ARRIGO BARNABÉ FAGOCITA SCHOENBERG: A QUEBRA DO SISTEMA TONAL NA MPB

Renato Bon

Renato Bon é pós-graduado em "Canção Popular: Criação, Produção Musical e Performance" pela FASM (2016), Bacharel em composição pela FAAM (2009). Ganhador do premio "Jovem Compositor" promovido pela Banda Sinfônica Jovem do Estado de São Paulo (EMESP) em 2010 teve sua peça para Banda sinfônica registrada em áudio e vídeo executada pela mesma instituição estreada no mesmo ano no Memorial da America Latina. Além de compositor tem trabalhos publicados como arranjador, instrumentista e pesquisador na área de musicologia. Fundou seu próprio instituto musical em agosto de 2012 onde trabalha como diretor, professor e editor chefe da revista acadêmica *Revista Refletir* fundada por ele em 2015.

http://lattes.cnpq.br/4512197482211111

RESUMO

O presente artigo pretende demonstrar a inserção – feita por Arrigo Barnabé na MPB – de técnicas composicionais, temáticas e tratamentos da voz, desenvolvidos por Schoenberg na primeira metade do século XX. As demonstrações apontam tais atributos composicionais, encontrados na obra de Arrigo, através de análises musicais e comparativas de canções selecionadas.

PALAVRAS-CHAVE

Arrigo Barnabé, Atonalismo, Canção Popular Brasileira

O sistema tonal possui uma força interna grande o suficiente para criar uma gravidade em torno de um centro. Esta, por sua vez, é sua característica mais marcante e evidente. Desta forma seus limites começam a ser atingidos através dos cromatismos desenvolvidos por Wagner, tendo como marco histórico o *Prelúdio de Tristão e Isolda*. Debussy marcou o início da modernidade com o *Prélude à l'Après-Midi d'un Faune,* porém em suas características composicionais, apesar da suspensão da tonalidade, não temos a ruptura com o tonalismo. A técnica que possibilitou a ruptura retirou o centro gravitacional do centro tonal igualando em potenciais atrativos todas as doze notas. A expressão musical mais radical, dentro da lógica de valorização da inovação e criatividade alavancada pelo movimento artístico do Modernismo, se apresenta na obra do criador do dodecafonismo, o compositor austríaco Arnold Schoenberg (1874-1951). Neste artigo apontaremos algumas de suas características e técnicas composicionais que serão refletidas na obra de Arrigo Barnabé, que propôs a introdução de tais elementos na música popular brasileira.

As aproximações entre os dois compositores serão feitas em cima dos seguintes tópicos:

- Atonalismo: Dodecafonismo, serialismo, técnicas de tratamento das séries.
- Temáticas: Schoenberg se utilizou do apoio de textos para desenvolver suas peças, encontramos uma grande semelhança na temática dos textos abordados pelos dois compositores.
- Recitativos e *Sprechgesang*.

> "Ao correr de sua vida, Schoenberg olhava para o algarismo 13 como um número fatal. Nos seus últimos anos, demonstrou firmemente uma crescente aversão a ele. Na Sexta-feira 13 de julho de 1951, às 23h45, Schoenberg morreu. Além de uma enfermeira, apenas a Sra. Schoenberg estava presente, e foi para ela que o compositor dirigiu sua última palavra: "Harmonia"." (Reich, 1971, p. 235; Apud Menezes, p. 27)

Coincidência ou obra do destino, dois meses após a morte de Schoenberg, em 14 de Setembro de 1951 nasce em Londrina, Paraná, Arrigo Barnabé.

Arrigo inicia seus estudos musicais ainda jovem em Londrina no Conservatório Musical Carlos Gomes, onde cursou disciplinas teóricas e piano. "Sua primeira ambição profissional era ser inventor, inicialmente em química, em seguida arquitetura e, finalmente, em música." (CAVAZOTTI, 2000, p.6)

Arrigo mudou-se para Curitiba aos dezesseis anos, onde fez o curso pré-vestibular. Nos frequentes retornos a Londrina, ao se reencontrar com um círculo de amigos formado por Mário Lúcio Cortes, Robinson Borba, Paulo Barnabé – seu irmão caçula – e Antônio Carlos Tonelli que posteriormente seriam colaboradores de seu primeiro álbum, conheceu obras de Stravinsky, Bartók, Stockhausen e Luigi Nono. Neste contexto fez suas primeiras composições experimentais. Este círculo discutia também os próximos passos da música popular brasileira. O Tropicalismo apontava seu auge neste período juntamente a difusão do livro *O Balanço da Bossa* de Augusto de Campos. Em entrevistas Arrigo relata que para ele a Tropicália havia rompido com quase tudo, mas não com o sistema tonal; em sua visão, os novos caminhos da música teriam a ver com a ruptura com o tonalismo. (ARANTES, 1981, p.17; Apud CAVAZOTTI, 2000)

Ingressou no curso de música do Departamento de Música da Escola de Comunicação e Artes da USP em 1975, onde estudou composição com Willy Correa de Oliveira, e piano com Caio Pagano. No ano seguinte, montou o conjunto *Navalha*, integrado por Antônio Carlos Tonelli (baixo-elétrico), Itamar Assumpção (voz e guitarra) e Paulo Barnabé (bateria), antecipando a formação do grupo do LP "Clara Crocodilo". Abandona o curso de música da ECA/USP em 1978. Pensando no Festival Universitário da Canção da TV Cultura paulista (edição de 1979) montou a Banda Sabor de Veneno. Arrigo e sua banda vencem o Festival, Interpretando a canção *Diversões Eletrônicas*. A partir daí, seguiram pelo país se apresentando, com o público invariavelmente dividido entre os aplausos e a vaias.

Arrigo gravou seu primeiro LP, "Clara Crocodilo", com esta mesma banda e alguns músicos convidados. Este LP seria lançado, dentro da série *Música Popular Brasileira Contemporânea* – dedicada à difusão de músicos pouco conhecidos – pela gravadora Polygram, mas devido a divergências entre o compositor e a gravadora, sua realização se deu numa produção independente. "Clara Crocodilo" foi gravado de julho a setembro de 1980, em dezesseis canais, nos estúdios da gravadora "Nosso Estúdio" em São Paulo. Foi lançado em 15 de novembro deste mesmo ano, na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP. Porém, só foi liberado pela censura federal no final de dezembro do mesmo ano. Este álbum configura-se como um marco histórico, pois

nele encontramos as primeiras utilizações das técnicas atonais desenvolvidas por Schoenberg aplicadas de forma inédita em musica popular brasileira. A respeito da aplicação das técnicas Cavazotti afirma:

> "A análise do texto musical das oito canções do LP *Clara Crocodilo* evidenciou que todas são composições seriais. Delas, as duas canções mais antigas, *Clara Crocodilo* (1972) e *Sabor de Veneno* (1973), são baseadas em séries de oito e seis alturas, respectivamente, indicando que o compositor utiliza a técnica dodecafônica apenas a partir de 1974. As demais (*Acapulco Drive-In*, *Orgasmo Total*, *Instante*, *Infortúnio* e *Office-Boy*) são dodecafônicas."(CAVAZOTTI, 2000, pag.8)

Os processos de tratamento das séries empregados por Arrigo Barnabé nestas canções são aqueles universalmente reconhecidos: transposição, retrogradação, inversão, rotação, multiplicação, fragmentação, operação de derivação, permutação e operação de desmembramento (vide definições destes termos no glossário do artigo do CAVAZOTTI, 2000). Abaixo um exemplo, publicado no livro *Som e o Sentido*, de Wisnik, demonstrando as quatro funções básicas dos tratamentos das séries muito utilizadas pela segunda escola de Viena, movimento ao qual Schoenberg encabeçava:

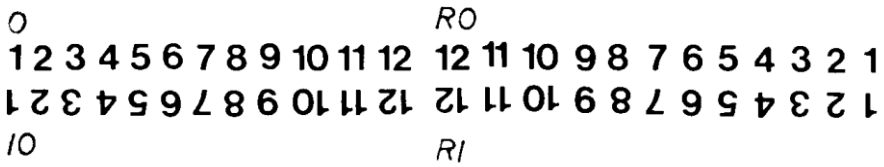
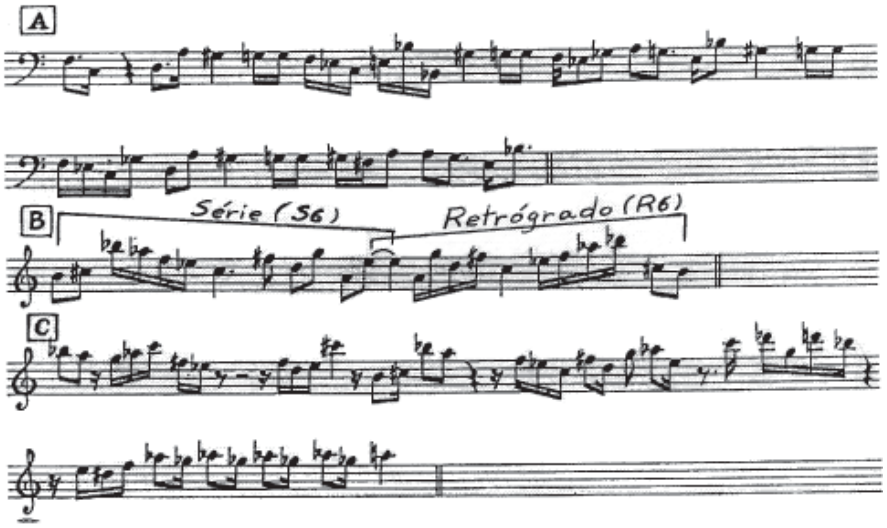


Figura 1 Esquema dos tratamentos da série: original, retrogrado, inversão e retrogrado da inversão (Wisnik, 2002)

Abaixo no exemplo musical 1, temos três fragmentos da canção *Infortúnio* de Arrigo Barnabé. Nele contém uma ocorrência de uma série dodecafônica, seguida de sua versão retrógrada:



Exemplo musical: Três fragmentos da canção *Infortúnio* de Arrigo Barnabé (CAVAZOTTI, 2000, pag.9)

Segundo Cavazotti existem "indícios de tonalismo em três canções (*Acapulco Drive-In*, *Instante* e *Infortúnio*) e de atonalismo livre em seis sequências de alturas de três canções (*Orgasmo Total*, *Office-Boy* e *Infortúnio*)." (CAVAZOTTI, 2000, pag.9) Passemos agora para o próximo tópico.

SEMELHANÇAS NA TEMÁTICA:

De forma poética Arrigo Barnabé retrata através de uma narrativa semelhante as das histórias em quadrinhos, a marginália paulistana na década de 70, ressaltando a forma distorcida e desintegrada na qual vive o ser humano nas metrópoles contemporâneas. Refletindo o sentido do texto poético com o serialismo e a atonalismo livre, Arrigo se utiliza de distorção e desintegração do centro tonal, desnorteando os ouvintes tradicionais da música popular urbana tonal, trazendo ao seu primeiro álbum um sentido provocativo.

É possível traçar um paralelo entre as motivações que levaram Arnold Schoenberg, o sistematizador do serialismo, e Arrigo Barnabé a incursionarem pela atonalidade. A partir de 1906, Schoenberg compôs obras hibridamente tonais e atonais como a *Sinfonia de câmara* op.9 (1906), o *Segundo Quarteto de Cordas* op.10 (1908) e *Três Peças para Piano* op.11 (1909). Sua primeira obra atonal, onde as dissonâncias são finalmente emancipadas e as funções harmônicas dissolvidas, é o *Livro dos Jardins Suspensos* op.15 de 1908-9, uma coletânea de canções sobre textos de Stefan George. É também de George a frase que abre o último movimento do *Segundo Quarteto de Cordas* de Schoenberg: *"Eu sinto o ar de outro planeta"*. Sobre este movimento, diz Schoenberg:

> "O quarto movimento, Enlevo, começa com a introdução que descreve a partida da Terra em direção a outro planeta. Aqui o poeta visionário previu sensações, que em breve talvez sejam confirmadas. Livrando-se da força de gravidade – atravessando nuvens em direção ao ar cada vez mais rarefeito, esquecendo todas as atribulações da vida terrena – isto é o que se tenta ilustrar nesta introdução. Quando a voz inicia 'Eu sinto o ar de outro planeta', o cenário musical está estabelecido neste clima e tudo o que se segue é suave e terno, mesmo quando conduz ao clímax por meio de um movimento ascendente (…)" (RAUCHHAUPT, 1971, pp. 48-51; Apud CAVAZOTTI, 2000,pag.11)

Esta imagem pode ser comparada à segunda estrofe (versos 7 a 13) da canção *Sabor de Veneno*, de Arrigo Barnabé, composta em 1973, e que é uma de suas primeiras incursões pelo serialismo, ainda não dodecafônico:

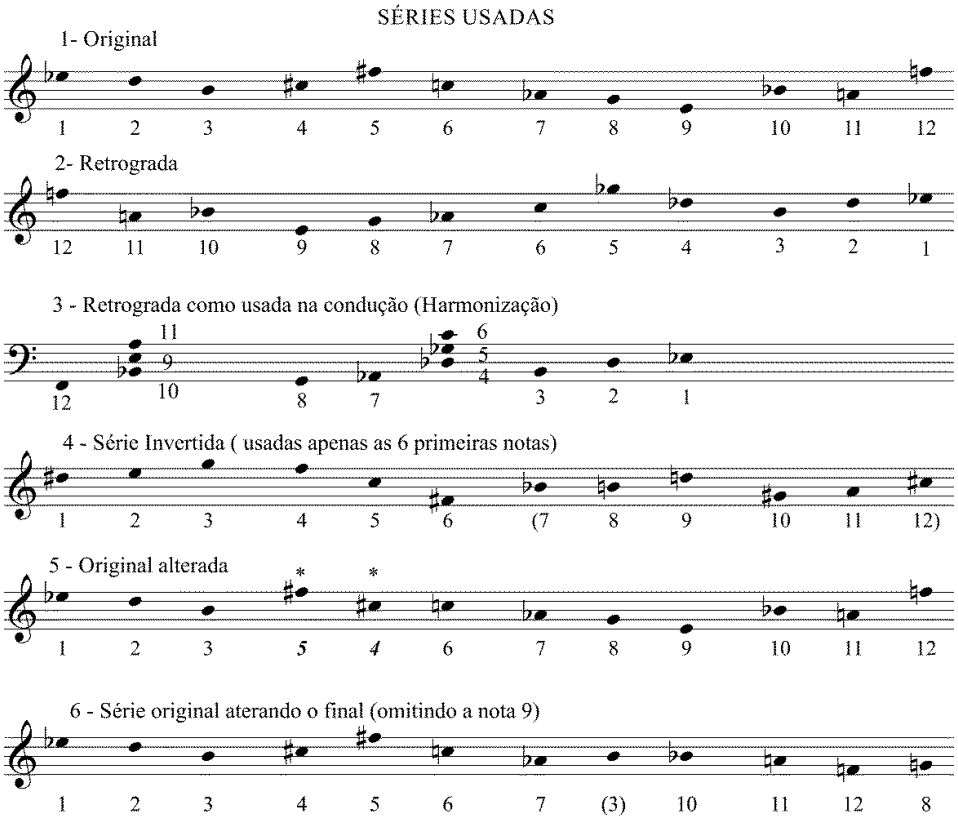
7. *Não sei se ela veio da lua*
   Ou se veio de Marte me capturar
   só sei que quando ela me beija
10. *eu sinto um gosto*
   (uma coisa estranha, um negócio esquisito)
   meio amargo do futuro
   sabor de veneno

Tanto no poema utilizado por Schoenberg, quanto nesta estrofe da canção de Barnabé, nos encontramos em ambientes extraterrestres. Logicamente percorrem este terreno de formas distintas, porém ambos abordam a temática extraterrena sugestionando a visão de um futuro. A semelhança entre a temática abordada não se esgota por ai, podemos encontrar muitas outras similaridades ao decorrer de suas obras, como por exemplo, em seu segundo disco.

TUBARÕES VOADORES:

"Clara Crocodilo" foi o marco inicial, mas Arrigo não parou por ai. Encontramos todas essas características em todos os outros períodos de sua produção. Seu segundo LP, "Tubarões Voadores", foi lançado em 18 de maio de 1984, no Teatro SESC-Pompéia, em São Paulo. A temática que permeia o texto poético das dez faixas deste novo LP trata da mesma realidade abordada em *Clara Crocodilo,* ou seja, a desumanização do ser humano nas metrópoles. *Canção do Astronauta Perdido,* quinta música do disco, também apresenta a utilização de recursos dodecafônicos. Desta vez vamos nos aprofundar na análise das técnicas usadas. Um recurso muito utilizado em análises de músicas dodecafônicas é direcionar um número para cada altura usada na série. Iniciando do "1" e ordenando um número para cada nota na sequência da série até o número "12". Ao acompanharmos os números fica evidente a não repetição de notas até a utilização de todo o contexto cromático.

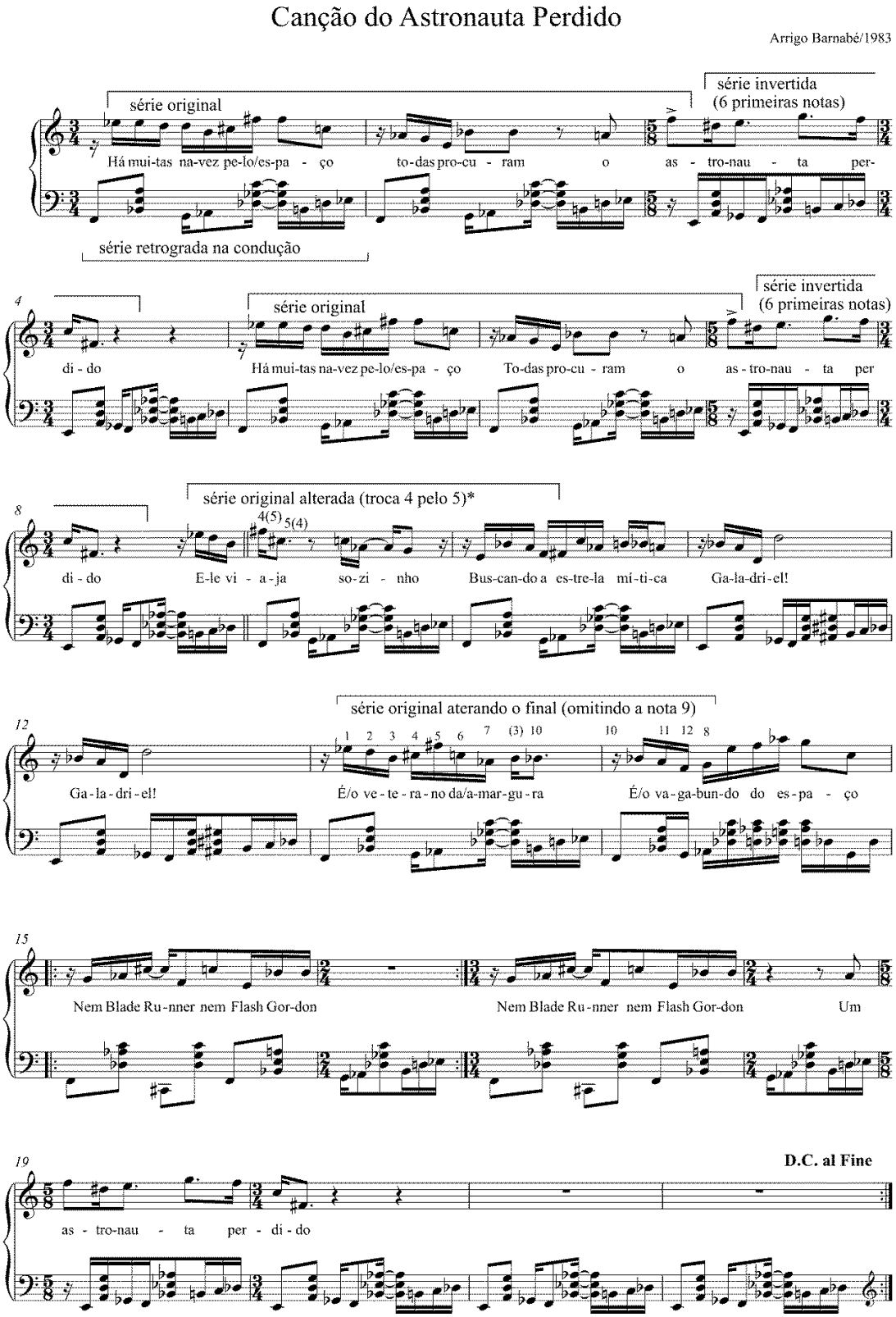
Como foi visto anteriormente, temos as opções de Retrogradação, Inversão e Retrogradação da Inversão como eixo principal do desenvolvimento dodecafônico. Além destes tratamentos podemos permutar algumas notas, como também selecionar apenas uma parte da sequência de acordo com a sonoridade desejada. Podemos chamar estas derivações dos tratamentos rígidos de "liberdade poética composicional" diante da técnica. Para demonstrar estes tratamentos vamos iniciar através do exemplo musical 2 que demonstrará a série original e os tratamentos usados na *Canção do Astronauta Perdido:*



Exemplo musical: 2 Tratamentos da série original da *Canção do Astronauta Perdido*

No primeiro tópico temos a série original, como aparece no início da canção. No segundo temos a série retrogradada, ou seja, de traz para frente. No terceiro a série retrogradada como foi usada na constituição da harmonização. No quarto a série invertida, ou seja, com suas alturas espelhadas no sentido contrario aos seus intervalos originais. Se o primeiro intervalo da série é uma segunda menor descendente, quando invertido se torna uma segunda menor ascendente e assim por diante. O quinto detalha uma permutação entre a quarta e a quinta nota da série. Finalmente no sexto temos outra alteração da série original, onde a nona nota da série foi omitida, a oitava foi levada para o fim e entre a sétima e a décima nota encontraremos uma repetição da terceira nota da

série original. Agora veremos esse tratamento na sequência da música no exemplo musical 3:



Exemplo musical: 3 Redução para piano da *Canção do Astronauta Perdido* concedida pelo compositor e trabalhada por Renato Bon

Logo no primeiro compasso do exemplo musical 3 podemos observar a série original na melodia vocal seguindo até a primeira nota do terceiro compasso. Dentro deste tipo de configuração, quando as notas estão se repetindo, em sequência, considera-se que aquela altura foi mantida, mantendo-se também a sua função na série. A melodia desenvolve duas repetições em seu início para articular as silabas cantadas, mas ambas devem ser entendidas como uma única parte da série. A partir da segunda nota do terceiro compasso até a segunda do quarto, encontraremos a série invertida até a sexta nota, as outras seis são omitidas. Já na condução harmônica, transcrita na mão esquerda da redução, podemos observar a série retrogradada. No exemplo musical 2 temos a distribuição das notas da série de forma detalhada.

Na sequência da canção todo este trecho é repetido de forma literal até a próxima estrofe que aparece no final do oitavo compasso do exemplo musical 3, onde encontramos uma exposição da série com uma permutação entre a quarta e a quinta nota.[1] Após esse trecho, um desenvolvimento atonal livre na voz da continuidade a melodia. Temos duas repetições idênticas sobre a palavra "Galadriel!" enfatizando a proposta poético-musical. No décimo terceiro compasso, logo após a conclusão das repetições, encontramos a série alterada como descrito no sexto tópico do exemplo musical 2. A nona nota da série foi omitida, a oitava foi levada para o fim e entre a sétima e a décima nota encontraremos uma repetição da terceira nota da série original. Deste trecho até a última frase da canção não temos mais aparições da série. Nos décimos quinto e décimos sexto compassos da redução temos uma espécie de refrão apoiado por um desenvolvimento atonal livre. Na ultima frase da canção encontramos uma repetição literal das seis primeiras notas da série invertida como descrita no tópico quatro do exemplo musical 2 fazendo uma referência a conclusão da primeira exposição. Durante todo o percurso da canção temos a condução harmônica como no terceiro tópico do exemplo musical 2.

No arranjo da gravação publicada no disco "Tubarões Voadores", após uma introdução feita por uma formação orquestral e melodias vocalizadas sem letra – na voz

[1] É importante ressaltar que não encontramos uma relação direta entre o início e fim das frases das estrofes com os inícios e fins das aparições da série e seus tratamentos. Algo muito comum na técnica.

de Vania Bastos – Arrigo toma o lugar de um narrador. Entre os 49 e 59 segundos da gravação, podemos ouvir – na voz do compositor – o seguinte texto sendo narrado:

Reza a lenda que ele deixou o seu planeta,
Natal a muito tempo atrás;
E ainda hoje viaja sozinho pelas estrelas

Esse é um exemplo de *recitativo*, um dos atributos composicionais que analisaremos a seguir.

RECITATIVO SPRECHGESANG

Fatos ocorridos no decorrer da vida de Schoenberg influenciaram diretamente as constantes indagações que o compositor fazia sobre o ato de se expressar musicalmente com a voz. O que acarretou no desenvolvimento de técnicas especificas direcionadas a expressão vocal. O primeiro fato que vale a pena ser citado ocorre no início de sua carreira como compositor, quando Schoenberg obteve um contato prolífico com a música e a vivência dos cabarés, levando-o a um nítido interesse pela vida musical cotidiana trivial. O segundo ocorre devido ao exílio na América do Norte[2], onde foi forçado a vivenciar uma outra língua que não a materna, obrigando-o a se distanciar de suas origens linguísticas. Fato que lhe desenvolveu uma postura mais critica sobre a musicalidade de sua língua pátria. Tomemos como exemplo o tratamento do alemão em *Um Sobrevivente de Varsóvia* Op. 46, de 1947, para narrador, coro masculino e orquestra. Schoenberg expressa no prefácio da partitura desta obra que o narrador deve pronunciar de maneira ríspida as palavras alemãs do texto, imitando a maneira de falar de um sargento alemão com uma voz estridente, entrecortada. Aplicando o mesmo refinamento tanto à textura musical "pura" quanto à presença da voz.

No entanto, a primeira grande obra em que Schoenberg recorre ao texto como suporte de seu discurso musical é *Erwartung* Op. 17, de 1909, para voz feminina e orquestra. Neste monodrama em um ato, Schoenberg coloca o canto em primeiro plano,

[2] De origem judaica, Schoenberg sofreu com os horrores da Segunda Guerra Mundial. Em 1925, era professor de composição na Akademie Künste, em Berlin, onde permaneceu até maio de 1933 quando foi demitido devido à ascensão nazista. Ao ser exilado, refugiou-se primeiramente na Espanha, depois na França, para em seguida emigrar para os Estados Unidos da América, onde permaneceu até a morte.

não apenas como de costume em uma canção, mas enfatiza nas notações de instruções da partitura que a voz conduziria o complexo orquestral como protagonista. Segundo Menezes (2002), ao recorrer de um desenvolvimento de um conteúdo semântico como suporte, Schoenberg utilizou a voz como o fio condutor de suas ideias musicais. Uma novidade para o estilo composicional de tradição germânica.

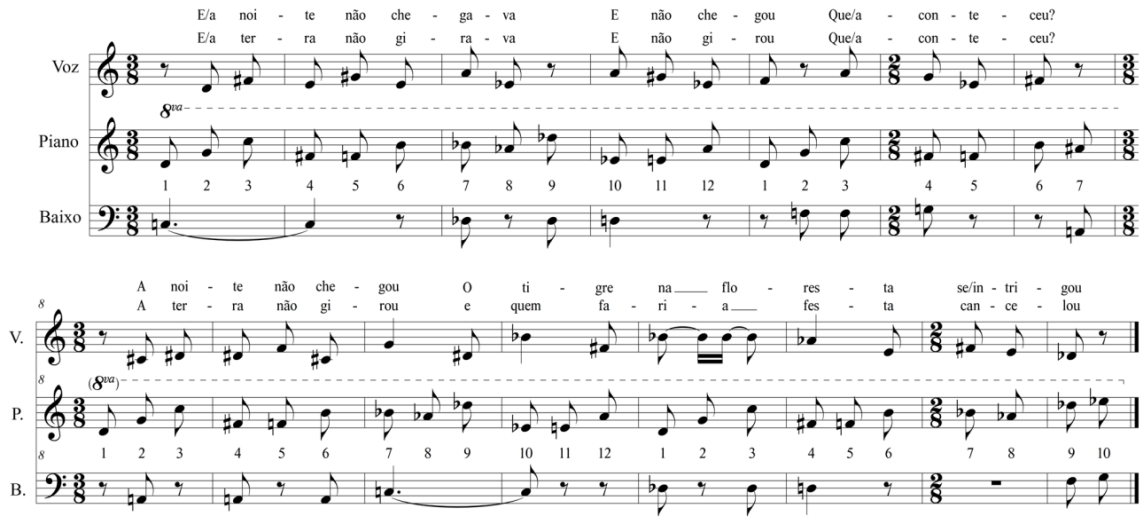
Reformulando o canto enquanto forma de expressão musical, defrontou-se com a essência musical do discurso vocal. Neste período os intelectuais discutiam a música orquestral instrumental como algo denominado de "música pura". Pureza esta, muitas vezes, perseguida pelos compositores de forma ideológica, como se este fosse o motivo intelectual de se trazer para a peça composta a qualidade final de obra de arte. Desta forma Schoenberg expande os horizonte intelectuais da época indagando se o fato de usarmos outras linguagens, como a verbal e sua matéria-prima – as palavras – faria da música impura. Desvinculando-se de dogmas da tradição, Schoenberg aprofunda a reflexão composicional. Desenvolvendo uma linha de pensamento que ao se utilizar da palavra, poderia se utilizar também de uma sistematização consciente ou inconsciente do fator fonológico. Onde a utilização dos gestos entoativos da linguagem verbal fariam parte da configuração gestual musical, sugerindo a não separação entre significado e significante, uma vez que a sucessão fonológica passa a ser condição essencial da expressão verbal utilizada na composição musical. Essas ideia ganham força em *Pierrot Lunaire* Op. 21 (1912).

> "A proximidade entre *Sprechgesang* e recitativo é-nos evidente na própria disposição das partes traçadas por Schoenberg na partitura de *Pierrot Lunaire* Op. 21 (1912), na qual expõe pela primeira vez na totalidade da obra sua nova maneira de encarar o discurso verbal (recorrendo, entretanto, novamente às pequenas peças agrupadas num extenso Opus), e na qual notamos a presença da palavra *Rezitation* ("recitação", "recitativo") indicando a voz, muito embora a instrumentação do prefácio da partitura indique a *Spreschstimme* ("voz falada") em meio ao piano, flauta (e Piccolo), clarinete (e clarone), violino (e viola) e violoncelo."(MENEZES, 2002, pag.142)

Menezes, na citação acima, evidencia as ideias de Schoenberg em relação ao modo de se tratar a voz indicando como mudar a maneira de se articular o som através de notações escritas na partitura. Agora, cabe a nós, evidenciarmos as conexões destas ideias com o material encontrado nas composições de Arrigo.

Uma característica marcante da composição de Arrigo são os Recitativos e interpretações faladas dos personagens. Desde seu primeiro disco, encontramos essas narrações, algumas vezes com um efeito de drive (efeito que distorce a voz através de constrição glótica), outras vezes feita com sua voz limpa de forma suave como um narrador. Aproximando-se muito dos efeitos referenciados nas partituras de Schoenberg para que o canto fosse falado.

No disco "De Nada Mais a Algo Além" – em parceria com Luiz Tatit – essa técnica ganha novas proporções. Logo na primeira faixa, *Babel*, já podemos sentir trechos que vem diretamente da fala. Acredito que o nível de rebuscamento desta interação ganhou maiores proporções pela influência da teoria de Tatit, no entanto em muitas das valsas de Arrigo o jeito falado de se dizer o texto poético musicado já se desenrola próximo às referências do falar cantado das partituras de Schoenberg. Para ilustrar e estender a análise para outros âmbitos selecionei a parte da sétima estrofe dessa canção de 2013 (exemplo musical 4). Apesar da melodia se desenvolver de forma atonal, ao ser isolada do contexto da canção ela se torna muito próxima da fala, em um nível de expressividade de contexto real. As palavras se articulam quase todas como de forma falada, porém algumas das silabas são sutilmente estendidas, de forma extremamente similar a expressividade vocal do *Sprechgesang* desenvolvida por Schoenberg. Tais extensões estão no "ti" de tigre, "na" antes de floresta e "res"de floresta na primeira repetição. Na segunda se encontram nas mesmas localizações rítmicas com outras silabas, que são alteradas devido a variação do texto. Abaixo seguiremos como o exemplo musical 4 :



Exemplo musical: 4 Sétima estrofe de *Babel*; "De Nada Mais a Algo Além" (2013) Transcrição e análise de Renato

Neste exemplo podemos ampliar nossas análises para outras características composicionais de Arrigo. O ritmo quebrado e as mudanças de formula de compasso são características muito encontradas no discurso musical do compositor. Seguindo o mesmo princípio de análise, que relaciona notas com números, podemos evidenciar uma série dodecafônica nos dois primeiros compassos na linha do piano. Nos quatro primeiros compassos, em três por oito, encontramos a série original. Desta vez a o tratamento aplicado e a fragmentação da série, pois acompanha a poética da canção. O mesmo material constituirá os próximos dois compassos – um em três por oito e outros dois em dois por oito – completando a primeira parte desta estrofe. A série é repetida de forma literal até a sétima nota, concluindo a primeira linha do exemplo musical 4. Em seguida ela aparece em uma repetição literal completa, como podemos ver nos quatro compassos da segunda linha do mesmo exemplo. Desta vez a fragmentação que completará a estrofe se estende por mais um compasso de três por oito em relação a primeira. Temos então mais três notas adicionadas no complemento fracionado da série completando o desenvolvimento da segunda estrofe estendendo esta fragmentação até a decima nota da série. O mesmo procedimento se repete mais uma vezes, agora com alterações na letra, completando o sétima verso da canção.

A sonoridade do piano na região aguda desenvolvendo séries como acompanhamento permeia a obra de Arrigo. Sonoridade muito comum em momentos de tensão de trilhas sonoras de cinema. Arrigo como trilista usa essa mesma sonoridade acompanhado tais cenas. As duas técnicas – tanto de expressividade da fala quanto a de sonoridades de tensão no acompanhamento – se complementam, dando as suas canções um atributo cinematográfico.

CONCLUSÃO

As análises do conteúdo selecionado no presente artigo demonstraram que Arrigo Barnabé, não apenas, rompe totalmente com o tonalismo – se utilizando de técnicas dodecafônicas – como também utiliza um material temático próximo ao de Schoenberg, como uma possível citação do compositor. Constatamos também um tratamento da voz muito semelhante ao *Sprechgesang*, assim como encontramos recitativos em muitas de suas canções.

Devemos observar que Arrigo pertenceu a um movimento – criado no período de seu primeiro LP – denominado *Vanguarda Paulistana*, indicativo de que espelhariam as vanguardas europeias. Por ter estudado música erudita, Arrigo assimilou técnicas desse meio, o que lhe permitiu inseri-las na MPB em um período histórico que tal feito configuraria uma ruptura com os movimentos musicais precedentes. Afirmando desta forma, a permeabilidade entre a música popular e erudita na composição de canções. Não é o intuito deste trabalho fazer comparações estéticas entre os estilos desenvolvidos pelos compositores – assim como não se pretende defender um maior refinamento em nenhum dos conteúdos musicais abordados – mas sim apontar que houve um reflexo em período defasado do processo de rompimento com o tonalismo, assim como a deglutição de outros atributos pertencentes a segunda escola de Viena[3]. Processo e atributos, desenvolvidos em um contexto histórico situado na primeira metade do século XX, ocorrido no meio erudito, e refletido na MPB a partir da década de 1970. Desta forma revitalizando e expandindo as dentições antropofágicas brasileiras.

Logicamente o desenvolvimento histórico no Brasil ocorre de forma distinta, o que deu a música popular um peso muito maior. No Brasil esta ocupa um lugar privilegiado na história sociocultural. Neste ponto Arrigo demonstra uma enorme sutileza abordando temas sociais de forma subliminar através de recursos estéticos provenientes das histórias em quadrinhos.

BIBLIOGRAFIA

MENESES, Flo. **Apoteose de Schoenberg**. São Paulo, Ateliê Editorial, 2002

SCHOENBERG, Arnold. **Harmonia**. São Paulo, Editora UNESP, 2001

WISNIK, José Miguel. **O Som e o Sentido: Uma outra historia das músicas**. São Paulo, Companhia das Letras, 2002

ARTIGOS

CAVAZOTTI, André. **O serialismo e o atonalismo livre aportam na MPB: as canções do LP *Clara Crocodilo* de Arrigo Barnabé.** Per Musi. Belo Horizonte, v1, 2000

[3] Movimento vanguardista criado por Schoenberg e seus discípulos, Alban Berg e Anton Webern.