementos arcaicos como contrapeso crítico do moderno, sem buscar em sua estética construir uma fusão totalizadora. Na capa do LP *Tropicália*, por exemplo, a moldura provinciana se justapõe ao urinol de Duchamp na mão de Rogério Duprat.

⁷ Caetano Veloso assume o tropicalismo como um “neo-antropofagismo”, intervindo no espaço com um *sampler* de alta e baixa cultura e fazendo conviver referências díspares na associação radical de signos do primitivismo e da modernidade, buscando dissolver a oposição entre “erudito” e “popular”. (Favaretto, 1979, p.34).

carnavalesco; quer redescobrir a nação e ao mesmo tempo internacionalizar sua cultura (Favaretto, 1979), já que o Brasil é o sujeito da linguagem tropicalista. A canção tropicalista é intertextual (Naves, 2001) e desenvolve uma postura – muitas vezes em forma de *happening* – de adesão provocativa à cultura de massa, assumindo uma estética – do excesso para representar de maneira alegórica os contrastes culturais do país.

Como argumenta Santuza Naves (2001), transitando da paródia ao pastiche, a “atitude tropicalista”, ao mesmo tempo em que atua de maneira corrosiva e destruidora em sua crítica cultural, mostra-se também afetuosa com determinadas tradições, recorrendo tanto à paródia quanto ao pastiche.⁸ Como aponta Celso Favaretto, a canção tropicalista é “inseparavelmente musical e verbal” (1979, p.18), pois, “como não é poema musicado, o texto não pode ser examinado em si, independentemente da melodia”. Segundo Favaretto, o tropicalismo efetuou a “autonomia da canção”, realizando no caso brasileiro a “síntese de música e poesia, relação que vinha se fazendo desde o modernismo, embora raramente conseguida, pois a ênfase recaía ora sobre o texto, ora sobre a melodia.” (Ibid.). Rompendo com a noção de “canção tradicional”, os tropicalistas incorporam a performance e o *happening* dentro do formato canção através da inserção corporal do artista como uma “espécie de escultura viva” (1979, p.19), que assume “radicalmente o palco, através de diversas máscaras e coreografias”(2001, p.50).⁹

Em suas primeiras apresentações, o Titãs do Iê-Iê conciliava artifícios tropicalistas aos da *new wave*, tocando músicas de Noel Rosa e Tim Maia, indo

⁸ Nas letras fragmentadas e polifônicas tropicalistas, a ausência de um discurso principal e linear vai sendo substituído por impressões e colagens que filtram o país em fragmentos alegóricos e simultâneos. Através de um exagero estratégico, a “atitude tropicalista” rompe a continuidade do discurso e valoriza o artificial da indústria, ao mesmo tempo em que o corrói. Com indumentária roqueira, os tropicalistas resignificam os termos “autêntico” e “nacional”, indo contra uma busca por raízes populares de uma arte politizada que era defendida pelos “cepecistas” do Centro Popular de Cultura da UNE. Para Santuza Naves: “Os tropicalistas levam a intertextualidade – a prática de aludir em suas canções, a outros textos poéticos ou musicais – às últimas conseqüências, tomando-a como próprio fundamento de seu projeto estético. (...) Constroem seus textos musicais a partir de citações as mais diversas, provenientes de repertórios que não se limitam ao universo da canção popular.” (Naves, 2001, p.51).

⁹ O tropicalismo foi enterrado simbolicamente pela banda Os Mutantes no programa televisivo *Divino Maravilhoso*, da TV Tupi, apresentado por Caetano e Gil, na véspera de natal de 1968, mas seus procedimentos continuaram influenciando algumas representações da música popular brasileira de certa forma.

do punk até Odair José. Tal miscelânea de gêneros, somada à formação atípica para uma banda de rock, trazia para o grupo um senso no palco de performance que articulava elementos tropicalistas, no sentido de pensar o “mau gosto” do “popularesco” como constitutivos da cultura brasileira. Como afirma Felipe Mendes Trotta (1995):

A postura dos Titãs marcava por seus vários aspectos estranhos. (...) Acreditavam na possibilidade de um território de trabalho diferente na televisão, o que os colocou à margem do rock na época. Segundo Branco (Mello), não era permitido para uma banda aparecer em programas como o Bolinha, considerado “brega”. Isso era o mesmo que se prostituir na TV. E essa exposição dos Titãs foi bastante criticada, porém, muitos grupos que os criticavam também passaram a ser vistos na televisão. Nenhum dos integrantes dos Titãs tinha preconceito de estar ao lado de Jerry Adriani: para Branco isso era até genial. (Trotta, 1995, p.42)

É nessa fase inicial do Titãs do Iê-Iê que é interessante observar o discurso presente em “Charles Chacal”, composição de Nando Reis e Sérgio Britto.¹⁰ O nome dessa música tematiza o terrorista Charles Chacal, mas é ambígua, já que também traz referência a dois “poetas marginais” cariocas (integrantes do coletivo Nuvem Cigana), Charles Peixoto e Chacal. Em “Charles Chacal”, o fundo melódico dançante de reggae é contraposto por uma letra ácida que descreve Charles Chacal como intransigente e premeditado, adquirindo assim uma forma de paródia:

Não tenho pena de ninguém, não sei ser honesto/ O meu segredo é conhecer, os vícios das minhas vítimas (...) Não joguem cinzas em cima do meu cadáver/ Eu sou covarde, eu preciso me proteger(...) Vou me vingar de quem falar mal de mim(...) Matar é um imenso prazer, por que é o mais sofisticado/ É sem sombra de dúvida um monstro esse tal de: Charles Chacal.¹¹

¹⁰ O Titãs do Iê Iê tocou “Charles Chacal” no SESC Pompéia em show televisionado pelo programa da TV Cultura *Fábrica do Som*, em 1983 (Reis apud Leoni 1995:257). No entanto, “Charles Chacal” não foi gravada em nenhum disco do grupo. (Ver: *Titãs tocando “Charles Chacal” no quadro Arquivo no Radiola*. <www.youtube.com/watch?v=9De5CEfaUdg>.) (Programa Fábrica do Som. TV Cultura SP. Apresentação João Marcello Bôscoli) (Consulta em 05/06/09).

¹¹ Letra de “Charles Chacal”, composição de Nando Reis e Sérgio Britto: “Se há alguém que mereça, eu atiro na cabeça/ Não tenho pena de ninguém, não sei ser honesto/ O meu segredo é conhecer, os vícios das minhas vítimas/ Eu passo dias preparando um crime/ Tudo isso representa um tremendo perigo/ Não é meu amigo? Você tem medo de mim?/ Divertimento é ver sangue correndo/ E água fervendo, banhar o nenê/ Não tenho medo de morrer eletrocutado/ Matar é um imenso prazer, por que é o mais sofisticado/ É sem sombra de dúvida um monstro esse tal de: Charles Chacal/ Em vezes de prisão perpétua, eu/ Prefiro ser sentenciado a morrer/ Entrar numa câmara de gás ou ser enforcado/ E se não conseguir conter/ Minha fúria suicida, eu corto os

Aqui é importante ressaltar que o termo “poeta marginal” foi utilizado por Heloísa Buarque de Hollanda (1998), na organização da antologia *26 poetas hoje*, lançada em 1976, para designar uma geração poética que visou trabalhar a linguagem coloquial na literatura, e postulou uma proximidade entre poesia e vida, incorporando as conversas do dia-a-dia ao poema. Trata-se de uma poesia inventiva que, no período militar, buscou sobreviver longe do mundo institucionalizado, politizando o cotidiano e misturando “marginalidade de conteúdo” com “marginalidade ideológica” (Pereira, 1981, p.47-49).¹² Em 1972, Chacal questionava:

Nós poetas perguntamos: ser marginal é não correr atrás de padrinhos literários de grandes editores? Ser marginal é não se sentar em fúnebres academias pra molhar o biscoitinho?(...) Ser marginal é não jogar esse jogo, então temos a declarar: somos poetas marginais e mais magistrais. (Ibid., p.338).

Portanto, se a forma visceral de linguagem dos poetas “marginais” representou uma “alternativa à hegemonia das vanguardas, da tradição cabralina”,¹³ a letra da música “Charles Chacal” pode ser observada como amostra de uma postura do Titãs do Iê-Iê contra uma visão idealizada da marginalidade do artista em sua cultura. Posição parecida teve Arnaldo Antunes após o incidente de sua prisão, no dia 13 de novembro de 1985. Acusado junto com Tony Bellotto por porte e tráfico de heroína, Antunes passou vinte seis dias no cárcere e assim que saiu da prisão, mostrou-se preocupado em “não virar

pulsos e me despeço da vida/ Não joguem cinzas em cima do meu cadáver/ Eu sou covarde, preciso me proteger/ Mas antes de acabar brutal e violentamente/ Vou me vingar de quem falar mal de mim/ Cadeira elétrica/ Câmara de gás/ Prisão perpétua/ Pena de morte, não interessa mais.”

¹² Carlos Alberto Messeder Pereira analisa como o termo “marginal” foi utilizado pela mídia, em certos momentos durante a ditadura, para descrever os poetas como “malditos” e “sórdidos”. (Pereira, 1981, p.50). Já segundo Heloísa Buarque de Hollanda (1998), a linguagem da “poesia marginal” pode ser descrita como uma “expressiva singularização crítica do real”. Com edições personalizadas de uma poesia que se confundia com a vida de seus autores, a “poesia marginal” visava romper com uma linguagem oficial, para buscar uma “volta da alegria, da força crítica do humor, informalidade.” (Ibid.). Com poemas curtos muitas vezes influenciados pelos “poemas piadas” dos poetas modernistas, os poetas marginais clamavam pelo contato direto entre autor e leitor, assim como a “recusa de uma separação excessivamente rígida entre trabalho e lazer” (Ibid., p.54-55). São poetas que utilizavam o cotidiano de forma quase visceral, criando um circuito paralelo de veiculação. Transformavam o público de poesia com suas publicações em mimeógrafo, posicionando-se contra a “aura de escritor” e contra a “especialização do fazer poético”.

¹³ Sobre esse fato Heloísa Buarque escreve: “O advento dos marginais conseguiu até acirrar a paroquial disputa Rio-São Paulo, provocando afirmações que denunciavam na proliferação bem-sucedida de livrinhos de poesia alternativa – pasmem! - uma manobra da crítica carioca contra o concretismo paulistano.” (Hollanda, 1998, p.261-262).

símbolo de transgressor dos artistas” (Antunes apud Trotta, 1995, p.62). Ao que parece, Arnaldo procura distinguir com essa postura, arte e vida. Declara que seu trabalho com a linguagem estava acima do mito transgressor do artista ou do roqueiro como marginal. Escrito por Antunes para os jornais Folha de São Paulo e Jornal do Brasil, aqui está trecho de seu artigo “Concertos no casco do barco”, publicado no dia 3 de janeiro de 1986:

Eu devo ser um pouco bandido, se tanta gente me viu com esse olho. Eu devo ser um pouco bandido, um pouco louco, um pouco coitado, um pouco perigoso, um pouco artista, otário. Porque ninguém está imune ao olhar do outro. Mas nada disso se chama Arnaldo. (...) **Agradecimento profundo a quem viu a minha pessoa, em vez de ver a invasão de uma droga perigosa no mercado nacional, ou o mito da necessidade de transgressão do artista, ou a figura do roqueiro como marginal, ou o código penal, ou o quer que fosse.** Contra os que me usaram de lente através da qual os monstros se mostram. **Nem a droga da prisão, nem a droga da droga, nem a droga da piedade, da miséria ou da glória que possa inspirar tudo isso – diminuam ou aumentam o valor do meu trabalho com a linguagem.** Clareza. Falem claro (Antunes, 2000, p.28-29). (Grifos meus).¹⁴

Em 1984, já sem Ciro Pessoa e sem o prefixo “Iê-Iê” no nome, a banda paulistana gravou seu primeiro álbum *Titãs*, produzido por Pena Schmidt.¹⁵ Esse primeiro LP do Titãs possui faixas como “John e Yoko” (versão em português que parodia a música homônima de John Lennon e dos Beatles), e a música “Demais”, que segundo Júlio Naves Ribeiro (2009, p.126) traz uma referência direta à jovem guarda, ao construir uma “dicção brega” em “alusão invertida” da letra da canção “Devolva-me”, cantada por Leno e Lillian.

Em 1985, produzido por Lulu Santos, o Titãs gravou seu segundo disco, *Televisão*. Projetada pelo artista plástico Guto Lacaz, a capa do disco mostra a foto da banda enfileirada na frente de uma televisão que aparece com as cores de

¹⁴ Assim prossegue o depoimento de Antunes: “Vida íntima devastada, para a visita pública. (...) Prometeu com as vísceras expostas às rapinas de furos para as páginas policiais. E quero falar disso um pouco. No jornal. Que não vi o sol nascer quadrado, vi uma luz elétrica. E espelhos eram proibidos, então eu ficava sendo comigo só o que se é.(..) E não escrevi nada nas paredes tão reescritas. Nem meu nome.(...) Agora, que a discussão se faça. Condenem ou defendam publicamente (leis, costumes, drogas, aspectos sociais, físicos, espirituais) – mas sem me usar como exemplo de uma coisa ou de outra. Símbolo de nada. Defesa ideológica de coisa alguma.” (Ibid.).

suas imagens entrando em sintonia. Esse álbum possui uma proposta conceitual de metaforizar um controle remoto que possibilitasse onze narrativas diferentes sobre o universo televisivo, cada música simbolizando um canal ou um programa diferente.¹⁶ O procedimento de *Televisão* é basicamente, o do pastiche e da paródia, sendo que o *release* do disco para a imprensa foi escrito pelo poeta, letrista e produtor Waly Salomão.¹⁷

Na música homônima “Televisão”, ao mesmo tempo em que a letra presta uma homenagem carinhosa à tecnologia e aos comediantes televisivos, como Ronald Golias, assume, também, um discurso corrosivo comparando-a a uma jaula de animais. Aqui a comparação jocosa da televisão com uma jaula de animais não parece ser uma crítica direta sobre a alienação do meio, mas muito mais um procedimento que parodia em forma de pastiche aquilo que está homenageando, como podemos observar no trecho: “A televisão me deixou burro, muito burro demais. (...) Ô Cride, fala pra mãe! Que tudo que a antena captar, meu coração captura.”

Seguindo esta prática parodística, na faixa “Massacre”,¹⁸ sob um fundo musical *punk*, sua letra mistura português com italiano e descreve um massacre assistido em um telejornal, misturando no mesmo registro uma alusão ao termo “aldeia global” (do teórico canadense Marshall Mc Luham), com uma referência ao Jornal Nacional da TV Globo (Ribeiro, 2009, p.131). Já em “Homem de

¹⁵ Do mesmo ano de 1984 datam as primeiras aparições do Titãs na TV, em programas populares da época como *Clube do Bolinha*, *Programa do Raul Gil* e *Cassino do Chacrinha*. Nestas apresentações o grupo já mostrava uma preocupação cênica no palco associada ao som.

¹⁶ “Da capa imitando uma tela de TV ao encarte com monitores, antenas e imagens com chuva – projeto gráfico de Guto Lacaz com fotos de Vânia Toledo, a partir de uma ideia de Arnaldo-, praticamente tudo no disco remetia à televisão.” (Alzer & Marmo, 2002, p.90).

¹⁷ Trecho do release escrito por Waly Salomão: “... no princípio era o caos, o espaço imenso e tenebroso e aí então nasceu um bando de oito rapazes da cúpula entre o céu e a terra feminina de São Paulo e que por uma voluntária adoção de estranheza (...) escolheram o apelido Titãs, a primeira geração primitiva dos deuses (...) na definição de Emerson, poetas enquanto deuses libertadores. (...) O Brasil não é pior e nem melhor que a nossa televisão.” (Salomão apud Trotta, 1995, p.55).

¹⁸ Letra de “Massacre”, composição de Sérgio Britto e Marcelo Fromer: “Massacre!/ Massacre de uomo!/ Matança! Matança de dona! (...) En jornal nazionale!/ El Duce! El Duce en Itália!/ El Führer! El Führer en Germânia!/ Brazil, Brazil, Brazil, Brazil, Brazil, Aldeia Globale!/ Massacre!/ Massacre de uomo!/ Matança! Matança de dona!/ Eu vi, eu vi, eu vi, eu vi, eu vi/ En jornal nazionale!/ Massacre!”.

cinza”,¹⁹ a letra de Nando Reis discorre fantasticamente sobre um homem que vai perdendo sua cor, parodiando o livro *Cadeiras Proibidas*, de Ignácio Loyola Brandão (2002).²⁰ Do LP *Televisão* ainda fazem parte faixas como “Não vou me adaptar”, “Go back” (letra de Torquato Neto musicada postumamente por Sérgio Britto) e “Pra dizer adeus” (que traz referência a “Para dizer adeus” de Edu Lobo e Torquato Neto), que possuem melodias que remetem diretamente à jovem guarda.

Em julho de 1986, sob impacto da prisão de Arnaldo Antunes, o Titãs lançou seu terceiro LP *Cabeça Dinossauro*. Produzido por Liminha (ex-integrante de Os Mutantes), as músicas do álbum trazem letras cuja poética visceral remete ao forte ato *punk* de exteriorizar violência.²¹ Algumas das músicas de *Cabeça Dinossauro* atacam instituições tradicionais como “Igreja”, “Polícia”, “Família” e “Estado”.²² O espírito desse disco possui alguns elementos em comum com *Na selva das cidades*, escrita por Bertold Brecht de modo que em cada parte da peça (*round*) uma instituição burguesa (como

¹⁹ Letra de “Homem Cinza”, composta por Nando Reis: “Ontem quando saí de casa quase que não acreditei/ Minha pele foi escurecendo até ficar completamente cinza/ Agora quando ando pelas ruas eu preciso tomar cuidado/ O sol não me machuca/ é um instante que me basta para ficar bronzeado(...) Tomei muito sal de prata pra curar minha bronquite/ De cinza minha pele fica verde azulada(...) Hoje veneno é para mim mais limpo que água de chuva(...) Estou me acostumando com a cor da minha pele/ Eu acho verde mais bonito/ Mas quando estou nervoso minha cara fica branca/ E eu me sinto esquisito/ Agora quando ando pelas ruas eu preciso tomar cuidado/ Se vejo um cara branco ou amarelo eu acho que é ele quem está errado”.

²⁰ *Cadeiras Proibidas*, de Ignácio Loyola Brandão (2002), retrata o cotidiano paulista levado à esfera do extraordinário, trabalhando o absurdo através de uma suprealidade (ao mesmo tempo de características surrealistas e cotidianas) em contos como “O homem do furo na mão”, “O homem cuja orelha cresceu”, “O homem que dissolvia xícaras” e “Os homens que se transformavam em barbantes”, por exemplo.

²¹ A capa de *Cabeça Dinossauro* foi composta por dois desenhos de Leonardo da Vinci, *Expressão de um homem urrando* e *Cabeça grotesca*.

²² Na faixa “Estado violência”, a letra telegráfica descreve o Estado como totalmente opressor e indesejado, o que acaba sendo um manifesto contra a prisão de Arnaldo, como pode ser observado na letra da composição de Sérgio Britto e Charles Gavin: “Sinto no meu corpo/ A dor que angustia/ A lei ao meu redor/ A lei que eu não queria./ Estado Violência/ Estado Hipocrisia/ A lei não é minha/ A lei que eu não queria./ Meu corpo não é meu/ Meu coração é teu/ Atrás de portas frias/ O homem está só./ Homem em silêncio/ Homem na prisão/ Homem no escuro/ Futuro da nação/ Homem em silêncio/ Homem na prisão/ Homem no escuro/ Futuro da nação.../ Estado Violência/ Deixem-me querer/ Estado Violência/ Deixem-me pensar/ Estado Violência/ Deixem-me sentir/ Estado Violência/ Deixem-me em paz”.

família, igreja, estado) fosse destruída.²³ Arnaldo Antunes escreveu para a imprensa o *release* do disco:

Eu queria dizer que *Cabeça Dinossauro* é pra quem quer já. Urgência de vida. Cabeça Renascença para quem ainda pode esperar. Eu sou desafinado mas berro bem as palavras.(...) Cansado de quem usa as palavras para se lamentar do mundo.(...) Palavras transformadas em som. No que já são. Cabeça Barroca para quem tem sexo. Urgência de vida. Não dá a menor vontade de pertencer a essa entidade que chamam de rock nacional. Esse papo de querer saber se o rock é ou não MPB (Música Pra Boi-dormir) já deu no saco. Os Titãs não estão mais agressivos. Sempre foram. Mesmo ao cantar uma canção de amor. Eu disse isso a vários repórteres e nenhum publicou. (...) eu sou desafinado mas me entrego ao canto quando canto. E quem pega na criança? (Antunes, 2000, p.35).

Assim como expõe Antunes, *Cabeça Dinossauro*²⁴ pretendeu de certa forma misturar o tecnológico com o primitivo à maneira apregoada por Oswald de Andrade na frase “Bárbaros, crédulos, pitorescos e meigos. Leitores de jornais. Pau-Brasil. A floresta e a escola”, do *Manifesto Pau-Brasil* (Andrade, 2001). No entanto, essa referência não é aceita por todos da banda. Nando Reis, por exemplo, opõe-se à associação *oswaldiana* que fazem com suas músicas, afirmando ser “muito mais barroco” do que Arnaldo Antunes (Reis apud Leoni, 1995, p.261)²⁵ e declarando, a propósito: “Eu não sou um manifesto Pau-Brasil. A carnavalização esconde a eterna visão do colonizador” (Reis apud Trotta, 1995, p.100).

Sérgio Britto, por outro lado, declara que “como João Gilberto usa a fala de uma forma *cool*, nós usamos o grito” (Britto apud Trotta, 1995, p.76). Elaborando uma letra em convergência com um poema de leitura circular composto por Arnaldo Antunes, a faixa “O quê?” introduz experimentações de vanguarda nos meios de comunicação de massa, expondo influências do

²³ O enredo da peça é situado em Chicago e concebido como uma luta de boxe que narra a luta entre dois homens e a decadência de uma grande família rural que foi tentar a sorte na grande cidade. *Na selva das cidades* critica o capitalismo de maneira tão visceral que no último round da peça, o próprio palco (ringue de boxe) é implodido. (Brecht, 1987).

²⁴ Para Antunes, a combinação do tecnológico com o primitivo seria realizada através da mistura do elemento técnico da linguagem na palavra “Cabeça”, com o bárbaro do elemento “Dinossauro”.

²⁵ Aqui é interessante observar que Augusto de Campos define Haroldo de Campos como um “concreto barroco” e que, portanto, a poesia concreta não se opõe integralmente ao barroquismo, e pode inclusive, como Haroldo, conciliar ambas. (Campos & Pignatari, 2006, p. 42).

concretismo e mesclando elementos do *punk* (entre a fala e o berro) com práticas construtivistas. Tal procedimento foi a base, anos mais tarde, do LP solo *Nome*, de 1993, em que Antunes desenvolveu um processo de composição em torno de frases recursivas que vão se desdobrando e se fragmentando em formas diferentes, compondo um círculo de entonação verbal. Nesse sentido, “O quê?” opera mais na estrutura reentrante de leitura do que em seu significado imediato, já que é a partir de sua repetição que reproduz o ato icônico que constrói na letra um significante sonoro-semântico.²⁶

Sobre o disco *Cabeça Dinossauro*, Júlio Naves Ribeiro (2009, p.126) chama a atenção para a “ênfase numa temática inconformista e iconoclasta” das letras do Titãs, que, ao mesmo tempo em que remetem ao universo de “despretensão estética” do punk, são também estrategicamente trabalhadas e não rejeitam o apuro formal (Alzer & Marmo, 2002, p.109):

O álbum acabou por adquirir a qualidade de um disco-manifesto, em que o *punk* é trabalhado conceitualmente como um procedimento estratégico para se alcançarem determinados fins artísticos. Para começar, capa e contracapa (concebidos por Sérgio Britto) seguem a sugestão do título do LP e, denotando claramente referências intelectualizadas, mostram desenhos de aberrações humanas elaborados por Leonardo da Vinci: na capa consta ‘Expressão de um homem urrando’ e na contracapa a figura ‘Cabeça grotesca’. Além disso, nota-se todo um ‘trabalho intelectual’ na elaboração das sonoridades (...) e das letras (como o uso frequente de anáforas, por vezes acompanhadas de antíteses – recursos de retórica que, segundo Auerbach (1993), podem calculadamente dar a impressão de simplicidade), ao invés da ‘espontaneidade’ eminentemente ‘tosca’ característica do *punk*. (Ribeiro, 2009, p.132-133).

Em 1987, o Titãs lançou seu quarto disco, *Jesus não tem dentes no país dos banguelas*.²⁷ A capa do disco foi composta pelo tecladista Sérgio Britto a

²⁶ Essa canção figurativa “O quê” (composição de Arnaldo Antunes), desempenha o papel de repetir morfologicamente o texto e justapor som e verbo na repetição da letra, adequada à uma linguagem visual cíclica que envolve som, visualidade, carga semântica e ritmo no desenvolvimento dos versos: “Que não é o que não pode ser que/ Não é o que não pode/ Ser que não é/ O que não pode ser que não/ É o que não/ Pode ser/ Que não/ É/ O que não pode ser que/ Não é o que não pode ser/ Que não é o que/ O que?/ Pode ser, é/ Pode ser, pode ser, pode ser, pode ser, é/ É/ Que não é o que não pode ser/ Que não é”.

²⁷ Integra ainda esse disco a música “Nome aos bois”, composição de Nando Reis, Marcelo Fromer, Tony Bellotto e Arnaldo Antunes, em cuja letra o Titãs continuou atacando o sensacionalismo da mídia no caso da prisão de Antunes, intercalando nomes de ditadores

partir de imagem de colunas da Grécia antiga que remetem ao nome mitológico da banda. O *release* do LP foi escrito pelo poeta curitibano Paulo Leminski.²⁸ Aqui vale observar que o Titãs utiliza os *releases* de seus discos como se fossem prefácios de livros, citando referências e chamando escritores ou músicos que possuam afinidades com banda para escreverem, como Paulo Leminski, Waly Salomão e Caetano Veloso, por exemplo. Embaralham assim, de certa forma, as fronteiras entre o campo literário e a música popular. Com letras discursivas, uma das referências claras citadas em *Jesus não tem dentes no país dos banguelas* é a banda The Doors, com a introdução de “Love me two times”, *sampleada* na faixa “Corações e mentes”. Segundo Nando Reis, a frase que nomeia o disco traz o seguinte teor:

Essa frase abarca os caras que não tem o básico, que são os caras que têm as gengivas inflamadas. Isso pode ser interpretado de qualquer maneira, não só dessa coisa literal de quem não tem dente, como um sentido mais sutil de alguém que não se situa. Uma terra onde o ídolo, o Cristo, o Deus está completamente distorcido. Então é uma frase longa que tem várias conotações, mas tem esse sentido popularesco que é usar a palavra ‘banguela’ associado a ‘Jesus’, que são dois termos tão populares e tão pouco casados, que nessa frase eles ficam muito bem. É o pólo positivo e o pólo negativo. É uma equação, não é nem uma frase.²⁹

Em 1988, a banda lançou o álbum ao vivo *Go Back*, em que Sérgio Britto incorporou o verso “andar-andei” de Torquato Neto na canção homônima “Go back”, também do poeta piauiense.³⁰ No mesmo ano de 1988, no programa *Barão Titãs*, da Rede Globo, a banda paulistana cantou “Igreja”,³¹ com Caetano

históricos com nomes de pessoas públicas que detrataram Arnaldo e tentaram transformar seu encarceramento em espetáculo.

²⁸ Trecho do release de Paulo Leminski: “Chegou a hora de começar a demolir as coisas de dentro (...) mergulhando mais fundo está o lado de dentro, as pilastras de dentro, onde formigam os fantasmas dos sentimentos (...) por corações nunca dantes navegados.” (Leminski apud Trotta, 1995, p.105).

²⁹ TITÃS. Entrevista concedida a Jô Soares no programa *Jô Soares Onze e Meia*, do SBT em 1988. Disponível em: <www.paisdosbanguelas.com.br> Acesso em 03/07/09. / <www.youtube.com/watch?v=So25nhTgzGo> Acesso em 01/07/09.

³⁰ No mesmo programa *Barão Titãs*, em 18 de setembro de 1988, Sérgio Britto também passa a incorporar um verso do poema “Mamãe Coragem”, de Torquato Neto. Ver: *Últimos dias de paupéria* (Neto, 1982).

³¹ Letra de *Igreja*, composição de Nando Reis, do LP *Jesus Não Tem Dentes No País Dos Banguelas*: Eu não gosto de padre/ Eu não gosto de madre/ Eu não gosto de frei./ Eu não gosto de bispo/ Eu não gosto de Cristo/ Eu não digo amém./ Eu não monto presépio/ Eu não gosto do vigário/ Nem da missa das seis./ Não! Não!/ Eu não gosto do terço/ Eu não gosto do berço/ De

Veloso. Veloso escreveu o *release* do próximo álbum do grupo, chamado *Õ Blesq Blom*, em que definiu o Titãs como um grupo conceitual que realiza uma renovação formal no universo do rock.³²

Sobre esse universo, Arnaldo Antunes aponta a importância de uma simbologia ágil “roqueira” que exige sempre novas definições por trazer uma “urgência de agora” e uma “vitalidade que assassina a memória”. (Antunes, 2000, p.40). Tal simbologia pode ser exemplificada em algumas representações que integram o imaginário roqueiro, como Jimi Hendrix colocando fogo em sua lisérgica guitarra e Kurt Cobain ou Peter Townsend despedaçando-a no palco. Mas, o que significa colocar fogo em uma guitarra ou despedaçá-la? Aqui é interessante notar tais atos são opostos àquele de Sérgio Ricardo destruir seu violão no II Festival de Música Popular Brasileira da TV Record, em 1967. Se Sérgio Ricardo quebrou seu violão por acesso de fúria e revolta por não conseguir ser ouvido devido às vaias da platéia,³³ já Hendrix, Townsend e Cobain destroçam suas guitarras premeditadamente, como um *happening* que almeja construir uma suposta imagem de intensidade e pulsação visceral refletidas em suas músicas. Mas qual é o transe do rock? Segundo Arnaldo:

O rock (considerado no sentido mais amplo do termo) não é música para ser apenas ouvida. É música associada à dança, cena, atitude, performance, comportamento. Hendrix punha fogo na guitarra. (...) O rock assim como as manifestações artísticas que efetivam a interação de códigos, parece nos remeter, dentro do mundo tecnologizado, a um estado mais primitivo. Como nas tribos, onde a música, associada à dança, cumpre sempre uma função vital-religiosa, curativa, guerreira, de iniciação ou para chamar chuva. Essa inocência já foi perdida (o tempo do homem criou a música para ser ouvida, as artes plásticas para serem vistas, a arte para representar a vida). Mas temos outras. Hendrix punha fogo na guitarra. Esse fogo está solto. (Ibid., p.46-47).

Jesus de Belém./ Eu não gosto do papa/ Eu não creio na graça/ Do milagre de Deus./ Eu não gosto da igreja/ Eu não entro na igreja/ Não tenho religião./ Não!/ Não! Não gosto! Eu não gosto!”.

³² Trecho de *release* do “Õ Blesq Blom” escrito por Caetano Veloso: “... eles são ao mesmo tempo uma turma de colegas do secundário, um grupo de homens responsáveis, um exemplo de democracia anárquica harmoniosa (sem açúcar), um time de craques de rock: música, cena e papo (...) um escândalo de textura e limpeza sonora, uma função perfeita de paradoxos nas músicas que parecem a um tempo bastar, faltar e sobrar.” (Veloso apud Trotta, 1995, p.160).

³³ Em 1967, Sérgio Ricardo classificou a canção “Beto bom de bola” para o II Festival de Música Popular Brasileira da TV Record. Na apresentação dos finalistas, impedido de cantar pelo som das vaias, o músico quebrou seu violão e o atirou na platéia, sendo desclassificado. Para mais informações, ver: <www.dicionariompb.com.br/> (Consulta em 02/06/09).

Em 1989, o Titãs lançou *Ô Blesq Blom*,³⁴ com capa idealizada por Arnaldo Antunes a partir de uma colagem-pop em cima de letras de revistas. A começar pela sua capa, *Ô Blesq Blom* foi construído através de bricolagens sonoras e urbanas, com a incorporação de vinhetas do casal de repentistas pernambucanos Mauro e Quitéria, descobertos pela banda na praia de Boa Viagem, em Recife, mesma cidade em que menos de uma década depois ocorreram as fusões rítmicas do Manguebeat.³⁵ Se no álbum *Jesus não tem dentes no país dos banguelas*, o Titãs utilizou o *sampler* pela primeira vez no Brasil (Ribeiro, 2009, p.137), em *Ô Blesq Blom* estabeleceu uma narrativa a partir de colagens e sobreposições que podem ser associadas, de certa maneira, com algumas construções realizadas a partir de uma estética do precário e do artesanal, lembrando o sentido do *bricoleur* (Strauss, 1989).³⁶

No LP *Ô Blesq Blom*, a letra de “Deus e Diabo” é composta por montagens de frases aparentemente desconexas que adquirem sentido pelo atrito que provocam e pelo estranhamento que suscitam, como por exemplo, no verso: “O que há de errado com meu coração?”. Já a letra de “Palavras”³⁷ (creditada a

³⁴ O termo *Ô Blesq Blom* foi criado pelo casal de repentistas Mauro e Quitéria. Para Tony Bellotto a expressão “*Ô Blesq Blom*” representa um “grito visceral”, “comparável à expressão *wha! Bop-lula* de Elvis Presley”. (Bellotto apud Trotta, 1995, p.151). Para Felipe Mendes Trotta (1995, p.162), *Ô Blesq Blom* possui certo paralelo com a experimentação presente em *Araçá azul* de Caetano Veloso, em que a tocadora de pratos Edith Oliveira é incorporada à música homônima.

³⁵ Explorando a mistura de ritmos regionais pernambucanos, como o maracatu, com ritmos internacionais como o rock e a música eletrônica, o Manguebeat queria assim juntar o “local” com “global”. Movimento musical e artístico surgido em Recife no início da década de 90, o *Manguebeat* foi idealizado por Chico Science, Fred 04 e Jorge do Peixe no manifesto “Caranguejos sem cérebro” de 1992. O nome do movimento teve inspiração no romance de Josué de Castro, *Homens e Caranguejos*, publicado em 1967.

³⁶ Para Levis Strauss (1989), o *bricoleur* atua com os materiais residuais e já elaborados de sua cultura, ao contrário do *engenheiro*, que para executar seu trabalho precisa de matérias-primas e projetos pré-determinados. Aqui é interessante observar, que em determinadas ocasiões, no trabalho de linguagem de Arnaldo Antunes Antunes, o lado “engenheiro” (que privilegia mais a forma do que a mensagem) parece ser mais forte do que o *bricoleur*, embora os dois estejam presentes. Enquanto o *bricoleur* aposta no processo e opera com signos (não subordinados a um projeto), o *engenheiro* lida com conceitos. Nesse sentido, o *bricoleur* recria objetos e produz novos significados a partir de alguns sintagmas e de alguns ruídos deslocados, como realiza de certa forma o disco *Ô Blesq Blom*.

³⁷ Trecho de “Palavras”, dos Titãs: “Palavras não são más/ Palavras não são quentes/ Palavras são iguais/ Sendo diferentes/ Palavras não são frias/ Palavras não são boas/ Os números para os dias/ E os nomes pra as pessoas (...) Palavras que se diz/ Se diz e não se pensa/ Palavras não têm cor/ Palavras não têm culpa(...) Palavras não se curam/ Certas ou erradas/ **Palavras são sombras/ As sombras viram jocos.**” (Grifo meu).

Sérgio Britto e Marcelo Fromer),³⁸ foi construída a partir do verso “palavras são sombras/ as sombras viram jogos”, remetendo à informação estética da “técnica combinatória” de poema do suíço-boliviano Eugen Gomringer, presente no livro *Constelações* (1953 apud Campos & Pignatari, 2006), e elogiado por Haroldo de Campos (Ibid., p.202-203):

palavras são sombras/ sombras tornam-se palavras. palavras são jogos/ palavras tornam-se sombras. palavras são sombras/ jogos tornam-se palavras. palavras são jogos/ sombras tornam-se palavras. (Gomringer apud Ibid., p.203)

Integra ainda o LP *Õ Blesq Hom*, a música “O pulso”, composição de Arnaldo Antunes. Tal canção trabalha com a quebra atonal do círculo e da repetição propagada, estabelecendo o isomorfismo³⁹ entre música e letra. A repetição rítmica de sua melodia transcreve as batidas de um pulsar elíptico⁴⁰ que se estabelece na frase: “O pulso ainda pulsa”. Assim, “O pulso” vai desenvolvendo os conteúdos potenciais da dimensão “verbicovisual”⁴¹ de certo procedimento concretista que explora a relação da linguagem com os objetos, das estruturas com seus conteúdos, dos significados com seus significantes.

Aqui é interessante notar que a canção “O Pulso” faz alusão ao poema “Pulsar” de Augusto de Campos, musicado por Caetano Veloso.⁴² Como afirma

³⁸ Em 1997, Sérgio Britto se apropria de um verso de João Cabral de Melo Neto para compor a letra de “Nem cinco minutos guardados” (parceria com Marcelo Fromer, gravada no *Acústico MTV Titãs*), citando na música o trecho “não há guarda-chuva contra o amor”, do poema “A Carlos Drummond de Andrade” (Neto, 1994, p.79).

³⁹ O isomorfismo é um termo matemático utilizado para designar o caso de abstração em que duas classes apresentam as mesmas propriedades. Os “poetas concretos” utilizam esse termo no sentido de explorar a tensão de palavras e coisas (fundo e forma, espaço e tempo), como podemos notar em afirmação a seguir: “O isomorfismo, num primeiro momento da pragmática poética concreta, tende à fisiognomia, a um movimento imitativo do real (*motion*); predomina a forma orgânica e a fenomenologia da composição. Num estágio mais avançado, o isomorfismo tende a resolver-se em puro movimento estrutural (*movement*); nesta fase, predomina a forma geométrica e a matemática da composição (racionalismo sensível).” (“Plano-Piloto para Poesia Concreta” apud Campos & Pignatari 2006, p. 215-218). O “Manifesto da Poesia Concreta”, foi publicado primeiramente na revista *Noigrandes*: n.4, São Paulo, 1958.

⁴⁰ Ao combinar doenças do corpo com doenças da alma, a letra de “O pulso” cria um espaço em que o batimento interior de seu espírito discorre sobre o pulsar exterior de sua matéria. O pulsar de suas palavras se confunde com o batimento de um corpo e o círculo de um pulso que se repete em circuitos por onde o pulso ainda pulsa.

⁴¹ Segundo Décio Pignatari, “verbicovisual” é um termo que foi criado por James Joyce para designar “palavras dúcteis, moldáveis, amalgamáveis, à disposição do poema.” (Ibid., p.159-163).

⁴² “Pulsar”, parceria de Caetano Veloso com Augusto de Campos está presente no LP *Velô* de 1989. O poema visual de Campos foi publicado primeiramente em 1963 (Campos, 2001).

Lorenzo Mammi (Mammi apud Matos & Medeiros & Travassos, 2001, p.217), ao Veloso musicar o poema gráfico de Campos (construído sobre a pulsação do corpo celeste), a melodia da música “Pulsar” torna-se “totalmente determinada pela sucessão de vogais do texto” (Ibid.). Sobre o diálogo entre Arnaldo Antunes e Augusto de Campos (2001), podemos considerar também a música “Cidade”,⁴³ de Antunes, como uma continuação do poema visual “cidade/city/cité”, de Campos, já que ambos tematizam o caos urbano de uma cidade onívora com seus sons fragmentados, ruídos, suores e atrocidades, paisagens portáteis.

Em 1991,⁴⁴ a banda paulistana Titãs lançou aquele que foi o último disco com a participação de Arnaldo Antunes, intitulado *Tudo ao mesmo tempo agora*.⁴⁵ A capa do álbum foi projetada pelo artista plástico Fernando Zarif, através de colagem com o corpo humano e reproduções de radiografias. Na música “Saia de mim”, Antunes exorciza as certezas que quer expulsar de seu corpo. Em “Agora” Arnaldo compôs a letra da canção com trechos de seu livro *Tudos*, publicado em 1989. Arnaldo Antunes saiu da banda na mesma época do fracasso comercial do disco, em 1992.

Em 1993, Antunes lançou seu primeiro CD solo *Nome*, com proposta alusiva a explorar diferentes mídias, já que *Nome* foi concebido como um disco e um vídeo, ao mesmo tempo. Nesse sentido, os vídeos de *Nome* são experimentos que utilizam os poemas como matéria prima, realizando poéticas que proclamam o rompimento da poesia com suportes e linguagens tradicionais. Em *Nome*, Antunes utiliza a palavra poética que sai do aparato do papel para buscar outras formas de incorporações utilitárias, estabelecendo ligações com a música de Walter Franco e com as caligrafias de Edgard Braga. Seus poemas visuais são explorados através da interação com vários códigos, como os

⁴³ Música presente no CD *Paradeiro*, de 2001.

⁴⁴ Em 1991, os rótulos conferidos à banda pela imprensa eram discutidos por Branco Mello: “A crítica inventou que a gente era a inteligência poética do rock e, na verdade, queremos simplesmente fazer rock.” (Mello apud Trotta, 1995, p.193).

⁴⁵ Na faixa “O fácil é o certo”, duas frases do taoísta Chuang-Tse são repetidas em tom de ironia na letra da música, apenas com variações entre “o fácil é o certo” e “o certo é o fácil”. Em outubro de 1991, na revista *Bizz*, André Forastieri criticou o LP “Tudo ao mesmo tempo agora”, chamando-o de “concretismo juvenil” (Ver Trotta, 1995, p.198).

cartazes de publicidade, os outdoors, as placas de trânsito e a arte *pop*. Assim, Antunes constrói visual e musicalmente cada faixa de seu disco-vídeo.

Em “Diferente”, a imagem de um feto associa-se tanto aos nomes de personagens dos quadrinhos e da cultura *pop* como Lex Luthor e Darth Vader, quanto às figuras mitológicas como Ciclope, Mollock e Ajax, misturando referências da “alta” e da “baixa” cultura. Já no vídeo da música “Nomes não”, a palavra cavalo vai sendo pintada sobre a pelo de um cavalo, “couro e leite” vai sendo escrito em uma vaca, o vocábulo “azul” em um azulejo debaixo d’água, assim como as palavras “bicho”, “pêlo”, “branco” e “cavalo” vão se sobrepondo uma a outra na epiderme do animal, até serem dissolvidas pela água de uma mangueira. Tais sobreposições instantâneas de etiquetas nos fazem questionar se são as etiquetas que conferem sentido às coisas, ou se são as coisas que conferem sentido às etiquetas? Já em outro vídeoarte de Arnaldo Antunes, palavras são sugadas por um liquidificador coberto por um líquido branco (um leite-sêmen), dando a sensação de estarmos assistindo a uma gênese das palavras poéticas que vão sendo diluídas por tal liquidificador.⁴⁶

Nesses trabalhos, Antunes questiona a interdependência entre significado e significante para denominação de um objeto, tentando restituir uma infância da linguagem. A propósito de tal tentativa, Octavio Paz (1982) afirma que a poesia realça os valores plásticos e sonoros das palavras, geralmente subestimadas pelo pensamento: “Graças à poesia, a linguagem reconquista seu estado original. Purificar a linguagem, tarefa do poeta, significa devolver-lhe sua natureza original” (1982, p.58).⁴⁷

⁴⁶ A música “Carnaval”, por exemplo, desenvolve-se a partir da palavra “Carnaval”, escrita em uma tela branca, até que uma palavra sobreposta na outra vai cobrindo a tela inteira. No vídeo “Agora”, os versos da canção exploram as variações visuais das sílabas sonoras propostas pela dissolução do eu lírico no trecho: “eu em mim mesmo, emmimesmado, esmo em marasmo, desorganismo, desabitado”.

⁴⁷ Nesse sentido, Octavio Paz (1982) propõe o advento futuro de uma “poesia total” que regresse ao “tempo original”, “ao tempo em que falar era criar”. “Ou seja: voltar à identidade entre coisa e nome. A distância entre palavra e objeto – que é precisamente o que obriga cada palavra a se converter em metáfora diante daquilo que designa – é consequência de outra: mal o homem adquiriu consciência de si, separou-se do mundo natural e construiu outro no interior de si mesmo. A palavra não é idêntica à realidade que nomeia porque entre o homem e as coisas – e, mais profundamente, entre o homem e seu ser – se interpõe a consciência de si mesmo. A palavra é uma ponte através do qual o homem tenta superar a distância que o separa da realidade exterior.” (Ibid. p.43).

Comunicando-se com certos preceitos de Octavio Paz (1972), para Arnaldo Antunes uma das funções da poesia seria a de religar significado e nome em um mesmo objeto. Através de um “uso primário da linguagem”, a poesia possui o poder de aproximar a palavra de sua própria existência, alcançando o “lugar onde os nomes e as coisas se fundem e são a mesma coisa: à poesia, reino onde nomear é ser” (Paz, 1972, p.94). Dessa forma, Antunes se questiona:

A origem da poesia remete à origem da própria linguagem. Talvez fizesse mais sentido perguntar quando a linguagem verbal deixou de ser poesia. (...) Houve esse tempo? Quando não havia poesia porque a poesia estava em tudo o que se dizia? Quando o nome da coisa era algo que fazia parte dela, assim como sua com seu tamanho, seu peso? Quando os laços entre os sentidos ainda não se haviam desfeito, então música, poesia, pensamento, dança, imagem, cheiro, sabor, consistência se conjugavam em experiências integrais, associadas a utilidades práticas, mágicas, curativas, religiosas, sexuais, guerreiras? (Antunes, 2006, p.323).

Quando Arnaldo

Antunes problematiza a arbitrariedade dos signos, podemos nos perguntar sobre a influência da poética concretista e construtivista em seu trabalho. Em determinados momentos, Antunes trabalha com uma linguagem que se comunica através de sua própria estrutura, condensando nela as palavras estritamente necessárias. Opera, assim, com uma composição dinâmica e concisa que explora a tensão das palavras-coisas no espaço-tempo e lida com a imprecisão do ato de nomear. Alguns de seus trabalhos remetem à “poesia concreta” por explorarem a carga “verbicovisual”, esqueleto e conteúdo da linguagem poética. Assim, condensação e contenção são preceitos importantes em sua obra, como afirma o próprio Antunes:

O tempo todo tem uma busca no que eu faço, seja em canção, seja em poesia, tem a busca da síntese, da concisão, da linguagem direta, da objetividade, de não ser muito nebuloso, de ser sempre o recado seco e preciso, acho que isso é uma coisa eu preso em tudo que eu faço. Isso se reflete também em alguns títulos dos meus discos, ou seja: *Nome, Ninguém, Um som, Paradeiro, Saiba, Qualquer*, agora *Iê-iê-iê*.⁴⁸

⁴⁸ <www.youtube.com/watch?v=98cT9f8T97E/> <www.markora.zip.net> (Consulta em 15/01/10).

Contra as formas fixas tradicionais da poesia, os “poetas concretos” negam uma “função catártica da arte” e defendem uma poesia “estruturalmente conseqüente” (Campos & Pignatari, 2006, p.99). No poema concreto elogia-se o artista como engenheiro e técnico que desenvolve os conteúdos “verbicovisuais”, rompendo com a lógica linear discursiva.⁴⁹ Para os “poetas concretos”, as palavras deveriam atuar como objetos autônomos em um campo gráfico “sem verso”. Em diálogo permanentemente com as artes visuais, os “poetas concretos” situam a questão artística basicamente como um problema entre funcionalidade e estrutura. Como afirma Décio Pignatari, para os concretos o intelectual deve trabalhar sua obra de forma lúcida, criando uma “beleza ativa, não para a contemplação”, mas sim de uma maneira que constitua uma “entidade todo-dinâmica” (Ibid., p.159-163).⁵⁰ Em sua fase “heróica”, o poema concreto pregava a autonomia da forma e trabalhava com a noção da “arte pela arte”, opondo-se à ambição romântica de imbricar arte e vida e hierarquizar a arte pela diferenciação entre experiência vivida e literatura. Para os concretos, quem escreve é a linguagem e não mais o eu lírico de um autor romântico.⁵¹ Assim, o poema-produto dos “poetas concretos” seria esse objeto útil que aproximaria o artista do técnico, construindo uma arte racionalmente construída e impessoal.⁵²

⁴⁹ A “justaposição direta”, proposta na revista *Noigrandes*, de 1958 pelos poetas concretos, representa a defesa de uma “palavra-ideograma” em um espaço e tempo interpenetrados por uma linguagem direta que considera as palavras como coisas e não como signos. Em consonância com o mundo industrial utilitário, o concretismo trabalha a forma e a função dos objetos que são bens de consumo e combinam o útil e o belo em “belas máquinas úteis” (Ibid., p. 153).

⁵⁰ Para Octavio Paz (1994), a poesia concreta é “por si mesma uma crítica do pensamento discursivo e, assim, uma crítica de nossa civilização”, e isso para o autor ocorre por duas razões: “primeiro, o poema concreto se sustenta ou se prolonga em um discurso (explicação do poema, tradução de ideograma); e segundo, por seu caráter imediato e total, o poema concreto é uma crítica do pensamento discursivo. Negação do curso – do transcurso e do discurso.” (Paz, 1994, p.99-100).

⁵¹ No caso da canção popular brasileira, por exemplo, a tropicália queria questionar o lírico na cultura popular, como afirmou Gilberto Gil no fim dos anos 60: “existe na música brasileira e na internacional (com algumas exceções: dos EUA, dos Beatles) uma tendência geral a considerar o lírico como dado fundamental da música ou da poesia musical. Ou seja, o que é considerado como material básico para a música popular é o lírico – o amor, a atitude contemplativa do homem em relação às coisas. Então, isso que a gente pretende hoje, incluir uma linguagem mais realista em relação ao homem.” (Gil apud Campos, 1968, p.194).

⁵² Utilizando-se da ideia de evolução técnica e da “evolução qualitativa poética” (Ibid., p.73), Haroldo de Campos cita o preceito de Ezra Pound para definir a busca da poesia como nutrimento de impulsos de uma “realização técnica” (Pound 2006:26). Assim, Haroldo define a “poesia concreta”: “Poesia concreta: produto de uma evolução de formas. obra em progresso. rejeição da

Influenciados pelo *make it new* de Ezra Pound,⁵³ os “poetas concretos” utilizam-se diretamente do modelo *poundiano* de compromisso com a renovação da linguagem. Para Pound somente a busca incessante por clareza formal e por disciplina técnica poderia levar a uma poesia sólida, impessoal e de clareza formal. Dessa forma, a *persona poundiana* vai sendo estabelecida na figura de um “artista missionário” que visa instituir um *paideuma* na arte para expor quais elementos e associações de ideias formam sua noção de cultura. Nesse sentido, os “poetas concretos” estabelecem uma linhagem artística em consonância com a noção de *paideuma*, definida por Haroldo de Campos como o “elenco de autores culturomorfologicamente atuantes no momento histórico = evolução qualitativa poética e suas táticas” (Campos & Pignatari, 2006, p.74). Para Gonzalo Aguiar (2005), o concretismo deve ser compreendido como expressão própria do contexto modernista brasileiro, isto é, do momento histórico iniciado por vontade do Estado, entre 1950 e 1960 e que termina com a construção de Brasília.⁵⁴ Na análise de Gonzalo, a experiência concreta termina quando os escritores paulistas não conseguem mais sustentar o concretismo como movimento coletivo de vanguarda, retornando ao verso após enunciar a sua morte. No entanto, mesmo com o fim do movimento, a atividade programática permanece presente nas trajetórias de cada poeta.

estrutura orgânica em prol de uma estrutura matemática planejada anteriormente à palavra. (...) Eliminação do poema descritivo: o conteúdo do poema será sempre sua estrutura.” (Campos & Pignatari, 2006, p.133-135). Para Haroldo de Campos, o poeta contemporâneo não poderia sentir-se envolvido por “melancolias bizantinas de constantinoplas caídas” (Campos & Pignatari, 2006, p.53).

⁵³ Em 1910, o *make it new* foi idealizado por Ezra Pound como proposta de busca da “revolução da palavra” e do “domínio seguro da forma e da técnica” (Pound apud Ackroyd, 1991). Para Ezra Pound a poesia deveria ser “a consciência da raça; ela deve conservar a nitidez e a clareza, senão a própria civilização se tornará negligente e falsa” (Ibid., p.80). Segundo Augusto de Campos, o critério de avaliação *poundiano* de poesia passa pela “permanente revista por um critério seletivo, de invenção, que trata de separar, do que está morto e enterrado, o que permanece vivo e aberto.” (Campos apud Pound, 2006, p.12).

⁵⁴ Gonzalo Aguiar (2006) afirma que os concretistas sustentaram os postulados radicais modernistas de renovação formal até o fim dos anos 60, mas em um determinado momento começaram a rever seus critérios mais funcionalistas e ortodoxos, ampliando-os através da incorporação de outras linguagens, e expondo seus poemas -objetos em galerias de arte e museus, por exemplo. Depois de meados da década de 60, Augusto de Campos desenvolveu os “popcretos”, que são colagens verbais com letras de jornais e revistas, incluindo o *pop* e o aleatório em sua linguagem visual. Por sua vez, Haroldo de Campos escreveu *Galáxias* (1992), livro no qual se refere em primeira pessoa, transformando o sujeito em efeito de linguagem.

Aqui se torna necessário pensar até que ponto Arnaldo Antunes dialoga com os poetas concretos e em que sentido se diferencia do projeto de inovação proclamado por eles. Em parcerias com os irmãos Campos, Antunes produziu em 1992, um CD para o livro *Isto não é um livro de viagem* (com poemas do livro *Galáxias*, declamados por Haroldo de Campos),⁵⁵ e realizou no mesmo ano um trabalho gráfico com Augusto de Campos, em *Rimbaud Livre* (2002). Para Décio Pignatari, Antunes é um seguidor da poesia concreta: “Hoje o Arnaldo faz poesia concreta de ponta e utiliza o que nos queríamos. Ele consegue concretizar o que estava na teoria por ter recursos para tal.” (Pignatari apud Modro, 1996, p.113). Já Antunes não nega sua influência, como podemos observar em sua declaração a seguir:

Fui sem dúvida influenciado pelos poetas concretos, tenho laços de afinidade com Décio Pignatari, Augusto e Haroldo de Campos. (...) Geralmente a coisa visual ou a coisa gráfica entra estruturalmente muito impregnada do que o poema está construindo como significação, não é um enfeite, mas geralmente sem aquele tratamento gráfico não existiria o poema tal como ele acontece.⁵⁶

Mas que nuances apresenta a carreira de Arnaldo em consonância com as questões técnicas e teóricas dos concretos? Em *Nome* (seu disco mais experimental e intertextual), por exemplo, o rigor concretista parece muito mais presente do que a ligação entre arte e vida. Arnaldo Antunes posiciona-se a respeito:

Minha poesia tem influência dos concretos, não só da fase do movimento, mas as produções posteriores deles que não poderiam ser caracterizadas como poesia concreta, mas que é uma produção muito potente na poesia brasileira. Mas tenho influências de várias áreas, inclusive da tradição de letras de música da música popular brasileira, de uma poesia mais lírica, tem um lado mais construtivista, mas tem um lado comportamental mais ligado à contracultura e até a tradição do *rock and roll*. Tem poetas clássicos antigos de outras áreas que também me influenciaram, mas acho que minha poesia é muito associada com a poesia

⁵⁵ Aqui, Arnaldo retoma um diálogo já presente em seu primeiro livro de poemas *OU/E*, de 1983, do qual faz parte um poema caligráfico proposto como uma releitura de trecho de *Galáxias*, de Haroldo de Campos. Assim, em certos momentos, Antunes explora a tensão de palavras-coisas em um espaço-tempo, explorando os planos visuais da palavra e do som em função de um compromisso com a renovação da linguagem. (Amaral, 2009).

⁵⁶ ANTUNES, Arnaldo. Entrevista concedida a Tony Bellotto no programa *Afinando a Língua*, da TV Futura. Disponível em: <www.youtube.com/watch?v=lgEN1qW4c3w> Acesso em 23/05/09.

concreta por ter o componente do trabalho gráfico associado a ela. (...) Mas eu não sou um erudito de maneira nenhuma.⁵⁷

Ao negar ser um erudito, Arnaldo Antunes aqui se diferencia dos concretos (embora se aproxime deles de outras maneiras), já que opera com códigos do universo da música popular, atingindo públicos de massa que a literatura não consegue, por ser um campo de alcance menor. Embora os concretos dialoguem com a música popular brasileira e com a cultura de massa, lidam com um público de literatura, que é ínfimo se comparado ao da música popular. Assim, Augusto de Campos, diferentemente de Arnaldo Antunes, escreve livros que só pelos títulos já demonstram uma predisposição menos inclusiva do que os gêneros populares, como por exemplo: *À Margem da Margem* (1989), *Despoesia* (1994), *Poesia é risco* (1995), *Não* (2003) e *Viva vaia* (2001).⁵⁸ Seguindo a mesma linha de pensamento, certos valores radicais e iconoclastas podem ser observados na afirmação de Lobão, ao negar-se a atender pedidos da platéia em seus shows:

Eu sou um artista, tenho muito a dizer, preciso me expressar, não sou um *entertainer* como o Lulu Santos, se eu fosse teria que me submeter a ficar atendendo pedidos de qualquer um durante um show, aliás isso é uma coisa que eu não admito, quem vai até o meu show vai para me ouvir, não para me dizer o que eu tenho que tocar, depois se quiser que se decepcione sozinho, até porque a decepção é uma coisa maravilhosa. Eu não tenho compromisso com ninguém. Um dia um cara veio me dizer que eu tinha um compromisso com a juventude brasileira, isso é uma loucura, quem tem compromisso com a juventude são os programas infantis, não eu. (Alves & Maia, 2003, p. 9-10).

Arnaldo Antunes, por sua vez, afirma não acreditar mais na possibilidade de se pensar atualmente em termos requeridos pelas vanguardas históricas do passado.⁵⁹ Como pode ser observado em sua afirmação a seguir:

⁵⁷ Arnaldo Antunes. Entrevista concedida a Antônio Abujamra no programa *Provocações* da TV Cultura. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=CHaJl2FPW1k&feature=related>> Acesso em 20/05/09.

⁵⁸ Ver: <<http://www2.uol.com.br/augustodecampos/obras.htm>> Consulta em 16/01/10.

⁵⁹ Em entrevista para a revista *Aplauso*, Arnaldo Antunes é afirmativo sobre os fins das vanguardas históricas: 'Hoje em dia já não acredito mais em movimentos coletivos, em grupos de pessoas que se unem em torno de propostas que indiquem que toda a produção artística a partir de agora deve ir para uma única direção. Acho que é possível se pensar em inovar, sim, mas de forma individual. O que, para mim, é mais saudável. O novo virá de vários lados, as propostas irão apontar para várias direções – e não apenas para um caminho único. A renovação não tem de apontar para um

Não vejo muitas possibilidades de se pensar em termos de vanguarda hoje em dia, creio que caminhos pelos quais o novo pode acontecer multiplicaram-se. Não há um contexto oficial, homogêneo contra o qual seria necessário reagir. Esta situação é muito mais interessante do que a ideia de um movimento coletivo apontando para o futuro em direção a uma única direção. No entanto, a vanguarda histórica continua alimentando-nos com impulsos. E a vontade de experimentar novas formas, audaciosamente, é ainda de inegável valor para a criação.⁶⁰

Mas como ser pop e hermético ao mesmo tempo? Essa é uma pergunta que Antunes tenta responder conciliando depuração de linguagem com a cultura do rock e com uma dicção *pop*, posicionando-se contra a separação entre poesia e letra por valoração estética. Assim como opera com elementos de vanguarda, Arnaldo não se nega a ser popular:

Nunca quis ficar de fora do universo *pop*, seja com o Titãs, seja com o Tribalistas, seja em minha carreira solo. Acho que a gente que mexe com música popular quer ser ouvido pelo maior número de pessoas possível, estar tocando no rádio, fazendo show para muita gente, acho que essa é a expectativa de todo mundo que mexe com música. É claro às vezes isso é mais bem sucedido, às vezes menos, dependendo, às vezes você encontra mais a ansiedade do público ou da mídia também que vincula, isso também é importante. Então é um pouco ir também dosando essas coisas, querer ao mesmo tempo corresponder à ansiedade popular, mas o mesmo tempo querer renovar a linguagem e querer renovar até a expectativa desse público.⁶¹

O fato de Arnaldo recusar a ser classificado de “erudito”, o aproxima também do “universo roqueiro e pop”, que é o da cultura urbana das grandes cidades. Levando em conta o termo “erudito” como aquele que lida com “cânones” da cultura clássica e como um conceito acadêmico de acumulação de conhecimentos, Antunes parece negar uma erudição no sentido de querer

futuro único. É claro que isso não desmerece as vanguardas artísticas e os movimentos coletivos, que foram importantíssimos. Mas no passado.” Matéria publicada em 08/09/2004. Disponível em: <www.aplauso.com.br>

⁶⁰ Antunes, Arnaldo. Entrevista concedida a Eucanaã Ferraz para a revista norte-americana *Bomb* (op.citada), lançada em 2008. A seguir, versão original do trecho traduzido acima por mim: “I don't see many possibilities in thinking in terms of the avant garde nowadays. I believe the paths through which the new can happen have multiplied. Neither is there an official, homogeneous context against which one would need to react. This situation is a lot more interesting than the idea of a collective movement pointing the future toward a single direction. Nevertheless, the historical avant garde keep feeding us with impulses. And the desire to experiment with new forms, audaciously, is still of undeniable value to the creation.” (p.55).

⁶¹ <<http://www.youtube.com/watch?v=98cT9f8T97E/>> <www.markora.zip.net> (Consulta em 17/01/10).

embaralhar as fronteiras entre o “erudito” e o “popular”, já que opera com elementos das duas. Assim como atua no contexto da música popular desde a época do Titãs, lançou os livros de poemas *OU/E* (1983), *Psia* (1986), *Tudos* (1990), *As coisas* (1992), *2 ou + corpos no mesmo espaço* (1997), *Palavra desordem* (2002) e *Como é que chama o nome disso (antologia)* (2006).

Utilizando a frase de Haroldo de Campos, “o povo é o inventa línguas na maestria do improvisado”, Arnaldo Antunes declara que a poesia tem uma finalidade em si própria e a contaminação entre a linguagem musical e a literária o interessam na medida em que tenha que se adequar a cada uma delas (Antunes, 2006, p.365). Assim, a seleção entre o “fino” e o “grosso” é, para Arnaldo Antunes, antes de tudo um ato de escolha e não somente uma mistura estratégica para fortalecer sua identidade:

Isso de estudar literatura e fazer música, essas coisas andaram juntas desde muito cedo, de forma que essa divisão entre alta e baixa cultura não faz sentido para mim. (...) Claro, que eu não compactuo, nem um pouco, com a ideia de que poesia é diferente de letra de música por uma questão de valor estético. Que é como as pessoas mais preconceituosas querem separar as duas: uma linguagem mais pobre, ligada à cultura de massas; e outras de uma área mais intelectualizada, que é a área literária. Ao mesmo tempo, eu acho que são diferentes, sim.(...) acho que existe essa questão da adequação a cada linguagem. Você criar uma peça para ser ouvida no rádio é uma coisa, para ser lida num livro é outra. É outro tempo, outra forma de absorção.⁶²

Se na maioria de suas letras, tal qual faria um “engenheiro”, Antunes condensa os excessos dramáticos em imagens concisas, em outras canções ele abre espaço para o eu lírico. Em “Socorro”,⁶³ por exemplo, o eu lírico está explícito no lamento da letra: “Socorro não estou sentindo nada (...) Socorro alguém me dê um coração, que este já não bate nem apanha.”. Outros casos de canções de Arnaldo narradas em primeira pessoa do singular podem ser observado em “Eu não sou da sua rua”,⁶⁴ “Alegria” (CD *Ninguém*, 1995, *BMG*)

⁶² Antunes, Arnaldo. Depoimento proferido durante palestra no II Festival Internacional de Poesia. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=vrfwxrsYSIs>> Acesso em 18/05/09.

⁶³ Música presente no CD *Um Som* de Arnaldo Antunes de 1998, da gravadora *BMG*.

⁶⁴ Música de Arnaldo Antunes em parceria com Branco Mello presente no CD *Qualquer*, de 2006 lançada pela Biscoito Fino e gravada anteriormente por Marisa Monte em *Mais*, de 1990.

e “Judiação”, de Lupicínio Rodrigues. Outro caso interessante é “Hotel Fraternité”,⁶⁵ poema do escritor alemão Hans Magnus Enzensberger musicado por Antunes, que traz uma narrativa sobre um homem que anda pelos lados marginais da cidade, tem furos nos sapatos e “rasga de raiva e desespero sua última camisa”. Assim, a temática de “Hotel Fraternité” não é usual na obra de Arnaldo Antunes. Tal tipo de sensibilidade que aborda personagens marginalizados pela sociedade também pode ser observado na interpretação de Antunes para a música “Cachimbo”⁶⁶ (CD *Saiba*, de 2004).

Em 1995, Arnaldo Antunes lançou seu segundo CD solo *Ninguém*, que possui as faixas “Budismo moderno”, “Fora de si”, “Judiação” e “Lugar comum”, três canções que são reinterpretadas por Antunes. Nas releituras de “Lugar comum” (composição de João Donato e Gilberto Gil) e de “Judiação” (de Lupicínio Rodrigues), os ritmos originais de ambas são trocados. Enquanto “Lugar comum” (composta originalmente como um samba) recebeu um arranjo de rock pesado, a composição de Lupicínio Rodrigues foi relida como um “iê-iê-iê”. Dentro de um espírito mais “solar” da jovem guarda, a versão de Antunes é inteiramente diferente da versão original da “Judiação” de Lupicínio, concebida

⁶⁵ Letra de “Hotel fraternité”, composição de Arnaldo Antunes, Aldo Fortes e Hans Magnus Enzensberger, do CD *Qualquer* de Arnaldo Antunes de 2006, lançado pela gravadora Biscoito Fino. O texto de Hans Magnus Enzensberger é inspirado no verso “meu pobre leitor, meu igual, meu irmão”, de Charles Baudelaire: “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 carrosséis/ Aquele que derrama vinho rubro na cama sórdida/ Aquele que toca fogo em cartas e fotografias/ Aquele que vive sentado nas docas debaixo das gaiotas/ 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”.

⁶⁶ A letra em primeira pessoa de “Cachimbo”, composição de Edvaldo Santana e Osnafe, discorre sobre um eu lírico “carimbado e mal vestido” que se embebe lentamente da “chaminé dos inocentes”, assim como trabalha com o duplo sentido da palavra “chupador”, que tanto pode ter um cunho sexual como pode simplesmente remeter ao cachimbo, como se pode notar no trecho: “Sou a madeira que sempre fico na beira/ Perfume de sarro e cera/ Que dança no seu beicinho/ É evidente que sou preso pelos dentes/ Chaminé dos inocentes/ Embebedo de mansinho/ Sou pau de boca de saci a magistrado/ Desejado e adorado/ Alimentado pelo fumo(...) No meu forninho se deita qualquer tabaco/ A chupada me faz fraco/ Sou um verdadeiro pito/ Seu pensador vê se decifra pra mim/ Eu já passei por tanto horror/ Por que é que não morri?/ Será que é só pra manter o combinado/ Que pra ter um chupador/ Tem que nascer um já chupado”.

como um lamento em samba-canção e cantada com a voz “chorada” do compositor gaúcho em uma típica canção de “dor-de-cotovelo”.⁶⁷

Em “Budismo Moderno”, Arnaldo Antunes retrabalha a linguagem cientificista do *simbolista* Augusto dos Anjos, musicando esse poema que argumenta cientificamente sobre o desterro do mundo. Ressaltando a invenção técnica da linguagem de Anjos, Antunes explora o caráter radical do texto do poeta paraibano em uma abordagem que se centra na adequação sonora à métrica da forma. O que está sendo valorizado por Antunes é o lado inventor de Augusto dos Anjos, que lida com a linguagem da forma cientificista para criar uma prosódia própria através dela.

É interessante notar aqui que a maneira como Antunes evoca Lupicínio Rodrigues e Augusto dos Anjos é oposta à atitude de Cazuzza ao incorporar canções com textos dramáticos. Arnaldo Antunes presta homenagem aos músicos do passado em forma de pastiche e com certo distanciamento, ao mudar o arranjo original de suas canções. Já Cazuzza remete ao lado mais sombrio de Lupicínio como representante da tradição das canções populares que tematizam as desgraças amorosas e os amores não correspondidos. De Augusto dos Anjos, Cazuzza valoriza seu lado transgressivo e até certo ponto “maldito”, do verso “escarra na boca que te beija”, do poema “Eu”, por exemplo. Se a poética de Augusto dos Anjos é carregada de símbolos funestos, Arnaldo Antunes, como dito anteriormente, parece mais interessado no aspecto formal da obra do “simbolista” paraibano, na renovação da linguagem trazida por “Budismo moderno” e no estranhamento que Anjos promove com o uso de vocábulos médicos.

Integra ainda o CD *Ninguém*, de Antunes, a canção “Fora de si”, que através de uma abordagem formal refere-se ao tema da loucura, discorrendo sobre a perda dos sentidos de um eu lírico que vai ficando “fora de si” através da diluição dos tempos verbais. Assim, sob fundo musical de um rock potente, a

⁶⁷ Procedimento parecido realizou Arnaldo Antunes no CD *Saiba* de 2004 ao reinterpretar a canção de Noel Rosa, “A razão dá-se a quem tem”, em um rock pesado (de lamento furioso).

letra da canção é proferida e se refere aos fatos narrados com uma clareza objetiva quase didática:

Eu fico louco, eu fico fora de si. Eu vai embora, depois eu saio daqui. Eu fica assim, eu fico fora de mim. Eu fico louco, eu fica bem assim, eu fico sem ninguém em mim.⁶⁸

Trata-se de uma abordagem da loucura que pouco remete à mitologia do artista transgressor que rompe progressivamente com as regras de sua sociedade. Em “Fora de si” Arnaldo Antunes opera mais com o significante da letra do que com seu significado direto relativo à problemática da insanidade. No clipe “Fora de si”, que ilustra o filme *Bicho de sete cabeças*, a imagem de Antunes com uma camisa de força aparece intercalada com imagens do filme.

Em 1996, Antunes lançou seu terceiro CD individual, *O Silêncio*. Em faixa homônima, “O silêncio” discorre sobre uma infância da linguagem e um silêncio ancestral anterior à computador, televisão, luz elétrica, bicicleta e alfabeto. O fundo melódico da canção remete a um canto tribal que vai sendo entoado enquanto são proferidos os versos enigmáticos sobre o silêncio fundador: “foi a primeira coisa que existiu, o silêncio que ninguém ouviu”. Em “O buraco do espelho”,⁶⁹ a letra da música descreve uma insônia que vai adquirindo um caráter quase mágico e fantástico como o universo do livro de Lewis Carol, *Alice no país dos espelhos*, na frase “o buraco some na parede”. Foi gravado também no disco *O Silêncio*, “Inclassificáveis”,⁷⁰ música em que

⁶⁸ Aqui o eu lírico da canção perde-se na objetividade dos fatos narrados, mas sua experiência de tão excessivamente racionalmente descrita, constrói uma ambigüidade e reflete o automatismo do narrador que vai sendo apagado pela loucura. Assim, a frase “eu fica assim, eu fico fora de mim” cria um estranhamento, na medida em que a primeira e terceira pessoa se embaralham em uma descrição que, no final, joga com a entrega do personagem ao som e a perda dos sentidos individuais.

⁶⁹ Em “O buraco do espelho”, composta com Edgard Scandurra, Arnaldo Antunes explora tal atmosfera fantástica ao colocar em suspenso as fronteiras entre o fundo melódico e sua fala, criando uma atmosfera vertiginosa ao proferir as palavras da letra: “O buraco do espelho está fechado/ agora eu tenho que ficar aqui/ com um olho aberto, outro acordado/ no lado de lá onde eu caí/ pro lado de cá não tem acesso/ mesmo que me chamem pelo nome/ mesmo que admitam meu regresso/ toda vez que eu vou a porta some/ a janela some na parede/ a palavra de água se dissolve/ na palavra sede, a boca cede/ antes de falar, e não se ouve/ já tentei dormir a noite inteira/ quatro, cinco, seis da madrugada/ vou ficar ali nessa cadeira/ uma orelha alerta, outra ligada/ o buraco do espelho está fechado/ agora eu tenho que ficar agora/ fui pelo abandono abandonado/ aqui dentro do lado de fora”.

⁷⁰ Trecho da letra de “Inclassificáveis”, composição de Arnaldo Antunes: “Que preto, que branco, que índio o quê? (...) Aqui somos mestiços mulatos/ cafuzos pardos mamelucos sararás/ crilouros guaraniséis e judárabes/ orientupis orientupis/ ameriquitalos luso nipo caboclos/ orientupis orientupis/ iberibárbaros indo ciganagôs/ somos o que somos/ inclassificáveis(...) Aqui somos

Arnaldo cantou com Chico Science (protagonista do Mangubeat), a letra sobre a miscigenação racial brasileira.

Em 1998, Antunes lançou o CD *Um Som*, que explora mais a temática da cultura *pop* e das músicas radiofônicas. Já na capa, Antunes aparece com uma lupa no ouvido e na contracapa suas orelhas são substituídas por caixas de som. É a partir dessa imagem da capa que as faixas “Música para ouvir”⁷¹ e “Um som” parecem criticar a lei do olho sem ouvido, do ouvido sem tato, da pintura sem música, da música sem gesto; contra os sentidos do corpo separados e organizados em compartimentos. O que Antunes propõe aqui é o religar dos sentidos por uma fala que acompanhe o gesto, uma música que acompanhe a dança, um sensibilidade tátil que acompanhe o sentir mental, como expõe:

O valor de uma canção deve estar associado à suas propriedades físicas sobre o corpo. O tato se liga diretamente aos canais do ouvido. O coração altera seu ritmo, o pé balança involuntariamente, a pele se arrepiá. O corpo reage fisiologicamente a qualquer música. O rock restitui muito desse laço. (...) A consciência crítica que ignora os efeitos físicos produzidos pela música no corpo, não compreende o couro dos *heavy-metals*, a autoflagelação dos *punks*, as sutilezas dos efeitos das drogas sobre o som, e o som. (Antunes, 2000, p.19-20).

Nesse sentido, Antunes chama a atenção para o ato corporal da linguagem, lembrando que o que difere uma oração de uma profecia é o tom de voz, volume e estridência com que cada uma é proferida. Tais nuances são exploradas em sua interpretação da canção “Exagerado”, de Cazuza. (CD *Paradeiro*, 2001). Nessa releitura de Cazuza, Arnaldo canta as palavras com uma voz gravíssima sob um fundo musical de bossa nova, causando um efeito de estranhamento pela contraposição do excesso anunciado pela letra com a

mestiços mulatos/ cafuzos pardos tapuias tupinamboclos/ americarataís yorubárbaros(...) tupinamboclos/ yorubárbaros/ carataís/ caribocarijós/ orientapuias/ mamemulastropicaburés(...) mesticigenados/oxigenados debaixo do sol”.

⁷¹ Trecho da letra de “Música para ouvir”, composição de Arnaldo Antunes: “Música para ouvir no trabalho/ Música para jogar baralho/ Música para arrastar corrente/ Música para subir serpente/ Música para girar bambolê / Música para querer morrer / Música para escutar no campo / Música para baixar o santo/ Música para ouvir/ Música para compor o ambiente/ Música para escovar o dente/ Música para fazer chover/ Música para ninar nenê/ Música para tocar novela/ Música de passarela/ Música para vestir veludo/ Música pra surdo-mudo/ Música para estar distante/ Música para estourar falante/ Música para tocar no estádio/ Música para escutar rádio/ Música para ouvir no dentista/ Música para dançar na pista/ Música para cantar no chuveiro/ Música para ganhar dinheiro (...) Música pra fazer sexo/ Música para fazer sucesso/ Música pra funeral/ Música para pular carnaval / Música para esquecer de si”.

contenção de sua melodia. Assim, Antunes “desdramatiza” o exagero e utiliza um canto contido como forma de provocar um choque pelo sentido oposto ao da mensagem da letra, como se sua voz grave e contida fosse outro tipo de exagero menos aparente. Como observa José Miguel Wisnik (2004), Arnaldo Antunes em sua obra muitas vezes trabalha com uma “poética desdramatizada”, poética esta que coloca elementos opostos para colidirem e se superarem instantaneamente, como se não houvesse dramatização (Wisnik, 2004, p.348). Assim expõe Wisnik:

A poética de Arnaldo Antunes, que também forja uma linguagem própria para as suas necessidades, em vez de utilizar simplesmente os expedientes comuns da canção, pode ser correlacionada com as mesmas questões, das quais oferece novamente um prisma inverso. (...) O individualismo potencializado, ao mesmo tempo que anulado num ninguém que se confunde com a massa das coisas, é assumido escancarada e afirmativamente, em sintonia com a corrente nervosa do ambiente ultra-urbano. (Ibid., p.313).

Em 1999, Arnaldo Antunes compôs a trilha sonora para o balé do grupo de dança mineiro *O Corpo*.⁷² Nessa trilha, Antunes continua a desenvolver um olhar poético sobre a temática corporal, alargando o corpo humano para dentro do corpo da palavra e do texto. Aqui, o que Antunes traz novamente é esse estranhamento entre a coisa material e seus signos. Ao problematizar o corpo como questão estética, coloca em diálogo a linguagem escrita com a gestual humana, explicitando o processo de composição corporal da palavra como um artifício fisiológico gramatical. Nesse sentido, a letra de “Momento Viii”⁷³ explora a tensão do corpo que acompanha a linguagem e está encarcerado na palavra (campo ficcional do corpo). Além de buscar um re-ligamento entre os nomes e as coisas, seu trabalho se empenha em interligar linguagens, expondo o processo corporificado em que a poesia religa as formas aos seus signos, como propõe Antunes:

⁷² Trilha sonora composta por Arnaldo Antunes para o grupo de dança *O Corpo*, lançada em 1999 pela BMG.

⁷³ Letra de *Momento Viii*, de Arnaldo Antunes: “O corpo existe/ e pode ser pego,/ é suficientemente opaco/ para que se possa vê-lo./ Se ficar olhando o ânus/ 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.”

Eu sou fascinado por esse encaixe entre música e letra, porque é o que faz uma canção funcionar. A melodia e a divisão rítmica se adequam tão bem à letra, com tanta naturalidade, que parecem explicar o que ela diz, ao passo em que dão sentidos para além do que ela diz. O João Gilberto, por exemplo, a gente pensa: como é que ele consegue dizer tão bem a letra daquela música, a ponto de expressar ao máximo o que está sendo dito e ao mesmo tempo ter alguma coisa a mais que leva para além do que o texto da canção diz? Quer dizer, gera uma emoção indefinida. (...) A música tem esse caráter misterioso. Talvez seja a mais misteriosa das linguagens, pela maneira como ela atua no corpo, no composto emocional. Por isso talvez eu tenha sempre me sentido um pouco clandestino dentro da linguagem musical muito mais do que com a linguagem verbal. (Antunes, 2006, p.369-370).

Aqui, mais uma vez, Antunes declara-se consciente das diferenças entre a linguagem literária e a musical. Para adequar-se a cada uma delas, aponta as diferenciações e semelhanças de cada processo:

São universos diferentes e acho importante ter a consciência de cada meio em que produzo. Mas, **as preocupações formais são muito parecidas seja ao fazer um poema ou uma canção eu prezo muito a concisão, a clareza, a capacidade de síntese, a interação de forma e conteúdo.** Acho que a poesia é o lugar onde a forma ganha significado, como se as palavras no estado delas de dicionário fossem uma intermediação entre nós e o mundo. (...) Eu acho que na música a questão da adequação é muito importante. Você pode ter um poema maravilhoso, mas se for musicado inadequadamente vai se tornar uma canção fraca. E você pode ter um texto banal que se torna uma canção deslumbrante. Isso não impede claro, que uma letra de música possa ser lida como um poema e ela se sustentar também sem a música por ter características poéticas que mantenham o interesse, mas é uma linguagem diferente, outra via de percepção. (Ibid.). (Grifo meu).

Lidando com o artesanato da canção e pensando a cultura em termos de consumo, Antunes declara-se influenciado pelo poeta curitibano Paulo Leminski,⁷⁴ no ato de dissolver as fronteiras hierárquicas das distinções culturais presentes nos termos “erudito” e “popular”, por exemplo. Segundo Arnaldo, Leminski possuía uma singular habilidade em articular elementos opostos, como narra Antunes:

Tem essas diferentes vertentes que no caso de muitas pessoas se opõem, mas na minha formação elas se conjugaram e se atritaram de modo a criar curtos-circuitos que para mim são férteis. Um

⁷⁴ De Paulo Leminski, Arnaldo Antunes musicou “Luzes”, gravada no CD *O Paradeiro*, de Arnaldo Antunes, lançado em 2001 pela *BMG*.

poeta que talvez fosse claro nesse sentido foi o Paulo Leminski, que chegava a minha casa de casaco de couro para ouvir um disco de rock do The Clash, mas era um sujeito que tinha uma cultura dos clássicos enorme. Era leitor de Homero, Dante, Camões, tinha um conhecimento da cultura oriental impressionante, dos poetas da antiguidade chinesa, dos *haikais*, da tradição da cultura zen ao mesmo tempo em que era faixa preta de judô. Ao mesmo tempo essa cultura clássica convivia e excitava nele o convívio com toda a contracultura, com toda a atitude comportamental irreverente, com a paixão pelo rock e tudo que cercava o universo do *rock and roll*, eu me sinto muito identificado com ele, nesse sentido.⁷⁵

Em 2002, Antunes gravou *Os Tribalistas*,⁷⁶ com Carlinhos Brown e Marisa Monte. Em 2004, lançou *Saiba* e *Qualquer* em 2006, dois discos que trazem o diálogo com a bossa nova, mais especificamente com Vinicius de Moraes. Nas faixas “Areia” e “Itapuana”, ambas ambientadas em Salvador, as paisagens descritas pelas letras remetem à “Tarde em Itapuã”, música de Vinicius de Moraes e Toquinho,⁷⁷ composta em homenagem a Dorival Caymmi. Já em “Nossa Bagdá”,⁷⁸ Arnaldo Antunes utiliza procedimento semelhante ao poema “Rosa de Hiroshima”,⁷⁹ de Vinicius de Moraes, em que uma “anti-rosa atômica” atua como metáfora para descrever uma cidade que após bombardeio norte-americano correu o risco de desaparecer. A diferença aqui é temporal, já que o ataque nuclear a Hiroshima ocorreu no fim da Segunda Guerra Mundial e Bagdá foi militarmente bombardeada pelos estadunidenses em 2003.⁸⁰

⁷⁵ ANTUNES, Arnaldo. Depoimento proferido durante palestra no II Festival Internacional de Poesia. Disponível em: <www.youtube.com/watch?v=vrfwxrsYSIs> Acesso em 18/05/09.

⁷⁶ Desse CD é importante chamar atenção para “Carnalismo”, música que contém citação do termo “segredos de liquidificador”, de Cazuza (da música “Codinome Beija-Flor”).

⁷⁷ Lançado primeiramente no LP *Vinicius de Moraes ao vivo em “La Fusa” com Maria Creuza, Maria Bethânia e Toquinho*, de 1970.

⁷⁸ Trecho de “Nossa Bagdá”, composição de Péricles Cavalcanti: “Bagdá, na Mesopotâmea/ Bagdá, babel Babilônia, Bagdá/ Quando na noite as sirenes/ Começam a tocar/ Antecipando as mil bombas/ Que vão despencar/ Eu me lembro/ Dos ataques de outros tempos/ Sobre a nossa Bagdá / Que porém não conseguiram destruí-la/ Nem riscá-la do mapa”.

⁷⁹ “Rosa de Hiroshima” foi musicado por Gerson Conrad e gravado pelo Secos e Molhados, no LP *Secos e Molhados*, de 1973. Assim descreve sua letra: “Pensem nas crianças/ Mudas telepáticas/ Pensem nas meninas/ Cegas inexatas/ Pensem nas mulheres/ Rotas alteradas/ Pensem nas feridas/ Como rosas cálidas/ Mas, oh, não se esqueçam/ Da rosa da rosa/ Da rosa de Hiroshima/ A rosa hereditária/ A rosa radioativa/ Estúpida e inválida/ A rosa com cirrose/ A anti-rosa atômica/ Sem cor sem perfume/ Sem rosa s em nada.” (Moraes, 2005).

⁸⁰ Para além das abordagens nacionais, “Rosa de Hiroshima” e “Nossa Bagdá” são exemplos em que a canção popular e a literatura brasileira tematizam criticamente temas internacionais.

Em 2009, Arnaldo Antunes lançou o CD *Iê Iê Iê* que, retomando as releituras do “iê-iê-iê” pelo Titãs do Iê Iê, propõe uma atualização da linguagem desse movimento estético dos anos de 1960. Trata-se de uma atualização e não de uma releitura, já que o álbum *Iê Iê Iê* foi composto por canções inéditas inspiradas na manifestação musical sessentista, mas buscou construir novas leituras para um formato de canção já estabelecida. Na música “Envelhecer”, por exemplo, Antunes critica um clichê de associação muitas vezes intrínseca do rock com a juventude, ironizando certo estereótipo do rock como um ritmo dos jovens que refletiria publicamente os sentimentos e anseios de uma ‘juventude transviada’. De certa maneira, Antunes parodia determinado universo roqueiro que se propõe enquanto gênero autorenovável por sua capacidade de se manter sempre jovem, e por certo culto necrófilo dos seus ídolos que morrem jovens. Ao fazer esse tipo de crítica, a letra de “Envelhecer” identifica o envelhecimento com a modernidade, defendendo que nada pode ser tão fora de moda quanto uma juventude *gauche* que se quer “eternamente jovem”:

A coisa mais moderna que existe nessa vida é envelhecer/ A barba vai descendo e os cabelos vão caindo para a cabeça aparecer(...) Não quero morrer pois quero ver/ Como será que deve ser envelhecer/ Eu quero é viver para ver qual é/ E dizer venha para o que vai acontecer(...) **Pois ser eternamente adolescente nada é mais demodê/** Com uns ralos fios de cabelo sobre a testa que não para de crescer/ Não sei por que essa gente vira a cara para o presente e esquece de aprender/ Que felizmente ou infelizmente sempre o tempo vai correr.⁸¹ (Grifos meus).

Em *Iê Iê Iê*, Antunes opera com certa “herança tropicalista”, embaralhando elementos e fronteiras entre o “popular” e o “erudito”, o “fino” e o “grosso” de sua cultura, pensando a modernidade através do iê-iê-iê, das histórias em quadrinhos, dos programas de auditório e dos ícones da cultura *pop*. Nesse sentido, *Iê Iê Iê* é um disco que traz a década de 60 como base para recriar o gênero de fonema “iê-iê-iê”, relendo-o através de informações contemporâneas. Como explica Arnaldo:

Iê iê iê é uma palavra que não está no dicionário, mas todo mundo sabe o que significa. Música jovem de uma época, com seu

⁸¹ Composição de Arnaldo Antunes, Marcelo Jeneci e Ortinho, “Envelhecer” integra o álbum *Iê-iê-iê* de Antunes, lançado em 2009.

repertório de timbres, trejeitos, colares, carros e cabelos, o termo traduz um estilo que parece ter ficado parado no tempo, como se fosse um nome que se dava ao *rock'n roll* antes dele se chamar *rock'n roll*. Uma espécie de proto-rock, que se desdobrou em muitos afluentes de tendências e fusões. Citado pelos Beatles em *She Loves You (yeah yeah yeah)* e por Serge Gainsbourg em *Chez Les Ye Ye Ye*, a expressão caiu na boca dos brasileiros para nomear a música da Jovem Guarda, motivando, na época, entre as mais diversas reações, os ternos versos de Adoniran Barbosa: “Eu gosto dos meninos desse tal de iê iê iê/ Porque com eles canta a voz do povo/ E eu que já fui uma brasa/ Se assoprar eu posso acender de novo”.(...) Um tanto por temperamento, mas também por herança tropicalista, sempre fiz discos marcados pela diversidade e pela mistura, livres da ideia de “gênero musical”.(...) Cheguei assim ao desejo de fazer um disco de gênero, com possíveis variações rítmicas, mas mantendo um campo de referências no que podemos chamar de iê iê iê. Não por saudosismo, mas pelo anseio de revitalizar o estilo, numa linguagem mais contemporânea e com letras que tentam incorporar novas questões e pontos de vista a ele.⁸²

⁸² < <http://www.arnaldoantunes.com.br> > (consulta em 10/01/10)