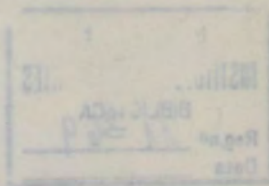


UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE MÚSICA
CURSO DE POS-GRADUAÇÃO - MESTRADO EM MÚSICA



Dissertação de Mestrado

PROCESSOS SERIAIS NA MÚSICA DE ARRIGO BARNABÉ:
AS OITO CANÇÕES DO LP "CLARA CROCODILO"

por

André Cavazotti e Silva

Dissertação submetida como
requisito parcial para
obtenção do grau de
Mestre em Música, área de
concentração: VIOLINO.

Orientador: Prof. Celso Loureiro Chaves, D.M.A.

Porto Alegre

1993

Instituto de Artes
BIBLIOTECA

AGRADECIMENTOS

À professora Lígia Barbaço, pela disponibilidade e apoio incondicional no processo de confecção das partituras;

À Sra. Tereza, pela fornecimento da partitura da música "Valsa do Cordeiro";

À Sra. Dalva Loureiro Chaves, que, através de sua ampla cultura musical e tranquilidade na orientação deste trabalho, despertou em mim o gosto pela pesquisa musical;

À Sra. Maria Elizabeth Lucas, pelo auxílio na etapa de elaboração de texto desta investigação;

À professora Marcelle Seixas, por seu apoio ao trabalho;
A Suzana, Fábio, Ana Luiza, Lincoln e Luiza

À Sra. Maria Antônia, pelas discussões e auxílio na elaboração do trabalho;

À Sra. Maria e à Sra. Maria, pela ajuda.

AGRADECIMENTOS

Ao compositor Arrigo Barnabé, pela disponibilidade e auxílio indispensável no processo de confecção das partituras;

A Hyléa Ferraz, pelo fornecimento da partitura da canção "Clara Crocodilo";

Ao Dr. Celso Loureiro Chaves, que, através de sua imensa cultura musical e tranqüilidade na orientação deste trabalho, despertou em mim o gosto pela pesquisa musical;

A Dra. Maria Elizabeth Lucas, pelo auxílio na etapa da definição do tema desta investigação;

Ao professor Marcello Gershfeld, por seu empenho em meus propósitos e nos meios de alcançá-los;

A Lígia e Maria Auxiliadora, pelas discussões profícuas e auxílio na revisão do trabalho;

Ao Vilson e à Walênia, pela amizade.

SUMÁRIO

RESUMO.....	vi
1. INTRODUÇÃO.....	1
2. AS CANÇÕES DO LP "CLARA CROCODILO": ANÁLISE	
2.1. Introdução.....	12
2.2. "Acapulco Drive-In"	
2.2.1. Análise do texto musical.....	20
2.2.2. Análise do texto poético.....	37
2.3. "Orgasmo Total"	
2.3.1. Análise do texto musical.....	42
2.3.2. Análise do texto poético.....	52
2.4. "Diversões Eletrônicas"	
2.4.1. Análise do texto musical.....	55
2.4.2. Análise do texto poético.....	77
2.5. "Instante"	
2.5.1. Análise do texto musical.....	82
2.5.2. Análise do texto poético.....	94
2.6. "Sabor de Veneno"	
2.6.1. Análise do texto musical.....	96
2.6.2. Análise do texto poético.....	107
2.7. "Infortúnio"	
2.7.1. Análise do texto musical.....	109
2.7.2. Análise do texto poético.....	122
2.8. "Office-Boy"	
2.8.1. Análise do texto musical.....	124
2.8.2. Análise do texto poético.....	140

2.9. "Clara Crocodilo"	
2.9.1. Análise do texto musical.....	144
2.9.2. Análise do texto poético.....	162
2.10. Conclusão da análise	
2.10.1. Conclusão da análise do texto musical.....	168
2.10.2. Conclusão da análise do texto poético.....	171
3. CONCLUSÃO.....	174
4. BIBLIOGRAFIA.....	186
ANEXO I: TABELA COMPOSICIONAL.....	190
ANEXO II: TABELA DE "PITCH-CLASS SETS".....	192
ANEXO III: TABELA DE FREQUÊNCIA DE OCORRÊNCIA DOS "PITCH- -CLASS SETS".....	194
ANEXO IV: PARTITURAS.....	195
1. "Acapulco Drive-In".....	196
2. "Orgasmo Total".....	203
3. "Diversões Eletrônicas".....	208
4. "Instante".....	216
5. "Sabor de Veneno".....	218
6. "Infortúnio".....	226
7. "Office-Boy".....	233
8. "Clara Crocodilo".....	242
ANEXO V: FICHA DOS MÚSICOS DO LP "CLARA CROCODILO".....	264
ABSTRACT.....	266

RESUMO

A utilização de processos seriais na criação das oito canções do LP "Clara Crocodilo" de Arrigo Barnabé é investigada na presente pesquisa. O procedimento analítico utilizado demonstra que as oito canções são seriais, sendo que seis são dodecafônicas, confirmando que o compositor utiliza sistematicamente a técnica composicional serial, integrando-a à música popular urbana brasileira. Observa-se, também, que a utilização dos processos seriais relaciona-se diretamente com o conteúdo sociológico das letras, onde a marginalia da cidade de São Paulo na década de '70 é retratada. Conclui-se também que os processos seriais são utilizados em "Clara Crocodilo" como afronta ao tonalismo, conotando a distorção e a desintegração do centro tonal; no texto poético, o ser humano é retratado em sua forma distorcida e desintegrada.

1. INTRODUÇÃO

O lançamento do primeiro LP de Arrigo Barnabé, "Clara Crocodilo", em 1980, causou impacto no cenário da música popular urbana brasileira. Incensado tanto pela grande imprensa quanto pela mídia alternativa, Arrigo Barnabé foi apontado como o primeiro compositor popular a utilizar sistematicamente os procedimentos seriais em suas composições.

A partir do lançamento de "Clara Crocodilo", Arrigo Barnabé passou a ser considerado pela imprensa como a maior novidade surgida na música brasileira desde a Tropicália, conforme testemunha a nota jornalística:

"(...) Arrigo Barnabé surgiu em 1979 como o personagem mais polêmico da música brasileira desde a Tropicália, movimento liderado por Caetano Veloso e Gilberto Gil (...)." (Souza, p.3, 1982).

O caráter inovador que a imprensa lhe atribuiu se deveu, precisamente, a um traço característico da sua composição: a mistura de elementos da música popular com procedimentos composicionais provenientes da música erudita modernista, aliados a letras ferinas sobre a vida nas metrópoles.

A curiosidade que primeiro motivou esta pesquisa resultou de uma indagação pessoal sobre os motivos que teriam levado Arrigo Barnabé a operar esta mistura, tentando unir elementos de culturas díspares num mesmo LP.

Para o estudo desta questão, são imprescindíveis já de início breves traços biográficos do compositor¹, nascido em Londrina, Paraná, no dia 14 de setembro de 1951, em uma família de classe média - seu pai era escrivão e sua mãe dona-de-casa.

De formação católica, frequentou o Colégio dos Irmãos Maristas. Durante cinco anos foi aluno do Conservatório Musical Carlos Gomes, também em Londrina, onde cursou disciplinas teóricas e piano. Seu desejo sempre foi ser inventor, primeiramente na área da química, depois em arquitetura e, finalmente, em música.

Durante a adolescência, fez parte de um círculo de amigos onde eram discutidos os mais variados assuntos, desde matemática até astrologia, ocultismo e música. Deste círculo faziam parte Mário Lúcio Cortes, Robinson Borba, Paulo Barnabé - seu irmão caçula - e Antônio Carlos Tonelli, todos futuros colaboradores do LP "Clara Crocodilo".

Aos dezesseis anos Arrigo mudou-se para Curitiba, onde fez o curso pré-vestibular. Nesta época, fascinou-se

1 Os dados biográficos foram coletados a partir dos artigos em jornais e periódicos que constam na Bibliografia II.

com as obras de Platão, Voltaire, Rousseau, Kafka, Freud e Marx, afastando-se definitivamente do catolicismo.

Nos freqüentes retornos a Londrina, conheceu, naquele mesmo círculo de amigos, obras de Stravinsky, Bartók, Stockhausen e Luigi Nono. Neste contexto fez suas primeiras composições experimentais. Neste círculo discutia-se com insistência um outro tema: os próximos passos da música popular brasileira. Era a época da Tropicália (1969 - o chamado "Disco Branco" de Caetano Veloso havia sido recém lançado, com as canções "Objeto não Identificado", "Chuvas de Verão", "Acrílico" e "Carolina", esta, de Chico Buarque), e da difusão do livro "O Balanço da Bossa" de Augusto de Campos.

Sobre os novos caminhos da música popular brasileira, à época da Tropicália, Arrigo Barnabé tece a seguinte consideração:

"A Tropicália é um negócio que mexe muito com a paródia, não é um movimento propriamente musical. A loucura é a letra, toda fragmentada.(...) A gente achava, então, que o passo seguinte era mudar a própria música.(...) depois do tropicalismo, só a música atonal tinha futuro." (Arantes, p.17, 1981).

Em 1970, depois de morar por curto período no Rio de Janeiro, Arrigo mudou-se para São Paulo, onde cursou um ano de arquitetura na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP. Foi neste período que o compositor começou a se interessar por histórias em quadrinhos quando visitou uma

exposição no Museu de Arte de São Paulo levado pelo cartunista Luiz Gê (que dez anos depois faria a ilustração da capa do LP "Clara Crocodilo"). As histórias em quadrinhos tornaram-se, para o compositor, ponto de referência estética e fonte de inspiração de várias personagens de suas canções.

Em 1971, Arrigo participou do Festival de Inverno de Ouro Preto, onde teve aulas de composição com Ernst Widmer. Nesta ocasião, fez parte da montagem da missa "Orbis Factor", de Aylton Escobar, fato que o marcou consideravelmente.

Em 1975, já tendo composto as canções "Clara Crocodilo" e "Sabor de Veneno", ingressou no curso de música do Departamento de Música da Escola de Comunicação e Artes da USP, onde foi aluno de composição de Willy Correa de Oliveira, e cursou 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) - músicos que mais tarde participariam do LP "Clara Crocodilo".

Em 1978 abandonou o curso de música da ECA/USP, onde, segundo afirma, teria sido desestimulado a compor e tocar. No ano seguinte, com vistas ao "Festival Universitário da Canção" da TV Cultura paulista, Arrigo montou a Banda Sabor de Veneno. Interpretando a canção

"Diversões Eletrônicas", Arrigo e sua banda venceram o Festival, em meio a vaias. A partir daí, realizaram diversas apresentações pelo país, com o público invariavelmente dividido entre o aplauso e a vaia.

Com a Banda Sabor de Veneno e alguns músicos convidados², Arrigo gravou seu primeiro LP, "Clara Crocodilo". A princípio este LP seria lançado pela gravadora Polygram, dentro da série "Música Popular Brasileira Contemporânea" (dedicada à difusão de músicos pouco conhecidos), mas devido a atritos entre o compositor e a gravadora, sua efetivação se deu numa produção independente.

O LP "Clara Crocodilo" foi gravado em dezesseis canais, durante os meses de julho, agosto e setembro de 1980, nos estúdios da gravadora "Nosso Estúdio" em São Paulo. Foi lançado em quinze de novembro deste mesmo ano, na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP. Entretanto, só foi liberado pela censura federal na última semana de dezembro deste mesmo ano.

Na esteira de Arrigo Barnabé, surgiram em São Paulo novos nomes na música popular, os quais foram logo agrupados e rotulados pela imprensa como a "Vanguarda Paulista". Dentre estes, Tetê Espíndola, cantora "pop-sertaneja"³, o cantor e instrumentista Itamar Assumpção e

2 Ver Anexo V.

3 Conforme expressão cunhada por Fiorillo, p.46, 1981.

os grupos "Premeditando o Breque", "Língua de Trapo" e "Rumo".

Na época, a jornalista Marília Fiorillo assim caracterizou este movimento:

"(...) um tanto insolente, pouco afeito à utilização da música como jingle ideológico ou sentimental, de compenetrada formação musical e impecável senso do absurdo." (Fiorillo, 1983, p.47.)

Em julho de 1981, no auge do sucesso, Arrigo desfez a Banda Sabor de Veneno e interrompeu sua carreira para estudar e compor, enquanto continuava a ser sustentado por uma mesada de seu pai.

Somente voltou a aparecer novamente em público no final de 1982, com um show que permaneceu em cartaz por duas semanas no Teatro SESC-Pompéia em São Paulo.

Este espetáculo serviu de preparação para sua apresentação no Festival de Jazz de Berlim, onde obteve críticas favoráveis, como a de Tibor Kneif do *Der Tages Spiegel*: "Arrigo provou que o jazz pode receber grandes idéias da América Latina"⁴.

Em 1983, Arrigo assinou, com a gravadora Ariola, um contrato que incluía o relançamento de "Clara Crocodilo", a nível nacional, e a produção de seu segundo LP, "Tubarões Voadores", lançado em dezoito de maio de 1984, no Teatro SESC-Pompéia, em São Paulo.

⁴ Souza, p.3, 1982.

A temática que permeia o texto poético das dez faixas deste novo LP trata da mesma realidade abordada em "Clara Crocodilo": a desumanização do ser nas metrópoles.

Essa interpretação é referendada por Carvalho, segundo o qual:

"(...) o *Kid Supérfluo* ou o *Office-Boy* (esta faixa do disco anterior) são os seres comuns, representam a humanidade, os urbanóides de uma apocalíptica, fria e eletrônica paulicéia desvairada, que os esmaga e deprime." (Carvalho, 1984, p.8.)

Ao contrário de "Clara Crocodilo", "Tubarões Voadores" constituiu-se numa produção cara e esmerada. Foi gravado em 32 canais nos estúdios da Transamérica, um dos melhores da América Latina. Arrigo saía, assim, do "underground", lançando-se no concorrido mercado fonográfico nacional.

Nesta época (segunda metade da década de 80'), Arrigo passou a ser considerado pelos protagonistas da música popular como símbolo de novidade e ousadia. Estes passaram, então, a incluir composições de Arrigo em seus LPs, ou solicitarem sua participação em shows, quando queriam parecer modernos e inovadores. E o caso da inclusão de uma composição de Arrigo no disco "Bem Bom" de Gal Costa, lançado em dezembro de 1985, quando a cantora anunciou o início de uma fase de mudanças radicais em seu trabalho. Um mês antes do lançamento deste disco de sua conterrânea, Gilberto Gil convidou Arrigo para participar

no show em comemoração aos seu vinte anos de carreira, o que reforçou a posição de Gilberto Gil como um músico aberto e inovador que, com uma carreira de vinte anos, continuava na vanguarda da produção nacional. Outras referências a Arrigo Barnabé estão também na canção "Língua" e no disco "Uns" de Caetano Veloso.

1987 foi o ano de lançamento, pela Polygram, de seu terceiro LP, "Cidade Oculta", com a trilha sonora do filme homônimo. Em 1988, seu quarto LP - "Suspeito" - era lançado pela gravadora 3M. A maior parte das faixas deste LP contém canções de amor interpretadas pelo próprio compositor, que buscava, desta forma, atingir um público maior através de composições mais simples e acessíveis, sem abandonar a "estética submundana". Neste sentido, o próprio compositor afirma literalmente que "Suspeito" é um "disco de mercado".

Em 1992 foi lançado "Façanhas", seu quinto álbum, remasterizado nos Estados Unidos e lançado em formato CD pela gravadora independente Camerati. "Façanhas" alterna composições inéditas com novas versões de canções provenientes dos LPs "Clara Crocodilo" e "Suspeito".

Além destes cinco LPs, Arrigo Barnabé compôs a trilha sonora dos filmes: *O Olho Mágico do Amor* e *A Estrela Nua* (1981 e 1985), de José Antônio Garcia e Icaro Martins; *Janete* e *Cidade Oculta* (1983 e 1986), de Chico Botelho; *Tensão no Rio* (1984), de Gustavo Dahl; *Nem Tudo é Verdade* (1985), de Rogério Sganzerla; *Vera* (1987), de Sérgio

Toledo; e *Lua Cheia* (1988), de Alain Fresnot. Na área teatral, fez a trilha sonora da peça *Santa Joana*, com Estér Góes e Cláudio Mamberti, e contracenou com Patrícia Pillar na peça *O Máximo*.

Dadas essas considerações biográficas, retomamos o fio da presente introdução, esclarecendo que a nossa investigação se concentrará naquele que o próprio compositor assinala como o seu trabalho musicalmente mais consistente, o LP "Clara Crocodilo". E através dessa obra que o atonalismo livre e o dodecafonismo aportaram na música popular brasileira.

O LP "Clara Crocodilo", que totaliza 42 minutos e onze segundos de música, contém oito canções⁵: "Acapulco Drive-In" (4'30''), "Orgasmo Total" (4'37''), "Diversões Eletrônicas" (7'49''), "Instante" (3'30''), "Sabor de Veneno" (2'31''), "Infortúnio" (4'50''), "Office-Boy" (6'59'') e a faixa-título "Clara Crocodilo" (7'21'').

Nestas, exceto em "Instante", o compositor discorre com crueza e realismo sobre a vida neurótica e desumanizante nas metrópoles contemporâneas brasileiras. O enfoque da contracultura marginal emerge em um texto poético assumidamente influenciado pelas histórias em quadrinhos. A esse respeito, destacamos a esclarecedora consideração de Nazário:

5 Ver Capítulo 2.

"(...) a música de Arrigo apenas parece agressiva: de fato limita-se a tornar transparente a agressividade da realidade que enforma - o processo de industrialização total por que passa a América Latina: internacionalizada e urbanizada em seus pontos nevrálgicos, só pode manter o ritmo de crescimento sobre a ruína de suas (boas ou más) tradições. (...) As novas gerações são de mutantes, que se arrastam do centro para a margem, da cultura para a natureza." (Nazário, 1983, p.30.)

A inexistência das partituras das oito canções e a constatação da dificuldade de estabelecer correlações atonais e dodecafônicas recorrendo apenas à audição do LP, impuseram uma primeira exigência ao nosso trabalho: a confecção das partituras.

Para tal foram utilizadas três fontes:

1) fragmentos de partituras de cinco das oito canções ("Diversões Eletrônicas", "Sabor de Veneno", "Infortúnio", "Office-Boy" e "Clara - Crocodilo"), remanescentes da época da gravação, fornecidos pelo compositor;

2) a partitura quase completa da canção "Clara Crocodilo" fornecida por Hyléa Ferraz, flautista de Londrina;

3) o preenchimento, pelo compositor, das lacunas existentes nas partituras, efetuado em dois encontros que se realizaram em sua residência em São Paulo, em dois de fevereiro e cinco de março de 1993.

A presente pesquisa desenvolve-se em dois blocos analíticos, um sobre o texto musical e o outro sobre o texto poético, após os quais seguem-se as conclusões suscitadas pelo trabalho analítico que se norteará pelas seguintes perguntas de pesquisa:

1. Até que ponto as oito canções do LP "Clara Crocodilo" são seriais e quais os processos seriais envolvidos?
2. Qual a relação entre a utilização do serialismo e o conteúdo do texto poético?

Assim, o objetivo da análise do texto musical é verificar se as canções são, de fato, seriais, enquanto o da análise do texto poético é ressaltar o conteúdo sociológico das letras para identificar os possíveis pontos de convergência entre o texto e os processos composicionais específicos. Assim procedendo, espera-se dimensionar a real contribuição de "Clara Crocodilo" à música popular urbana brasileira.

2.1. INTRODUÇÃO

Diversas fontes bibliográficas - além do próprio compositor - afirmam que as oito canções do LP "Clara Crocodilo" são seriais. O objetivo desta seção é verificar se as canções são, de fato, seriais e quais os processos seriais envolvidos na sua criação.

No início da pesquisa, a única fonte musical disponível para tal verificação era o LP "Clara Crocodilo". Contudo, tendo em vista a dificuldade de estabelecer correlações seriais somente através da audição do LP, tornou-se evidente a necessidade de se recorrer à confecção das partituras das oito canções.

O processo desenvolvido na confecção destas partituras pode ser dividido em seis passos:

1. solicitação do material existente junto ao compositor - que forneceu um conjunto de fragmentos de cinco das oito canções: "Diversões Eletrônicas", "Sabor de Veneno", "Infortúnio", "Office-Boy" e "Clara Crocodilo" - bem como definição de outros fragmentos através da audição do LP;

2. confecção de mapas para cada uma das oito canções do LP, a partir dos dois níveis de fragmentos já mencionados (fragmentos fornecidos pelo compositor e fragmentos obtidos através da audição do LP). Estes mapas, confeccionados em papel milimetrado, possibilitaram uma visão geral das canções e, principalmente, ressaltaram os trechos ainda a serem preenchidos;

3. entrevista com o compositor, realizada em 2 de fevereiro de 1993, na sua residência, em São Paulo. Neste encontro foi solicitada sua ajuda no preenchimento das lacunas existentes nos mapas relativos às canções. O compositor escreveu, segundo o que lhe permitia a memória, trechos que afirmou serem cruciais para o preenchimento daquelas lacunas;

4. confecção da primeira versão das partituras das oito canções a partir dos mapas e dos trechos fornecidos pelo compositor, e com o auxílio, também, da audição do LP.

Terminado este quarto passo, constatou-se a persistência de diversas lacunas. Neste interim, Hyléa Ferraz, flautista de Londrina, forneceu uma partitura quase completa da canção "Clara Crocodilo". O compositor havia-lhe fornecido a partitura na época da composição da canção;

5. segunda entrevista com o compositor, realizada em 5 de março de 1993, novamente em sua residência em São Paulo. Neste encontro o compositor forneceu algumas seqüências e blocos de alturas com pouca definição de

figuração rítmica, definida posteriormente através de nova audição do LP;

6. confecção da versão final das partituras das oito canções do LP "Clara Crocodilo"⁶.

A partir da versão final das partituras das oito canções do LP "Clara Crocodilo" pudemos proceder à análise, visando a identificação de elementos seriais.

Nesta análise, foram utilizados os procedimentos seriais e dodecafônicos universalmente reconhecidos na literatura específica - Forte, Haimo, Lester, Perle, Wuorinen - e relacionados abaixo:

- transposição;
- retrogradação;
- inversão;
- rotação;
- multiplicação;
- fragmentação;
- derivação;
- desmembramento;
- "pitch-class sets".

Além dos procedimentos seriais, foi também objeto de estudo a existência, ou não, de indícios de tonalismo e de trechos em atonalismo livre.

No texto poético será ressaltado o conteúdo sociológico do texto poético, para uma posterior

⁶ Ver Anexo IV.

identificação dos pontos de convergência entre o texto poético e o a utilização do serialismo e do atonalismo livre do texto musical. (p. 1, 1991).

Para a definição do texto poético das canções foram utilizadas duas fontes: o texto impresso na capa do LP "Clara Crocodilo" e a própria gravação. Nos casos de discrepância entre as fontes optou-se pela versão gravada, visto que no texto de capa foram omitidas diversas palavras e trechos narrados.

Para a definição da divisão do texto em versos e estrofes (quando não proveniente do texto da capa do LP) foram considerados os seguintes aspectos:

- repetições de trechos do texto poético;
- mudanças de cenário, indicadas no texto poético;
- ocorrências de elementos de transição no texto

musical.

Observa-se que os trechos narrados não foram incluídos na numeração.

A definição operacional dos termos utilizados na análise das canções é a seguinte:

Alturas: números integrais de 0 a 11 referentes às doze notas sucessivas de uma escala cromática ascendente, desconsiderando a reginação (cf. Perle, p.3, 1991).

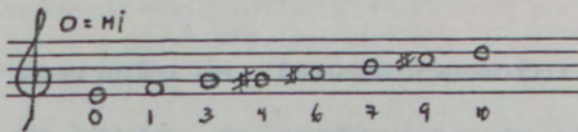
Atonalismo Livre: idioma musical no qual não há relações funcionais pré-estabelecidas entre as alturas (cf. Perle, p.1, 1991).

Blocos de Alturas: agregados de três ou mais alturas simultâneas.

Célula: seqüência de alturas agrupadas de acordo com determinado conteúdo in(Fregoneze, p.7, 1992).

Escala Octatônica: seqüência de oito alturas, caracterizada pela alternância de semitons e tons (cf. Lester, p.162, 1989).

Exemplo 1.1: escala octatônica.



Módulo: denominação que substitui os termos "seção" e "parte" nas canções em que há repetições não consecutivas de "seções" e "partes".

Motivo: a menor subdivisão de um elemento recorrente que ainda permite configurar uma idéia musical.

Operação de Derivação: processo no qual uma nova série é gerada a partir de segmentos relacionados por transposição. Esta definição é parafraseada de Wuorinen, p.112, 1988.

Exemplo 1.2: operação de derivação.

Operação de Desmembramento: processo de segmentação da série em seqüências de alturas originalmente não adjacentes. Esta definição é, novamente, parafraseada de Wuorinen, p.116, 1988.

Exemplo 1.3: operação de desmembramento.

Operação de Fragmentação: processo de segmentação de uma seqüência de alturas (cf. Wuorinen, p.28, 1988).

Operação de Inversão: operação aritmética na qual alturas são substituídas por seus respectivos complementares, definidos pela diferença entre as alturas originais e o número integral 12 (cf. Wuorinen, p.89, 1988).

Operação de Multiplicação: operação aritmética na qual as alturas são multiplicadas por um número integral. Se o resultado for maior que 12, subtrai-se 12 do resultado até que este seja menor que 12 - mod 12 - (cf. Wuorinen, p.98, 1988).

Operação de Retrogradação: reversão da ordem das alturas de determinada seqüência de alturas (cf. Wuorinen, p.90, 1988).

Operação de Rotação: permutação cíclica na qual, através de sucessivos estágios de transformação, cada elemento da série avança uma posição, de tal forma que o elemento que avança de uma extremidade da série é deslocado para a outra extremidade; trata-se de um processo circular onde o número de estágios possíveis corresponde ao número de elementos a serem rotados (cf. Wuorinen, p.102, 1988).

Operação de Transposição: operação aritmética na qual um determinado número integral (representando o intervalo [mod 12] de transposição) é adicionado às

alturas de uma seqüência de alturas (cf. Wuorinen, pp.86-87, 1988).

"Pitch-Class Set": ordenação de um conjunto de alturas conforme o menor intervalo possível entre as alturas (cf. Haimo, p.184, 1990).

Seqüência de Alturas: grupo de alturas consecutivas.

Série Dodecafônica: ordenação linear específica das doze alturas da escala cromática (cf. Perle, p.2, 1991).

Técnica Dodecafônica: técnica composicional na qual todas as relações de alturas se referem a uma ordenação linear pré-estabelecida das doze notas da escala cromática.

A seguir, apresentamos as análises às quais se submeteu cada uma das canções do LP "Clara Crocodilo" de Arrigo Barnabé.

baseia, originada de a seguinte matriz:

Exemplo 2.1) Matriz dodecafônica.

2.2. ACAPULCO DRIVE-IN

2.2.1. Análise do texto musical

Acapulco Drive-In pode ser dividida em três partes. A primeira parte (compassos [1] a [37]) é definida por seis repetições de uma seqüência de alturas que denominaremos seqüência inferior de alturas da primeira parte. A segunda parte (compassos [38] a [68]) é definida por quatorze repetições de uma seqüência de alturas que denominaremos seqüência inferior de alturas da segunda parte. A terceira parte (compassos [69] a [117]) é definida por doze repetições da seqüência inferior de alturas da primeira parte.

A análise da seqüência inferior de alturas da primeira parte, da qual seqüência inferior de alturas da segunda parte é derivada, mostrou que Acapulco Drive-In é baseada na seguinte série dodecafônica:

S_0 (0=dó): 0 3 5 11 6 4 1 2 8 10 7 9.

Destá, origina-se a seguinte matriz:

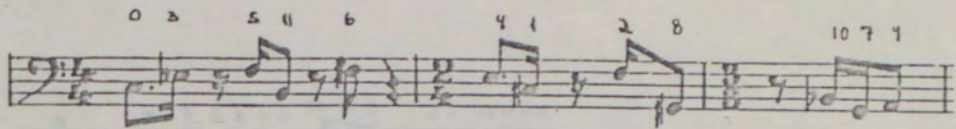
Exemplo 2.1: Matriz dodecafônica.

	I ₀	I ₃	I ₅	I ₁₁	I ₆	I ₄	I ₁	I ₂	I ₈	I ₁₀	I ₇	I ₉	
S ₀	0	3	5	11	6	4	1	2	8	10	7	9	R ₀
S ₉	9	0	2	8	3	1	10	11	5	7	4	6	R ₉
S ₇	7	10	0	6	1	11	8	9	3	5	2	4	R ₇
S ₁	1	4	6	0	7	5	2	3	9	11	8	10	R ₁
S ₆	6	9	11	5	0	10	7	8	2	4	1	3	R ₆
S ₈	8	11	1	7	2	0	9	10	4	6	3	5	R ₈
S ₁₁	11	2	4	10	5	3	0	1	7	9	6	8	R ₁₁
S ₁₀	10	1	3	9	4	2	11	0	6	8	5	7	R ₁₀
S ₄	4	7	9	3	10	8	5	6	0	2	11	1	R ₄
S ₂	2	5	7	1	8	6	3	4	10	0	9	11	R ₂
S ₅	5	8	10	4	11	9	6	7	1	3	0	2	R ₅
S ₃	3	6	8	2	9	7	4	5	11	1	10	0	R ₃
	R ₀	R ₃	R ₅	R ₁₁	R ₆	R ₄	R ₁	R ₂	R ₈	R ₁₀	R ₇	R ₉	

A primeira parte (compassos [1] a [37]) é composta, além da seqüência inferior de alturas, por três seqüências intermediárias de alturas e uma seqüência superior de alturas.

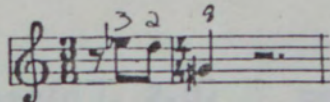
A seqüência inferior de alturas da primeira parte, repetida seis vezes, equivale a S₀.

Exemplo 2.2: seqüência inferior de alturas da primeira parte.



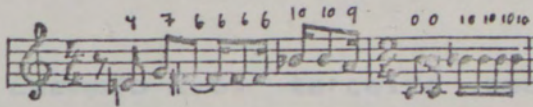
A primeira seqüência intermediária de alturas (3, 2, 8) aparece duas vezes (compassos [3]-[4] e [6]-[7]) e corresponde ao terceiro tricorde de I_4 .

Exemplo 2.3: primeira seqüência intermediária de alturas da primeira parte.



A segunda seqüência intermediária de alturas da primeira parte aparece duas vezes (compassos [13]-[14] e [16]-[17]).

Exemplo 2.4: segunda seqüência intermediária de alturas da primeira parte, três vezes (compassos [29]-[30], [30]-[31], [33]-[34] e [35]).



As três alturas iniciais desta seqüência correspondem ao tricorde 4-7-6 de I_e. As três alturas restantes (10 9 0) equivalem ao tricorde final de I₇ rotado duas vezes.

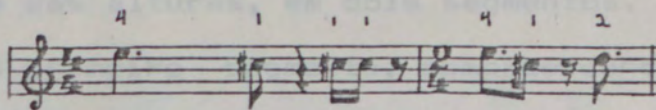
Exemplo 2.5: origem da segunda seqüência intermediária de alturas da primeira parte.

- I_e: 8 5 3 9 2 4 7 6 0 10 1 11
- 1º tr. s. i. a. 1ª p.: 3 9 11 4 7 6 2 8 10 7 9
- 3º tr. s. i. a. 1ª p.: I₇: 7 4 2 8 1 3 6 5 11 9 0 10
- (Tr. fin. I₇) (ROT2): 10 9 0
- 2º tr. s. i. a. 1ª p.: 10 9 0

A seqüência superior de alturas da primeira parte aparece duas vezes integralmente (compassos [29]-[29] e [33]-[37]) e três vezes reduzida às suas alturas iniciais (compassos [4]-[5], [9]-[11] e [16]-[17]).

A terceira seqüência intermediária de alturas da primeira parte aparece quatro vezes (compassos [25]-[26], [28]-[31], [33]-[34] e [36]).

Exemplo 2.6: terceira seqüência intermediária de alturas da primeira parte.



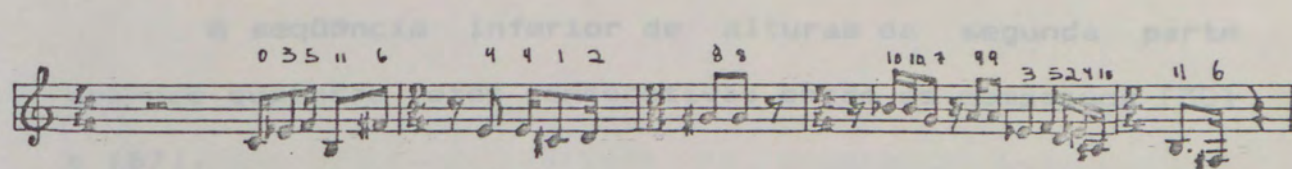
Esta seqüência de alturas origina-se em S_0 , com um "engasgo" da diade 4-1.

Exemplo 2.7: origem da terceira seqüência intermediária de alturas da primeira parte.

Rit. Hex.: S_0 : 0 3 5 11 6 4 1 2 8 10 7 9
 3^as.i.a.1^ap.: 4 10 11 4 1 4 1 2

A seqüência superior de alturas da primeira parte aparece duas vezes integralmente (compassos [25]-[29] e [33]-[37]) e três vezes reduzida às cinco alturas iniciais (compassos [4]-[5], [10]-[11] e [16]-[17]).

Exemplo 2.8: seqüência superior de alturas da primeira parte.



Esta seqüência de alturas pode ser dividida, quanto à origem das alturas, em dois segmentos.

O primeiro segmento, compreendendo as alturas 0, 3, 5, 11, 6, 4, 1, 2, 8, 10, 7 e 9, é idêntico à S_0 .

O segundo segmento (alturas 3, 5, 2, 4, 10, 11, 6) corresponde às sete alturas iniciais de RI_0 com o segundo hexacorde rotado uma vez.

Exemplo 2.9: origem do segundo segmento da seqüência superior de alturas da primeira parte.

RI_0 : Hex.1: 3 5 2 4 10 11 + Hex.2(ROT_1): 6 1 7 9 0 8

$[RI_0]$: 3 5 2 4 10 11 6 1 7 9 0 8

2os.s.s.a.1ap.: 3 5 2 4 10 11 6

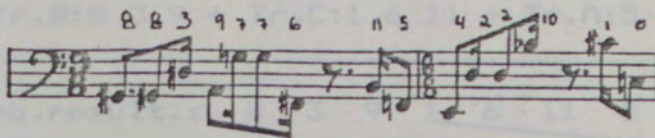
A segunda parte de Acapulco Drive-In (compassos [38] a [68]), além da seqüência inferior de alturas, contém três

seqüências intermediárias de alturas e uma seqüência superior de alturas.

A seqüência inferior de alturas da segunda parte aparece quatorze vezes consecutivas entre os compassos [38] e [67].

Exemplo 2.10: origem da seqüência inferior de alturas da segunda parte.

Exemplo 2.10: seqüência inferior de alturas da segunda parte.



Esta seqüência de alturas corresponde a R_7 após diversas transformações.

Primeiramente, R_7 foi dividida em quatro tricordes. Os dois tricordes iniciais foram rotados internamente duas vezes ($Tr.A(ROT_2)$: 5 4 2; $Tr.B(ROT_2)$: 8 3 9) enquanto os outros dois tricordes foram rotados internamente uma vez cada um ($Tr.C(ROT_1)$: 1 6 11; $Tr.D(ROT_1)$: 10 7 0).

As posições dos tricordes A, B e C foram modificadas através de uma rotação, que resultou na seqüência de tricordes B-C-A-D. Estes tricordes, assim ordenados, resultam na seqüência de alturas 8, 3, 9, 1, 6, 11, 5, 4, 2, 10, 7, 0, que corresponde à seqüência inferior de

alturas da segunda parte com as posições das alturas 1 e 7 invertidas entre si.

Exemplo 2.11: origem da seqüência inferior de alturas da segunda parte.

R_7 : Tr.A: 4 2 5 + Tr.B: 3 9 8 + Tr.C: 11 1 6 + Tr.D: 0 10 7

$[R_7]$: Tr.A_(ROT2) + Tr.B_(ROT2) + Tr.C_(ROT1) + Tr.D_(ROT1)

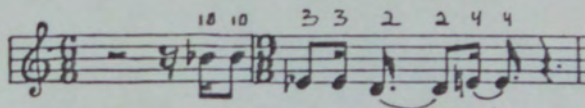
$[R_7]$: (Tr.A_(RT2) + Tr.B_(RT2) + Tr.C_(RT1))_(ROT1) + Tr.D_(RT1)

$[R_7]$: Tr.B: 8 3 9 + Tr.C: 1 6 11 + Tr.A: 5 4 2 + Tr.D: 10 7 0

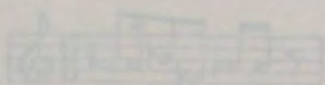
Seq.result.:	8	3	9	1	6	11	5	4	2	10	7	0
Sq.inf.àlts.2ªp.:	8	3	9	7	6	11	5	4	2	10	1	0

A primeira seqüência intermediária de alturas da segunda parte (alturas 10, 3, 2, 4) aparece cinco vezes entre os compassos [43] e [52].

Exemplo 2.12: primeira seqüência intermediária de alturas da segunda parte.



Esta seqüência de alturas é derivada do hexacorde inicial, rotado três vezes, de S_{11} , sem as alturas 5 e 11.



Exemplo 2.13: origem da primeira seqüência intermediária de alturas da segunda parte.

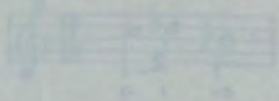
1º hexa. (rot3) de S_{11} : 10 5 3 11 2 4
 Seq. int. alts 2ª parte: 10 3 2 4

No compasso [42] esta seqüência intermediária de alturas aparece reduzida ao tricorde 3-2-4, e precedida pelo tricorde 3-1-0, que corresponde ao tricorde inicial de RI_{10} com as posições das alturas 1 e 3 invertidas entre si.

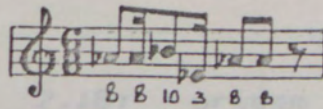
Exemplo 2.14: origem do tricorde 3-1-0 da seqüência intermediária de alturas do compasso [42].

Tricorde seq. RI_{10} : 1 3 0 2 8 9 6 4 11 5 7 10
 Trc.seq.int.alt.c.[42]: 3 1 0

A segunda seqüência intermediária de alturas da segunda parte aparece no compasso [55].



Exemplo 2.15: segunda seqüência intermediária de alturas da segunda parte.



Esta seqüência de alturas corresponde ao segundo tricorde, rotado uma vez, de I_2 .

Exemplo 2.16: origem da segunda seqüência intermediária de alturas da segunda parte.

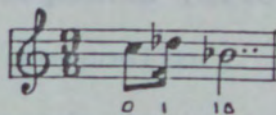
(2^o tric. I_2) (ROT₁): 8 10 3

2^as.i.a.2^ap.: 8 10 3

Exemplo 2.17: seqüência superior de alturas da segunda parte.

A terceira seqüência intermediária de alturas da segunda parte (alturas 0, 1, 10) aparece no compasso [68].

Exemplo 2.17: terceira seqüência intermediária de alturas da segunda parte.



Esta seqüência de alturas corresponde ao tricorde 0-1-10 de RI_2 .

Considerando esta definição do compositor e as transformações de R_3 empregadas nesta canção, conclui-se

Exemplo 2.18: origem da terceira seqüência intermediária de alturas da segunda parte.

RI_2 : 5 7 4 6 0 1 10 8 3 9 11 2
 3^as.i.a.2^ap.: 0 1 10

Este tricorde foi verificado através das seguintes operações:

A seqüência superior de alturas da segunda parte aparece duas vezes (compassos [46]-[48] e [50]-[53]).

As seqüências de três seqüências de tricordes (RI_2 , R_3 , R_4) e suas inversas (RI_2 , R_3 , R_4) são:

Exemplo 2.19: seqüência superior de alturas da segunda parte.

1 0 2 10 11 5 4 6 0 11 7 10 10

Esta seqüência de alturas pode ser dividida, quanto à origem das alturas, em dois segmentos.

O primeiro segmento (alturas 1, 0, 2, 10, 11, 5 e 4) foi definido pelo compositor, em entrevista concedida ao pesquisador, como sendo derivado de uma seqüência invertida

e retrogradada (IR), sem especificar qual teria sido a seqüência de origem.

Considerando esta definição do compositor e as transformações de S_0 empregadas nesta canção, conclui-se que este segmento deriva das sete últimas alturas da seqüência inferior de alturas da segunda parte (8 3 9 7 6 11 5 4 2 10 1 0; ver Exemplo 2.11 para origem desta seqüência inferior de alturas), fragmentada em um tricorde e duas díades. Isto foi verificado através das seguintes transformações:

Primeiramente as sete últimas alturas da seqüência inferior de alturas da segunda parte (11 5 4 2 10 1 0) foram agrupadas em três segmentos: um tricorde (Tric.A: 11 5 4) e duas díades (Dia.B: 2 10; Dia.C: 1 0). Esta ordenação dos segmentos (Tric.A+Dia.B+Dia.C) foi retrogradada, resultando na ordenação Dia.C+Dia.B+Tric.A que corresponde ao primeiro segmento da seqüência superior de alturas da segunda parte (1 0 2 10 11 5 4).

Exemplo 2.20: origem do primeiro segmento da seqüência superior de alturas da segunda parte.

Seq.inf.alt.2^apar.: 8 3 9 7 6 11 5 4 2 10 1 0
 7^{últ}.a.s.i.a.2^ap.: Tric.A: 11 5 4 + D1.B: 2 10 + D1.C: 1 0
 [7^{últ}.a.s.i.a.2^ap]: R(Tric.A:11 5 4 + D1.B:2 10 + D1.C:1 0)
 [7^{últ}.a.s.i.a.2^ap]: D1.C:1 0 + D1.B:2 10 + Tric.A:11 5 4

[7^{últ}.a.s.i.a.2^ap]: 1 0 2 10 11 5 4
 1^oseg.s.sup.a.2^ap: 1 0 2 10 11 5 4

O segundo segmento da seqüência superior de alturas da segunda parte, que compreende as alturas 6, 0, 11, 7, 10 e 2, corresponde ao hexacorde inicial de S_7 após as seguintes transformações:

O hexacorde inicial de S_7 foi rotado duas vezes e dividido em dois tricordes (Hexa.1_(ROT2) de S_7 : tric.A: 0 6 1 + tric.B: 11 7 10). O primeiro tricorde foi, então, retrogradado (tric.A: 1 6 0).

O hexacorde resultante foi então rotado uma vez (Hexa.res_(ROT1): 6 0 11 7 10 1). Este hexacorde corresponde ao segundo segmento da seqüência superior de alturas da segunda parte, com a altura 1 substituída pela altura 2.

Exemplo 2.21: origem do segundo segmento da seqüência superior de alturas da segunda parte.

Hexa.1 (ROT2) S₇ : tric.A: 0 6 1 + tric.B: 11 7 10

[Hexa.1 (ROT2) S₇]: R(trc.A): 1 6 0 + trc.B: 11 7 10

Hex.res. (ROT1): 6 0 11 7 10 1

2^{es}.s.s.a.2^ap.: 6 0 11 7 10 2

A terceira parte de Acapulco Drive-In (compassos [68] a [117]) contém as mesmas seqüências inferiores e intermediárias de alturas da primeira parte. O que diferencia estas duas partes são as seqüências superiores de alturas.

No início da terceira parte (compassos [75] a [80]) há duas seqüências superiores de alturas simultâneas.

Exemplo 2.22: duas seqüências superiores de alturas simultâneas da terceira parte.

3 6 2 9 7 4 5
0 3 11 6 4 1 2

A seqüência formada pelas alturas 0, 3, 11, 6, 4, 1 e 2 (Seq.A) corresponde às oito alturas iniciais de S₀ sem

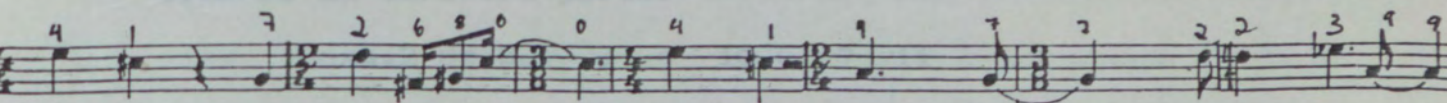
a altura 5. A seqüência formada pelas alturas 3, 6, 2, 9, 7, 4 e 5 (Seq.B) corresponde às oito alturas iniciais de S_3 sem a altura 8. seqüência superior de alturas da terceira parte é repetida quatro vezes (compassos [103]-[104], [105]-[106], [107]-[108] e [112]-[113]).

Exemplo 2.23: origem das duas seqüências superiores de alturas simultâneas da terceira parte.

S_0 :	0	3	5	11	6	4	1	2	8	10	7	9
Seq.A:	0	3		11	6	4	1	2				
S_3 :	3	6	8	2	9	7	4	5	11	1	10	0
Seq.B:	3	6		2	9	7	4	5				

A terceira seqüência superior de alturas da terceira parte aparece nos compassos [84] a [90]. de S_3 , com a altura 10 substituída pela altura 7.

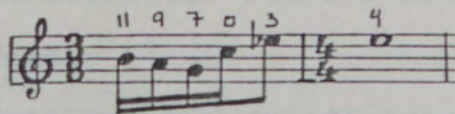
Exemplo 2.24: terceira seqüência superior de alturas da terceira parte.



A diade 4-1, que aparece duas vezes, corresponde a diade central de S_0 . As alturas restantes (7, 2, 6, 8, 0, 7) compõem a seqüência superior de alturas da terceira parte.

9, 3) correspondem ao conteúdo de alturas do heptacorde inicial de RI_4 (7, 9, 6, 8, 2, 3, 0). A quarta seqüência superior de alturas da terceira parte é repetida quatro vezes (compassos [103]-[104], [106]-[107], [109]-[110] e [112]-[113]).

Exemplo 2.25: quarta seqüência superior de alturas da terceira parte.



Esta seqüência de alturas corresponde, quanto ao conteúdo de alturas, ao hexacorde final de S_2 , com a altura 10 substituída pela altura 7.

Exemplo 2.26: origem da quarta seqüência superior de alturas da terceira parte.

Hexa.2 de S_2 : 3 4 10 0 9 11
 4^as.s.a.3^ap.: 11 9 7 0 3 4

As duas últimas alturas simultâneas da canção (4 e 7; compasso [115]) formariam, com a altura 0 (ausente, mas

que seria a próxima altura da seqüência inferior de alturas no caso de uma nova repetição) o acorde perfeito maior DO-MI-SOL, dando a Acapulco Drive-In uma sensação de resolução, antes da improvisação final.

RESUMO:

Acapulco Drive-In é dodecafônica e está construída a partir da série 0, 3, 5, 11, 6, 4, 1, 2, 8, 10, 7, 9, onde 0=dó. A série original apareceu em suas versões invertidas, retrogradadas, transpostas, rotadas e fragmentada em díades, tricordes, tetracordes, pentacordes, hexacordes e heptacordes.

Esta canção foi dividida em três partes (A-B-A'), tendo em vista as repetições de duas seqüências inferiores de alturas: a primeira e a terceira partes são definidas pelas repetições da seqüência inferior de alturas da primeira parte enquanto que a segunda parte é definida pelas repetições da seqüência inferior de alturas da segunda parte. Considerando que a seqüência inferior de alturas da primeira parte é construída sobre S_0 e a seqüência inferior de alturas da segunda parte é construída sobre S_7 , pode-se afirmar que há uma relação semelhante à das funções harmônicas Tônica-Dominante-Tônica entre as três partes. Uma outra referência ao tonalismo nesta canção é a díade final cujas notas, Mi_4 e Sol_4 , formariam com a nota $Dó_2$ (ausente mas implícita, tendo em vista que seria a próxima nota da seqüência inferior de alturas no caso de

uma nova repetição) da tríade maior Dó-Mi-Sol dando a **Acapulco Drive-In** uma sensação de resolução, antes da improvisação final.

2.2.2 Análise do texto poético

A primeira canção do lado 1 é "Acapulco Drive-In", que retrata o encontro de uma prostituta com seu "freguês".

ACAPULCO DRIVE-IN

- 1 Boca da noite
 "Acapulco Drive-In"
 boquinha de gata
 chupando, mordendo
- 5 bala de conhaque
 colored
 color na garoa
 Dentro de um Maverick
 cheirando a jasmim
- 10 passa o coroa
 fazendo sinal
 - Ei, psiu, psiu, princesa
 Você já foi ao Play Center?
 - Hum, mas que idéia
 extravagante...
- 15 - Então, que tal uma tela?
 - Ah, essa não.
 - Topas um drinque num drive-in?
 - Meu preço é alto, viu, baby?
- 20 - Por você eu faço tudo.
 Por você eu perco o juízo.
 "Acapulco Drive-In"
 - Tire. Quero sua pele parda
 lábios de carmim
- 25 Brrr... Tentação nua
 Empina no volante
 No zíper, a surpresa que já tarda
 calcinha imitando pele de leoparda
- ACAPULCO DRIVE-IN

Esta canção descreve três momentos típicos de um "encontro".

O primeiro momento, descrito nos versos 1 a 7, apresenta a prostituta fazendo seu *trottoir* ou seja, andando nas calçadas à procura de fregueses. O verso 1 ("Boca da noite"), que é repetido seis vezes, por vozes femininas, em tom sensual, tem aqui um duplo sentido: a indicação temporal da ação ("noite") e uma primeira caracterização da prostituta, cuja descrição prossegue nos versos 3 a 6, com ênfase nos movimentos de boca. No verso 7 ("color na garoa") há uma alusão ao clima característico da cidade de São Paulo, onde se passa a história. Esta já fora referenciada no título, posto que o "Acapulco Drive-In" existe em São Paulo, tendo pertencido a Paulo Barnabé, um dos autores da canção e irmão de Arrigo Barnabé. O texto musical deste primeiro momento, onde há uma delimitação temporal, espacial, de ambientação e de caracterização de uma personagem, é dominado por seis repetições de uma seqüência dodecafônica de alturas apresentada pelo baixo-elétrico.

A substituição desta seqüência de alturas por outra, também dodecafônica e repetida treze vezes, marca o início do segundo momento da canção, compreendendo os versos 8 a 21. Este momento do texto musical compreende dois momentos do texto poético: a apresentação do "freguês" e a negociação entre este e a prostituta. A narração da chegada

do cliente é feita por vozes femininas que personificam a prostituta que, friamente, avalia o próximo "freguês".

Dois elementos permitem deduzir que o "freguês" é um homem com mais de quarenta anos: a expressão "coroa", no verso 10, e a alusão ao automóvel Maverick, no verso 8, visto que este veículo já fôra símbolo de arrojo e "status" para a juventude de sua geração. A entrada em cena do "coroa" "dentro de um Maverick", sugere, dado o contexto, a intenção de resgate do vigor sexual da juventude. O verso 9 ("cheirando a jasmim") situa socialmente o "freguês": a referência a uma colônia de baixo-custo permite identificá-lo como um integrante da classe média-baixa, pois é característico de homens desta classe social o uso de tais colônias, em quantidade exagerada, a ponto da prostituta rapidamente perceber o odor.

A negociação entre o "coroa" e a prostituta se desenrola numa sucessão de propostas. A referência ao "Play Center" (verso 13) ratifica a localização do evento na cidade de São Paulo. Rejeitadas a primeira e segunda propostas, o "freguês" convence a prostituta a ir ao "Acapulco Drive-In". A ambientação do diálogo é completada por sons de buzina de automóveis, ambientando a cena em alguma rua de São Paulo.

O verso 22, que repete a expressão "Acapulco Drive-In", marca o início do terceiro momento da canção (a fase inicial do ato sexual) que se estende até o verso 29. O

texto musical aqui é dominado pela mesma seqüência de alturas do primeiro momento, que corresponde aos versos de 1 a 7, dando à canção um caráter cíclico. Este recurso ratifica, no texto poético, a idéia do *trottoir* como uma atividade à qual a prostituta é condenada a retornar indefinidamente, posto que esta teve e terá, antes e depois deste, inúmeros outros "encontros".

Ainda com referência ao ato sexual, o texto poético dá à prostituta características de um felino prestes a devorar a presa, através das expressões "quero sua pele parda", no verso 23, e "calcinha imitando pele de leoparda" no verso 28. O verso 23 apresenta uma fala da personagem feminina e é cantado numa imitação lírica que, juntamente com uma rítmica irregular, produz um efeito de contraste, destoando tanto da imagem felina da prostituta quanto da efemeridade do encontro.

Este efeito evidencia a "coisificação" do sexo, reduzido no texto poético a mero objeto de comércio, ao mesmo tempo que ironiza a ilusão da reconquista do vigor sexual do homem que, no seu Maverick, procura sua "leoparda".

A tripla repetição de "Acapulco Drive-In" (versos 2, 22 e 29) faz com que esta canção pareça um "jingle" cuja mensagem comercial seria: "reavive o prazer no Acapulco Drive-In". Visto que um comercial de drive-in num LP obviamente não faz sentido, sua inserção no texto só se

justifica enquanto metáfora da impossibilidade de realização plena do prazer pelos personagens que simbolizam no texto o caráter decadente da humanidade. A estes resta apenas a ilusão do prazer que o "Acapulco Drive-In" lhes proporciona.

Ex. 2.3.1. Matriz dodecafônica

2.3. ORGASMO TOTAL

Exemplo 2.3.1: matriz dodecafônica.

2.3.1. Análise do texto musical

A análise dos quatro primeiros compassos da seqüência inferior de alturas de Orgasmo Total e a observação dos compassos subsequentes indicam que esta canção é baseada na seguinte série dodecafônica:

S_0 (0=dó): 0, 6, 11, 4, 10, 2, 8, 9, 3, 7, 1, 5.

Esta série é formada por um hexacorde de alturas pares seguido por um hexacorde de alturas ímpares, com a interpolação da altura 11 no primeiro e da altura 8 no segundo.

RI, RI, RI, RI, RI, RI, RI, RI, RI, RI, RI, RI.

Orgasmo Total está estruturado em três canções simples. A primeira canção consiste de uma seqüência inferior de alturas que se repete do início ao final da canção e de cada original-se. A segunda canção é estruturada por quatro tetracordes que se repetem, em

S_0 dá origem à seguinte matriz dodecafônica:

Exemplo 3.1: matriz dodecafônica.

	I_0	I_6	I_{11}	I_4	I_{10}	I_2	I_8	I_9	I_3	I_7	I_1	I_5	
S_0	0	6	11	4	10	2	8	9	3	7	1	5	R_0
S_6	6	0	5	10	4	8	2	3	9	1	7	11	R_6
S_1	1	7	0	5	11	3	9	10	4	8	2	6	R_1
S_8	8	2	7	0	6	10	4	5	11	3	9	1	R_8
S_2	2	8	1	6	0	4	10	11	5	9	3	7	R_2
S_{10}	10	4	9	2	8	0	6	7	1	5	11	3	R_{10}
S_4	4	10	3	8	2	6	0	1	7	11	5	9	R_4
S_3	3	9	2	7	1	5	11	0	6	10	4	8	R_3
S_9	9	3	8	1	7	11	5	6	0	4	10	2	R_9
S_5	5	11	4	9	3	7	1	2	8	0	6	10	R_5
S_{11}	11	5	10	3	9	1	7	8	2	6	0	4	R_{11}
S_7	7	1	6	11	5	9	3	4	10	2	8	0	R_7
	R_{10}	R_6	R_{11}	R_4	R_{10}	R_2	R_8	R_9	R_3	R_7	R_1	R_5	

Orgasmo Total está estruturada em três camadas sonoras. A primeira camada constitui-se de uma seqüência inferior de alturas que se repete do início ao final da canção e de onde originou-se S_0 . A segunda camada é constituída por quatro tetracordes que se revezam, em

estreita relação com a seqüência inferior de alturas, por toda a canção. A terceira camada é constituída por seis seqüências superiores de alturas.

A seqüência inferior de alturas é composta por 24 alturas.

Exemplo 3.2: seqüência inferior de alturas.

0 6 11 4 10 2 8 9 3 3 7 1 5 6 5
4 10 2 9 3 9 1 7 11

As doze primeiras alturas correspondem a S_0 . As doze alturas restantes correspondem a S_0 com as posições das alturas 9-3, 7-1 e 5-11 invertidas entre si; ou seja, com as posições das alturas ímpares trocadas.

Exemplo 3.3: origem das doze últimas alturas da seqüência inferior de alturas.

S_0 :	0	6	11	4	10	2	8	9	3	7	1	5
12 últ.alt.s.i.a.:	0	6	5	4	10	2	8	3	9	1	7	11

Do compasso [1] ao [29], a seqüência inferior de alturas é repetida sete vezes integralmente. Do compasso [29] ao [50], aparecem doze repetições somente das onze últimas alturas da seqüência inferior de alturas (6, 5, 4, 10, 2, 3, 9, 1, 7, 11). Nos compassos [51] e [52] (final) a seqüência inferior de alturas é reduzida às alturas 6, 5, 4 e 10.

Os quatro tetracordes (A, B, C e D), que constituem a segunda camada sonora de **Orgasmo Total**, originam-se em S_0 .

Exemplo 3.4: origem dos tetracordes.

S_0 : 0 6 11 4 10 2 8 9 3 7 1 5

Tetracorde A: 0 6 11 4 da seqüência inferior de alturas

Tetracorde B: Após o tet 10 2 8 9, que a cont. 5 ms.

Tetracorde C: a e altura 2 da seqü. 9 3 7 1

Tetracorde D: 0 6 4 10 não contém nenhuma das duas alturas.

As aparições dos quatro tetracordes estão vinculadas à seqüência inferior de alturas.

Exemplo 3.5: relação entre a seqüência inferior de alturas e os quatro tetracordes.

Tetra.:	A	B	C	B	A	C	C	D	D	CC	B	B	C	B											
Alturas:	0	2	3	5	6	3	3	4	4	33	5	5	3	5											
Seqüência inferior de alturas:	11	6	10	1	2	4	1	1	0	0	11	2	2	1	2										
Seqüência inferior de alturas:	6	8	9	10	0	9	9	10	10	99	10	10	9	10											
Seqüência inferior de alturas:	4	5	7	8	11	7	7	6	6	77	8	8	7	8											
S.i.a.:	0	6	11	4	10	2	8	9	3	3	7	1	5	0	6	5	4	10	2	8	3	9	1	7	11

Entre as alturas 9 e 1, Entre as alturas 7 e 11 da seqüência inferior de alturas aparece o tetracorde A, que contém ambas e as próximas duas alturas (11 e 4). A altura 10 da seqüência inferior de alturas aparece logo após o tetracorde B, que a contém. Entre a altura 10 e a altura 2 da seqüência inferior de alturas aparece o tetracorde C, que não contém nenhuma das duas alturas.

Entre a altura 2 e a altura 8 da seqüência inferior de alturas aparece o tetracorde B, que contém ambas alturas. Juntamente com a altura 9 da seqüência inferior de alturas aparece o tetracorde A, que não contém a altura 9 nem a seguinte (altura 3). A esta, seguem-se as alturas 3, 7 e 1 intercaladas por duas repetições literais do tetracorde C, que contém as três alturas. Entre as duas alturas seguintes da seqüência inferior de alturas (5 e 0) aparece o tetracorde D, que contém a altura 0 e a subsequente (altura

6). Entre a altura 6 da seqüência inferior de alturas e a seguinte (altura 5) aparece o tetracorde C, que não contém nenhuma das duas alturas, nem a próxima (altura 4).

As próximas alturas da seqüência inferior de alturas são 10, 2 e 8, todas contidas no tetracorde B, que aparece entre as alturas 10 e 2. Este aparece novamente com a altura seguinte (3), não contida no tetracorde. As próximas quatro alturas da seqüência inferior de alturas (3, 9, 1, 7) coincidem, em termos de conteúdo, ao tetracorde C, que aparece entre as alturas 9 e 1. Entre as alturas 7 e 11 da seqüência inferior de alturas aparece o tetracorde B, que não as contém.

A relação entre a seqüência inferior de alturas e os tetracordes permanece em toda a canção, mesmo quando a seqüência inferior de alturas não aparece integralmente (compasso [29] ao final).

Exemplo 3.6: origem da primeira seqüência de alturas e da primeira seqüência superior de alturas.

Exemplo 3.6: tetracordes e a seqüência inferior de alturas.

The musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The notes are marked with numbers 0-11. Tetracords are labeled with letters A, B, and C. The sequence of notes is: 0, 6, 11, 4, 10, 2, 8, 9, 3, 3, 7, 1, 5, 0, 6, 5, 4, 10, 2, 8, 3, 9, 1, 7, 11.

A primeira das cinco seqüências superiores de alturas (terceira camada sonora) aparece nos compassos [9] a [15].

Exemplo 3.7: primeira seqüência superior de alturas.

0 11 6 4 10 2 8 8 9 3 3 7 1 5 1 4 4

11 10 2 8 3 9 0 11 6 4 10 2 8 2 9 4 3 7 1 5 5

Esta seqüência é derivada de S_0 : o primeiro segmento, que compreende as alturas 0, 11, 6, 4, 10, 2, 8, 9, 3, 7, 1 e 5, corresponde a S_0 com as posições das alturas 11 e 6 invertidas entre si.

Exemplo 3.8: origem do primeiro segmento da primeira seqüência superior de alturas.

S_0 :	0	6	11	4	10	2	8	9	3	7	1	5
1ºseg. 1ªs.s.a.:	0	11	6	4	10	2	8	9	3	7	1	5

O segundo segmento, que compreende as alturas 1, 4, 11, 10, 2, 8, 3 e 9, corresponde à S_0 à décima rotação com as posições das alturas 11-4 e 9-3 invertidas entre si. (Faltam as alturas 5, 0, 6 e 7.) Este é seguido por uma repetição literal do primeiro segmento.

Exemplo 3.9: origem do segundo segmento da primeira seqüência superior de alturas.

$S_0(\text{ROT } 10)$: 1 5 0 6 11 4 10 2 8 9 3 7
 2ºseg. 1ªs.s.a.: 1 4 11 10 2 8 3 9

A segunda (compassos [15] e [16]) e a terceira seqüências superiores de alturas (compassos [16] e [17], e [20] e [21]) foram compostas em atonalismo livre, pois não apresentam qualquer indício nem de S e nem de referências tonais.

A quarta seqüência superior de alturas (compassos [24] a [26]) é derivada da primeira seqüência superior de alturas e apresenta "engasgos" no início (repetição da díade 0 11) e no final (repetições das díades 5-4 e 0-11).

Exemplo 3.10: quarta seqüência superior de alturas.

0 0 11 0 11 6 4 9 9 2 8 9 3 7 1 1 8 11 6 4 8

A derivação corresponde ao primeiro segmento da primeira seqüência superior de alturas (ver *Exemplo 3.8*) com a altura 10 trocada pela altura 3, desconsiderando os "engasgos".

Exemplo 3.10: origem da quarta seqüência superior de alturas.

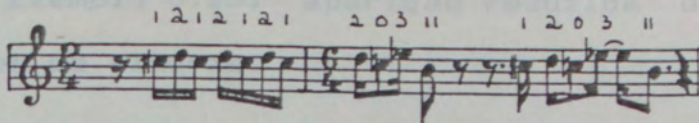
1ºseg.1ªs.s.a.: 0 11 6 4 10 2 8 9 13 7 1 5 6 2
 4ªs.s.a.: 0 11 6 4 3 2 8 9 3 7 1 5

Pent. det. iv: 1 2 3 0 11

3ªs.s.a.: 1 2 0 3 11

A quinta seqüência superior de alturas (compassos [29] e [30]) é repetida até o final da canção, além de aparecer em versão reduzida no compasso [28].

Exemplo 3.11: quinta seqüência superior de alturas.



Esta seqüência superior de alturas inicia-se com três repetições da diade 1-2, configurando dois "engasgos". O pentacorde subsequente (1, 2, 0, 3, 11) é seguido por uma repetição literal de si mesmo. Este pentacorde foi deduzido de I₇ tendo, posteriormente, as posições das alturas 0 e 3 invertidas entre si.

Exemplo 3.12: origem da quinta seqüência superior de alturas.

I₇: 7 1 8 3 9 5 11 10 4 0 6 2

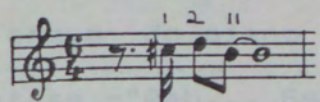
Esta canção é formada por três canções sonoras:

Pent.ded.I₇: 1 2 3 0 11
 5^as.s.a.: 1 2 0 3 11

2. sua seqüência de quatro blocos de tetracordes;
3. sua seqüência superior de alturas.

No compasso [28] a quinta seqüência superior de alturas aparece reduzida às alturas 1, 2 e 11.

Exemplo 3.13: aparição reduzida da quinta seqüência superior de alturas.



RESUMO:

Orgasmo Total é dodecafônica e está construída a partir da série 0, 6, 11, 4, 10, 2, 8, 9, 3, 7, 1, 5, onde 0=dó. Esta série é formada por um hexacorde de alturas pares seguido por um hexacorde de alturas ímpares, com a intercolação da altura 11 no primeiro e da altura 8 no segundo.

A série original aparece nas seguintes versões: à décima rotação, invertida à sétima transposição, e fragmentada em díades, tricordes, tetracordes e pentacordes.

Esta canção é formada por três camadas sonoras:

1. uma seqüência inferior de alturas que se repete do início ao final da canção;
2. uma seqüência de quatro blocos de tetracordes;
3. seis seqüências superiores de alturas.

Há duas seqüências de alturas compostas em atonalismo livre e diversos "engasgos".

2.3.2 Análise do texto poético

A segunda canção, "Orgasmo Total" inicia-se com uma ambientação sombria, sugerida por uma melodia dodecafônica tocada na região grave do piano e acompanhada por suspiros de mulheres em êxtase - "Aah... Sss... Xxx" e por ruídos que lembram morcegos. Neste clima soturno, o narrador anuncia:

"Sim, eu sei. Todo mundo que vai num drive-in
espera conseguir, pelo menos um, orgasmo total."

A referência à canção anterior e o próprio título desta canção indicam que o assunto continua sendo sexo, mais especificamente a maneira de alcançar "pelo menos um orgasmo total".

ORGASMO TOTAL

1. Você me falou assim:
vem, bebe, sirva-se de mim
E a luz se apagou
então eu senti na pele

livro, ou revista, irónicamente intitulado "O ORGASMO AO ALCANCE DE TODOS".

Uma última provocação irónica reside no fato de que este comercial pornográfico, destinado àqueles que tem dificuldade de chegar ao orgasmo, é dirigido indistintamente a todo "ouvinte", a última palavra da canção.

2.4.1 análise do texto musical

O compositor informou que Diversões Eletrônicas é baseada na seguinte série dodecafônica:

Do (Dodec): 0 6 14 8 5 1 11 9 2 3 7 4

A análise da sequência inferior de alturas dos compassos (9) e (10), onde a série aparece pela primeira vez em sua forma original, e a observação dos compassos subsequentes confirmam a informação fornecida pelo compositor.

De S_0 originam-se a seguinte matriz dodecafônica:
 Exemplo 4.1) matriz dodecafônica.

2.4. DIVERSÕES ELETRONICAS

2.4.1 Análise do texto musical

O compositor informou que *Diversões Eletrônicas* é baseada na seguinte série dodecafônica:

S_0 (0=dó#): 0 6 10 9 5 1 11 8 2 3 7 4

A análise da seqüência inferior de alturas dos compassos [9] e [10], onde a série aparece pela primeira vez em sua forma original, e a observação dos compassos subsequentes confirmaram a informação fornecida pelo compositor.

$RI_0, RI_1, RI_2, RI_3, RI_4, RI_5, RI_6, RI_7, RI_8, RI_9, RI_{10}, RI_{11}$

Diversões Eletrônicas, pode ser dividida em certos módulos, definidos pela utilização de diferentes alturas. O módulo 1, compassos 11 e 11b) é formado por uma seqüência inferior de alturas, uma seqüência intermediária de alturas, uma seqüência superior de alturas e uma seqüência de blocos de alturas.

De S_0 origina-se a seguinte matriz dodecafônica:

Exemplo 4.1: matriz dodecafônica.

	I_0	I_6	I_{10}	I_7	I_5	I_1	I_{11}	I_8	I_2	I_3	I_7	I_4	
S_0	0	6	10	9	5	1	11	8	2	3	7	4	R_0
S_6	6	0	4	3	11	7	5	2	8	9	1	10	R_6
S_2	2	8	0	11	7	3	1	10	4	5	9	6	R_2
S_3	3	9	1	0	8	4	2	11	5	6	10	7	R_3
S_7	7	1	5	4	0	8	6	3	9	10	2	11	R_7
S_{11}	11	5	9	8	4	0	10	7	1	2	6	3	R_{11}
S_1	1	7	11	10	6	2	0	9	3	4	8	5	R_1
S_4	4	10	2	1	9	5	3	0	6	7	11	8	R_4
S_{10}	10	4	8	7	3	11	9	6	0	1	5	2	R_{10}
S_9	9	3	7	6	2	10	8	5	11	0	4	1	R_9
S_5	5	11	3	2	10	6	4	1	7	8	0	9	R_5
S_8	8	2	6	5	1	9	7	4	10	11	3	0	R_8
	RI_0	RI_6	RI_{10}	RI_7	RI_5	RI_1	RI_{11}	RI_8	RI_2	RI_3	RI_7	RI_4	

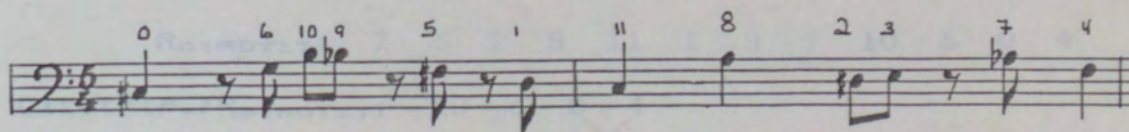
Diversões Eletrônicas pode ser dividida em quatro módulos, definidos pela utilização de diferentes elementos.

O módulo 1 (compassos [1] a [16]) é formado por uma seqüência inferior de alturas, uma seqüência intermediária de alturas, uma seqüência superior de alturas e uma seqüência de blocos de alturas.

A seqüência inferior de alturas é repetida doze vezes integralmente e quatro vezes de forma reduzida. Em sua forma integral, a seqüência inferior de alturas do módulo 1 corresponde a S_0 .

Exemplo 4.2: seqüência inferior de alturas do módulo 1.

1. seqüência intermediária de alturas do módulo 1.



A seqüência intermediária de alturas deste módulo é repetida três vezes.

Exemplo 4.3: seqüência intermediária de alturas do

módulo 1.

Musical notation for Example 4.3, showing a sequence of notes in treble clef. The notes are: C4 (fingering 10), D4 (fingering 6), E4 (fingering 4), F4 (fingering 4), G4 (fingering 9), A4 (fingering 6), B4 (fingering 11), C5 (fingering 6), D5 (fingering 1), E5 (fingering 11), F5 (fingering 3), G5 (fingering 2), A5 (fingering 9), B5 (fingering 0), C6 (fingering 3), D6 (fingering 6), E6 (fingering 5), F6 (fingering 8), G6 (fingering 6), A6 (fingering 3), B6 (fingering 9), C7 (fingering 2).

Esta seqüência de alturas pode ser dividida em seis segmentos quanto à origem das alturas.

O primeiro segmento (alturas 10, 6, 4, 0) corresponde ao último tetracorde de R_0 (após esta ter sido rotada uma vez) com as posições das alturas 0 e 4 invertidas entre si.

Exemplo 4.4: origem do primeiro segmento da seqüência intermediária de alturas do módulo 1.

$R_0(ROT_1)$: 7 3 2 8 11 1 5 9 10 6 0 4
 Ult.tetr./ $R_0(ROT_1)$: 10 6 0 4
 1ºseg.s.i.a.mód.1: 10 6 4 0

O segundo segmento da seqüência intermediária de alturas deste módulo (alturas 4, 2, 9, 5) corresponde ao hexacorde inicial de S_4 sem as alturas 10 e 1.

Exemplo 4.5: origem do segundo segmento da seqüência intermediária de alturas do módulo 1.

Hex.inic./ S_4 : 4 10 2 1 9 5
 2ºseg.s.i.a.mód.1: 4 2 9 5

O terceiro segmento da seqüência intermediária de alturas do módulo 1 (alturas 11, 8, 1, 11, 3, 2) corresponde ao hexacorde final de S_0 (após esta ter sido

rotada dez vezes) com a altura 5 substituída por uma repetição antecipada da altura 11, com as posições das alturas 2 e 3 invertidas entre si, e com as posições da diade 1-11 e da altura 8 também invertidas entre si.

Exemplo 4.6: a origem do terceiro segmento da seqüência intermediária de alturas do módulo 1.

$S_0(\text{ROT}10)$:	7	4	0	6	10	9	5	1	11	8	2	3
$\text{Hex.fin.}/S_0(\text{ROT}10)$:	5	1	11	8	2	3						
$3^\circ\text{seg.s.i.a.mód.1}$:	11	8	1	11	3	2						

O quarto segmento da seqüência intermediária de alturas do módulo 1 (alturas 9, 0, 3, 6, 5) corresponde, em termos de conteúdo, ao hexacorde central de S_4 sem a altura 1. A engastura da diade 8-6 engasta a altura 0.

Exemplo 4.7: origem do quarto segmento da seqüência intermediária de alturas do módulo 1.

$3^\circ\text{seg.s.i.a.mód.1}$	$\text{Hex.cent.}/S_4$:	1	9	5	3	0	6	7	5	10	
$4^\circ\text{seg.s.i.a.mód.1}$:		9	0	3	6	5					

O quinto segmento da seqüência intermediária de alturas deste módulo (alturas 10, 8, 6, 8, 6, 3, 9, 0, 2,

4, 1, 11, 7, 5), desconsiderando o "engasgo" da diade 8-6, corresponde a R_1 com as posições das alturas 4 e 6 invertidas entre si, e com as posições das alturas 5, 10 e 1 trocadas.

Exemplo 4.8: origem do quinto segmento da seqüência intermediária de alturas do módulo 1.

R_1 :	5	8	4	3	9	0	2	6	10	11	7	1
5ºseg.s.i.a.mód.1:	10	8	6	3	9	0	2	4	1	11	7	5

O sexto segmento da seqüência intermediária de alturas do módulo 1 (alturas 8, 6, 3, 9, 2) corresponde ao primeiro hexacorde do quinto segmento desta seqüência intermediária de alturas, após este ter sido rotado uma vez sem o engasgo da diade 8-6 e sem a altura 0.

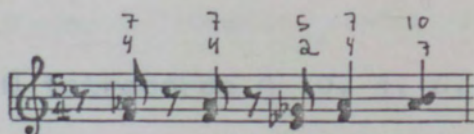
Exemplo 4.9: origem do sexto segmento da seqüência intermediária de alturas do módulo 1.

5ºseg.s.i.a.mód.1(ROT₁): 8 6 3 9 0 2 4 1 11 7 5 10

6ºseg.s.i.a.mód.1: 8 6 3 9 2

A seqüência superior de alturas do módulo 1 é apresentada simultaneamente à sua versão à terceira transposição.

Exemplo 4.10: seqüência superior de alturas do módulo 1.



Esta seqüência de alturas (4, 4, 2, 4, 7) corresponde ao tricorde 2-4-7 de I_3 com duas repetições antecipadas da altura 4. (3, 6, 9) é composto pelas alturas que faltam aos tetracordes A + B para completar as doze alturas.

Exemplo 4.11: origem da seqüência superior de alturas do módulo 1.

Exemplo I_3 : 3 9 5 6 10 2 4 7 1 0 8 11 de
 Sq.su.alt.s.mód.1: 4 4 2 4 7

Tetra.A:

A seqüência de blocos de alturas deste módulo é composta por três tetracordes, que denominaremos A, B e C.

Tetra.C:

O módulo 2 (compassos [18] a [28]) é composto por uma seqüência inferior de alturas, uma seqüência superior de alturas e uma seqüência de blocos de alturas.

A seqüência inferior de alturas deste módulo corresponde a R_4 e é apresentada 24 vezes.

Exemplo 4.14: seqüência inferior de alturas do mód.2.

10 10 1 9 8 2 5 7 11 3 4 0 6

A seqüência superior de alturas do módulo 2 aparece integralmente nos compassos [22] a [27].

Exemplo 4.15: seqüência superior de alturas do mód.2.

6 C 4 3 11 7 8 6 8 8 8 2 3 3 3 5 5 11 10 1 9 2 5 7 11 3 4 3 4 0 6 10 19

9 8 2 5 6 5 4 6 0 4 3 7 5 11 3 0 10

Esta seqüência de alturas pode ser dividida, quanto à origem das alturas, em oito segmentos.

O primeiro segmento da seqüência superior de alturas do módulo 2 (alturas 10, 1, 9, 8, 2, 5, 7, 11, 3, 4, 3, 4, 0, 6), desconsiderando o "engasgo" da díade 3-4, corresponde à seqüência inferior de alturas do módulo 2, ou seja, R_{Δ} (ver Exemplo 4.14).

O segundo segmento da seqüência superior de alturas do módulo 2 (alturas 10, 1, 9, 8, 2, 5, 7, 11, 6, 3, 4, 3, 0, 10, 6) corresponde a seqüência inferior de alturas do módulo 2, ou seja, R_{Δ} (v. Exemplo 4.14), com as alturas 6, 3, e 10 repetidas.

O terceiro segmento da seqüência superior de alturas do módulo 2 (alturas 6, 0, 4, 3, 11, 7, 8, 2, 3, 5, 11, 10, 1) corresponde a seqüência inferior de alturas do módulo 2 retrogradada (ou seja, S_{Δ}) com as posições das alturas 5 e 8, e 1 e 10 invertidas entre si, com a altura 3 repetida e com a altura 9 substituída por uma repetição da altura 11.

inicial de R_{Δ} com a altura 9 e com a altura 6 repetida ao final.

Exemplo 4.16: origem do terceiro segmento da seqüência superior de alturas do módulo 2.

Exemplo S_{Δ} : 6 0 4 3 11 7 5 2 8 9 1 10 seqüência
 3ºsg.sq.s.a.mód.2: 6 0 4 3 11 7 8 2 3 5 11 10 1

Tetra. Inicial: 7891 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

3ºsg.sq.s.a.mód.2: 6 0 4 3 11 7 8 2 3 5 11 10 1

O quarto segmento da seqüência superior de alturas do módulo 2 (9, 2, 5, 7, 11, 3, 4, 3, 4, 0, 6) corresponde a seqüência inferior de alturas do módulo 2, ou seja R_6 , sem as alturas 10, 1 e 8, e com um "engasgo" da díade 3-4.

Exemplo 4.17: origem do quarto seg. da seqüência superior de alturas do módulo 2.

R_6 : 10 1 9 8 2 5 7 11 3 4 0 6
 4ºsg.sq.s.a.mód.2: 9 2 5 7 11 3 4 3 4 0 6

O quinto segmento da seqüência superior de alturas do módulo 2 (alturas 10, 1, 9, 8, 2, 5) corresponde ao primeiro hexacorde da seqüência inferior de alturas do módulo 2, ou seja R_6 (ver *Exemplo 4.14*).

O sexto segmento da seqüência superior de alturas do módulo 2 (alturas 6, 5, 4, 6) corresponde ao tetracorde inicial de R_2 sem a altura 9 e com a altura 6 repetida ao final.

Exemplo 4.18: origem do sexto segmento da seqüência superior de alturas do módulo 2.

Tetra.inici./ R_2 : 6 9 5 4
 6ºsg.sq.s.a.mód.2: 6 5 4 6

O sétimo segmento da seqüência superior de alturas do módulo 2 (alturas 0, 4, 3, 7, 5, 11) corresponde ao primeiro hexacorde de S_6 (após esta ter sido rotada uma vez) com a posição da altura 11 mudada. (as posições das alturas 9 e 8 invertidas entre si).

Exemplo 4.19: origem do sétimo segmento da seqüência superior de alturas do módulo 2.

seqüência de blocos $S_6(ROT_1)$: 0 4 3 11 7 5 2 8 9 1 10 6

7ºsg.sq.s.a.mód.2: 0 4 3 7 5 11

O oitavo segmento da seqüência superior de alturas do módulo 2 (alturas 3, 0, 10) corresponde ao tricorde 3-0-10 de RI_{11} . (7, 11, 3) corresponde ao tetracorde 5-7-11-3 da

seqüência de blocos de alturas do módulo 2, que é apresentada 24 vezes juntamente com a seqüência inferior de alturas, é composta por três tetracordes e um pentacorde. 2

(6, 8, 0, 3, 4) corresponde ao tetracorde de abertura da seqüência inferior de alturas do módulo 2 (ver Exemplo 4.20: seqüência de blocos de alturas do

mód.2. O terceiro tetracorde da seqüência de blocos de alturas do módulo 2 (3, 0, 10, 6) corresponde ao tetracorde de fechamento da seqüência inferior de alturas do módulo 2 (ver Exemplo 4.20: seqüência de blocos de alturas do

mód.2. O primeiro tetracorde da seqüência de blocos de alturas do módulo 2 (0, 4, 3, 11) corresponde ao tetracorde de abertura da seqüência superior de alturas do módulo 2 (ver Exemplo 4.19: origem do sétimo segmento da seqüência superior de alturas do módulo 2).

Tetra.1 Tetra.2 Tetra.2 Penta Penta Tetra3

10 9 8 3 11 7 5 5 11 7 5 4 10 0 3 6 4 3 0 9 6 10 7 6 5

O primeiro tetracorde da seqüência de blocos de alturas do módulo 2 (8, 9, 10, 1) corresponde ao primeiro tetracorde, rotado duas vezes, da seqüência inferior de alturas do módulo 2 (ver Exemplo 4.14), com as posições das alturas 9 e 8 invertidas entre si.

Exemplo 4.21: origem do primeiro tetracorde da seqüência de blocos de alturas do módulo 2.

(1º tetra.s.i.a.mód.2) (ROT ₂):	9	8	10	1
1º tetra.s.b.a.mód.2:	8	9	10	1

O segundo tetracorde desta seqüência de blocos de alturas (5, 7, 11, 3) corresponde ao tetracorde 5-7-11-3 da seqüência inferior de alturas do módulo 2 (ver Exemplo 4.14).

O pentacorde da seqüência de blocos de alturas do módulo 2 (6, 8, 0, 3, 4) corresponde, em termos de conteúdo, ao tetracorde final da seqüência inferior de alturas do módulo 2 (ver Exemplo 4.14), com a altura 8 acrescentada.

O terceiro tetracorde da seqüência de blocos de alturas do módulo 2 (5, 6, 7, 10) corresponde ao tetracorde final de S_3 com as posições das alturas 10 e 7 invertidas entre si.

Exemplo 4.22: origem do terceiro tetracorde da seqüência de blocos de alturas do módulo 2.

Tetra.fin./S ₃ :	5	6	10	7
1º tetra.s.b.a.mód.2:	5	6	7	10

O módulo 3 (compassos [32] a [66]) é composto por uma seqüência inferior de alturas, uma seqüência de blocos de alturas e uma seqüência superior de alturas.

A seqüência inferior de alturas do módulo 3 é formada por I₃ seguida por S₃.

Exemplo 4.23: seqüência inferior de alturas do mód.

3.

The image shows two staves of musical notation in bass clef. The first staff contains five measures of music with notes and accidentals. Above the notes are fingerings: 3 9 5 6, 10 2 4 7, 1 0 8, 8 11, and 3 9 1. The second staff contains four measures of music with notes and accidentals. Above the notes are fingerings: 1, 0 8 4 2, 2 11 5, and 6 10 7.

A seqüência de blocos de alturas do módulo 3 é composta por seis tetracordes (A, B, C, D, E e F) formados apartir da seqüência inferior de alturas deste mesmo módulo.

Exemplo 4.24: origem dos seis tetracordes da seqüência de blocos de alturas do módulo 3.

T	A	B	C	D	E	F
e	3	2	1	1	4	10
t	9	10	0	0	2	7
a	6	7	11	9	11	6
c.	5	4	8	3	8	5

s.i.a: 3 9 5 6 10 2 4 7 1 0 8 11 3 9 1 0 8 4 2 11 5 6 10 7
mód.3

A seqüência inferior de alturas e a seqüência de blocos de alturas do módulo 3 são repetidas sete vezes integralmente.

A seqüência superior de alturas do módulo 3 aparece entre os compassos [43] e [59].

Exemplo 4.25: seqüência superior de alturas do mód.3.

The musical notation consists of three staves. The first staff has a 2/4 time signature and a key signature of one sharp (F#). The notes are marked with pitch numbers: 3, 9, 5, 6, 6, 10, 9, 7, 1, 0, 8, 11, 2, 7, 1, 1, 11, 10. The second staff has a 7/8 time signature and a key signature of one sharp. The notes are marked with pitch numbers: 3, 0, 2, 1, 5, 7, 6, 9, 3, 11, 1, 7, 6, 0, 2, 8. The third staff has a 2/4 time signature and a key signature of one sharp. The notes are marked with pitch numbers: 5, 11, 5, 4, 10, 2, 8, 6, 0, 0, 2, 8, 3, 3, 5, 11, 10, 4, 6, 6, 5.

Esta seqüência de alturas pode ser dividida, quanto à origem das alturas, em sete segmentos.

O primeiro segmento da seqüência superior de alturas do módulo 3 (alturas 3, 9, 5, 6, 10, 4, 7, 1, 0, 8, 11, 2) corresponde a I_3 com a altura 2 deslocada para o final.

O segundo segmento desta seqüência superior de alturas (alturas 7, 1, 11, 10, 3, 0, 2) corresponde ao primeiro heptacorde de S_1 com as posições das alturas 1 e 7, e 2 e 0 invertidas entre si e com a altura 6 substituída pela altura 3.

O terceiro segmento desta seqüência superior de alturas (alturas 2, 8, 5) corresponde ao segundo tríacorde de R_1 .

Exemplo 4.26: origem do segundo segmento da seqüência superior de alturas do módulo 3.

10) correspond. S_1 : 1 7 11 10 6 2 0 9 3 4 8 5
 2ºsg.s.s.a.mód.3: 7 1 11 10 3 0 2

O terceiro segmento da seqüência superior de alturas do módulo 3 (alturas 1, 5, 7, 6, 4, 3, 11, 1) corresponde às oito últimas alturas de I_6 com a altura 10 substituída pela altura 6 e com a altura 2 substituída por uma repetição da altura 1.

Exemplo 4.27: origem do terceiro segmento da seqüência superior de alturas do módulo 3.

I_4 : 6 0 8 9 1 5 7 10 4 3 11 2
 3ºsg.s.s.a.mód.3: 1 5 7 6 4 3 11 1

O quarto segmento da seqüência superior de alturas do módulo 3 (alturas 7, 6, 0) corresponde ao tricorde 7-6-0 de R_4 .

O quinto segmento desta seqüência superior de alturas (alturas 2, 8, 5) corresponde ao segundo tricorde de RI_4 .

O sexto segmento da seqüência superior de alturas do módulo 3 (alturas 11, 5, 4, 10, 2, 8, 6, 0, 2, 8, 3, 5, 11, 10) corresponde, em termos de conteúdo, às nove últimas alturas de S_8 (após esta ter sido rotada quatro vezes).

Exemplo 4.28: origem do sexto segmento da seqüência superior de alturas do módulo 3.

$S_8(ROT_4)$: 1 9 7 4 10 11 3 0 8 2 6 5
 9últ.alt. $S_8(ROT_4)$: 4 10 11 3 0 8 2 6 5
 6ºsg.s.s.a.mód.3: 11 5 4 10 2 8 6 0 2 8 3 5 11 10

O sétimo segmento da seqüência superior de alturas do módulo 3 (alturas 4, 9, 6, 5) corresponde ao primeiro

hexacorde de S_3 (após esta ter sido rotada quatro vezes), com as posições das alturas 8 e 4, e 5 e 6 invertidas entre si e sem as alturas 2 e 11.

Exemplo 4.29: origem do sétimo segmento da seqüência superior de alturas do módulo 3.

$$\begin{array}{r}
 S_3(\text{ROT}4): 8 \ 4 \ 2 \ 11 \ 5 \ 6 \ 10 \ 7 \ 3 \ 9 \ 1 \ 0 \\
 \quad \quad \quad \times \quad \quad \quad \times \\
 7^{\text{º}}\text{sg. s. s. a. mód. 3: } 4 \ 8 \quad \quad \quad 6 \ 5
 \end{array}$$

O módulo 4 (compasso [68]) foi organizado à maneira de um recitativo e é formado por uma seqüência de alturas e dois tetracordes.

A seqüência de alturas do módulo 4 contém as doze alturas da série cromática.

Exemplo 4.30: seqüência de alturas do módulo 4.

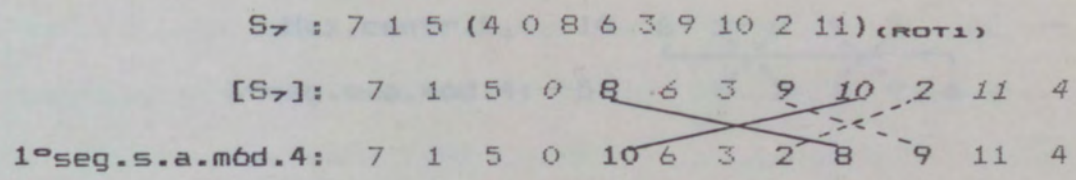
The musical notation consists of two staves. The first staff contains 12 notes with pitch bends, labeled with numbers: 7, 1, 5, 0, 10, 6, 3, 2, 8, 9, 11, 4. The second staff contains 12 notes with pitch bends, labeled with numbers: 5, 0, 2, 3, 9, 6, 5, 11, 0, 1, 7, 5, 11, 0, 1, 7, 5, 11, 0, 1, 10.

Esta seqüência de alturas pode ser dividida, quanto a origem das alturas, em cinco segmentos.

O primeiro segmento (alturas 7, 1, 5, 0, 10, 6, 3, 2, 8, 9, 11, 4) corresponde a S_7 com as nove últimas

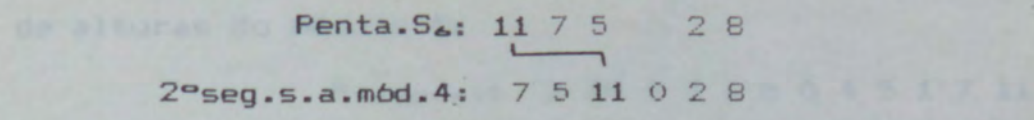
alturas rotadas uma vez e com as posições das alturas 8 e 10, e 9 e 2 invertidas entre si.

Exemplo 4.31: origem do primeiro segmento da seqüência de alturas do módulo 4.



O segundo segmento da seqüência de alturas do módulo 4 (alturas 7, 5, 11, 0, 2, 8) corresponde ao pentacorde 11-7-5-2-8 de S_4 com a altura 11 deslocada e com a altura 0 acrescentada.

Exemplo 4.32: origem do segundo segmento da seqüência de alturas do módulo 4.



O terceiro segmento da seqüência de alturas do módulo 4 (alturas 5, 0, 2, 3, 9, 6) corresponde ao hexacorde central de S_1 com as alturas 2 e 0, e 3 e 9

invertidas entre si, com a altura 6 deslocada para o final e com a altura 10 substituída pela altura 5.

seqüência de alturas do módulo 4 com a altura final 7;

O primeiro tetracorde do módulo 4 (11, 9, 7, 11)

Exemplo 4.33: origem do terceiro segmento da seqüência de alturas do módulo 4.

Hex.cent.r.S₁: 10 6 2 0 9 3
 3ºseg.s.a.mód.4: 5 0 2 3 9 6

alturas do módulo 4 a primeira transposição (v. Exemplo

4.27).

O quarto segmento da seqüência de alturas do módulo 4 (alturas 5, 11, 0, 1, 7), que é seguido de uma repetição de si mesmo, corresponde ao hexacorde final de R₇ (após esta ter sido rotada uma vez), com as posições das alturas 0 e 5 invertidas entre si e com a altura 4 substituída pela antecipação da altura 11.

8 2 0 9 2 10 0 4

0 6 4 0 6 2 0 9

Exemplo 4.34: origem do quarto segmento da seqüência de alturas do módulo 4.

R₇(ROT₁): 2 10 9 3 6 8 0 4 5 1 7 11

Hexa.fin.R₇(ROT₁: 0 4 5 1 7 11

4ºseg.s.a.mód.4: 5 11 0 1 7

O quinto segmento da seqüência de alturas do módulo 4 (alturas 5, 11, 0, 1) corresponde ao quarto segmento da seqüência de alturas do módulo 4 sem a altura final 7.

O primeiro tetracorde do módulo 4 (1, 5, 7, 11) corresponde ao tetracorde B da seqüência de blocos de alturas do módulo 1 (v. Exemplo 4.12).

O segundo tetracorde do módulo 4 (3, 4, 9, 10) corresponde ao tetracorde C da seqüência de blocos de alturas do módulo 1 à primeira transposição (v. Exemplo 4.12).

Os compassos [17], [29-31] e [75] exercem função de ligação entre os módulos 1 e 2, 2 e 3, e, novamente, 1 e

2.	Mód.1	tran.	Mód.2	tran.	Mód.3	Mód.4	Mód.1	tran.	Mód.2
cmp.:	1-16	17	18-28	29-31	32-66	67	69-74	75	76-78

Exemplo 4.35: alturas dos compassos [17] e [75].

RESUMO:
 8 2 0 8 2 10 8 4
 0 6 4 0 6 2 0 9
 8 2 0 2 2 10 8 4
 2 8 6 2 8 4 2 11

Exemplo 4.36: seq. de alts. dos compassos [29-31].

4 8 10 2 8 0 2 6 0 4 6 10 4 8 10 2 4

As alturas contidas nestes cinco compassos transitórios são todas pares, exceto as alturas 9 e 11 nos compassos [17] e [75]. Isto comprova a informação fornecida pelo compositor de que estes compassos foram compostos baseados na "escala de tons inteiros".

Os quatro módulos e os compassos transitórios de *Diversões Eletrônicas* permitem distinguir a seguinte organização formal:

Exemplo 4.37: organização dos módulos e compassos transitórios.

	Mód.1	tran.	Mód.2	tran.	Mód.3	Mód.4	Mód.1	tran.	Mód.2
cmp.:	1-16	17	18-28	29-31	32-66	68	69-74	75	76-78

RESUMO:

Diversões Eletrônicas é dodecafônica e está construída a partir da série 0, 6, 10, 9, 5, 1, 11, 8, 2, 3, 7, 4, onde 0=dó#. Esta série aparece em suas versões invertidas, transpostas, retrogradadas, rotadas e fragmentada em díades, tricordes, tetracordes, pentacordes, hexacordes, um heptacorde e um octacorde.

Esta canção é formada por quatro módulos, definidos pela utilização de diferentes elementos (seqüências de alturas e seqüências de blocos de tetracordes) e separados por trechos baseados na escala de tons inteiros. A

estrutura formal da canção (A-B-C-D-A-B) é definida pela distribuição destes módulos.

2.4.2. Análise do texto poético

A canção seguinte, "Diversões Eletrônicas", é a mais longa do LP, com sete minutos e quarenta segundos de duração. A narrativa é mais complexa, com personagens mais delineados que as canções anteriores.

DIVERSÕES ELETRONICAS

- 1 Antro sujo.
Só você não viu
mas ela entrou, entrou com tudo
naquele antro, naquele antro sujo
- 5 você nunca imaginou, mas eu vi
no luminoso estava escrito
"DIVERSÕES ELETRONICAS"
- Era um balcão de bar de
fórmica vermelha
- 10 E você ali, naquele balcão
(De quê?
de fórmica vermelha
chorando, embriagado, pedia:
"Garçon, mais um
15 Gin Tônica"
- Mas ele te avisou:
"Você já bebeu muito, já bebeu demais.
Vai pra casa, moleque."
E você foi, cambaleando
- 20 até... até o telefone público
telefone público... blim, blim, blim
e discou, discou, discou
novamente o mesmo número... número

(Narr., primeira vez): Sim, eu sei bem. Você cansou de esperar por ela toda noite na janela vendo a cidade a luzir nesses delírios nervosos dos anúncios luminosos que são a vida a mentir... veio se entregar à bebida aqui neste balcão de bar, fazendo círculos com o copo de gin tônica, olhando a fórmica vermelha. Você me dá dó. Sim, meu amigo, pena. E!

(Narr., segunda vez): Brigando com o garçon... fazendo círculos com o copo. E, você estava "down"... pena de você, piedade. Bêbado, um verme, um farrapo humano. Ai, que dó! Como é que é capaz... fracassado.

No fliperama, ela entregava toda sua grana

25 - Pra quem?

prum boy, prum boyzinho sacana

ex-motorista de autorama

Agora viciado nessas máquinas

de corrida... viciado

30 que tinha ganho fama pela sua perícia

como volante

e pelo tratamento violento que dispensava

a suas amantes.

(Narr.): Mas também ela era feroz. Tanto que ele deixou a marca dos dentes dela no braço para depois mostrar pro delegado se acaso ela fosse queixar das surras que levou por causa de um ciúme incontrolado.

Depois, quando clareou

35 e eles foram pro hotel

ela viu um bêbado jogado no chão

e sorriu perversa.

O verso 1, "antro sujo", cantado por um coro

feminino, já apresenta a ambientação de submundo que

permeia toda a canção, que pode ser dividida em quatro

episódios delimitados por mudanças do local onde ocorre a

ação e por mudanças no texto musical.

O primeiro episódio (versos 1 a 7) se passa num

fliperama chamado "Diversões Eletrônicas" e o narrador

descreve a um homem a entrada da mulher deste no fliperama

"Diversões Eletrônicas". Os versos 2 e 5 ("só você não viu"

e "voce nunca imaginou") sugerem que o interlocutor não só

não sabia que sua amada freqüentava este local como tinha

dificuldade em admitir tal possibilidade.

O narrador repete os versos 1 a 7 seis vezes, iniciando como se estivesse contando um segredo e, com um gradual aumento de intensidade, repete-os, pela sexta vez, aos gritos, sugerindo, desta forma, um intenso esforço de convencimento diante da incredulidade do interlocutor.

Durante todo este episódio o coro feminino repete o verso 1, "antro sujo", instituindo o cenário onde se desenrola a ação.

A passagem para o próximo episódio é feita através de uma intervenção instrumental baseada na escala de tons inteiros. Isto cria um efeito análogo àquele dos seriados de televisão dos anos 60, como "Batman", onde as mudanças de cena eram acompanhadas por uma breve intervenção sonora. Este efeito também é análogo ao de algumas composições de Villa-Lobos onde passagens baseadas na escala de tons inteiros também são utilizadas como ligação entre seções, como afirma Chaves:

"(...) a escala por tons é usada em poucos movimentos ou seções. Quando elas aparecem, tais escalas são invariavelmente empregadas ou como breves episódios rítmico/melódicos inseridos num contexto melódico mais amplo, ou como efeitos decorativos desprovidos de outra função que não a de servir de ligação entre seções de determinada peça". (Chaves, p.44, 1989.)

O segundo episódio (versos 8 a 23) inicia-se com o coro feminino cantando "Era um balcão de bar de fórmica vermelha" que, como ocorria com "antro sujo" no episódio anterior, será repetido até o final do episódio. Novamente o recurso se destina à definição da cena, que aqui se

localiza num bar onde um rapaz se embriaga após ter esperado um longo tempo por sua amada. Subentende-se, então, que este personagem é o sujeito a quem o narrador se dirigira no primeiro episódio.

O trecho narrado "cansou de esperar por ela toda noite na janela vendo a cidade a luzir nesses delírios nervosos dos anúncios luminosos que são a vida a mentir" é uma citação do antológico verso da canção "Arranha-Céu", de Orestes Barbosa.

A passagem para o terceiro episódio é semelhante àquela entre os episódios anteriores, com uma intervenção instrumental em tons inteiros.

No terceiro episódio (versos 24 a 33) a ação ocorre novamente no fliperama "Diversões Eletrônicas", onde a mulher vai ao encontro de um jovem gigolô, com quem tem um relacionamento passional, marcado pela violência.

Neste episódio, o trecho narrado "deixou a marca dos dentes dela no braço para depois mostrar pro delegado se acaso ela fosse queixar das surras que levou por causa de um ciúme incontrolado" é uma citação extraída da canção "Comprimido", de Paulinho da Viola.

No quarto episódio (versos 34 a 37) a mulher, indo para o hotel com o gigolô, vê, caído no chão, o homem bêbado que a esperou a noite toda.

O texto musical deste episódio é constituído de um solo de soprano em estilo de recitativo lírico, acompanhado de um sintetizador com som de celesta. Quando são cantadas

as palavras "e sorriu perversa" o saxofone intervém com sons imitando risadas. Esta instrumentação despojada contrasta com a parafernália utilizada nos episódios anteriores.

2.5. INSTANTE

Depois do quarto episódio ocorre a repetição do primeiro e do segundo episódios. Este recurso cria uma imagem contraditória: por um lado, adquire um sentido conclusivo, constituindo o fecho da canção, e, por outro, insinua um processo de continuidade ao criar a impressão de que esta história não ocorreu somente naquela noite, mas se repete indefinidamente.

2.5.1. Análise do texto musical

Instante é formada por duas partes sonoras: uma sequência superior de alturas e uma sequência de blocos de alturas.

Esta canção pode ser dividida em duas partes, considerando que a segunda é uma repetição da primeira, com o acréscimo de duas alturas na sequência superior de alturas e dois blocos de alturas na sequência de blocos de alturas. Esta análise se concentrará na segunda parte, que contém todos os elementos da canção.

A análise da sequência superior de alturas e a observação da sequência de blocos de alturas abstratas que Instante é baseada na seguinte série dodecáfónica:

6₀ (1012411) 0 10 11 1 0 3 7 4 6 5 2

Desta, originária e seguinte matriz dodecafônica:

2.5. INSTANTE

Exemplo 5.1: Matriz dodecafônica.

2.5.1. Análise do texto musical

Instante é formada por duas camadas sonoras: uma seqüência superior de alturas e uma seqüência de blocos de alturas.

Esta canção pode ser dividida em duas partes considerando que a segunda é uma repetição da primeira, com o acréscimo de duas alturas na seqüência superior de alturas e dois blocos de alturas na seqüência de blocos de alturas. Esta análise se concentrará na segunda parte, que contém todos os elementos da canção.

A análise da seqüência superior de alturas e a observação da seqüência de blocos de alturas mostraram que **Instante** é baseada na seguinte série dodecafônica:

S_0 (0=1a#): 0 10 11 1 8 3 7 4 6 5 2 9

A seqüência superior de alturas consta de 31 alturas.

Desta, origina-se a seguinte matriz dodecafônica:

Exemplo 5.1: Matriz dodecafônica.

	I ₀	I ₁₀	I ₁₁	I ₁	I ₉	I ₃	I ₇	I ₄	I ₆	I ₅	I ₂	I ₇	
S ₀	0	10	11	1	8	3	7	4	6	5	2	9	R ₀
S ₂	2	0	1	3	10	5	9	6	8	7	4	11	R ₂
S ₁	1	11	0	2	9	4	8	5	7	6	3	10	R ₁
S ₁₁	11	9	10	0	7	2	6	3	5	4	1	8	R ₁₁
S ₄	4	2	3	5	0	7	11	8	10	9	6	1	R ₄
S ₇	9	7	8	10	5	0	4	1	3	2	11	6	R ₇
S ₉	5	3	4	6	1	8	0	9	11	10	7	2	R ₉
S ₈	8	6	7	9	4	11	3	0	2	1	10	5	R ₈
S ₆	6	4	5	7	2	9	1	10	0	11	8	3	R ₆
S ₇	7	5	6	8	3	10	2	11	1	0	9	4	R ₇
S ₁₀	10	8	9	11	6	1	5	2	4	3	0	7	R ₁₀
S ₃	3	1	2	4	11	6	10	7	9	8	5	0	R ₃
	R ₁₀	R ₁₁	R ₁₁	R ₁	R ₉	R ₃	R ₇	R ₄	R ₆	R ₅	R ₂	R ₇	

A seqüência superior de alturas consta de 31 alturas.

O primeiro fragmento, que compreende as alturas 0, 10, 11, 1, 8, 3, 7, 4, 6, 5, 2, 9, repete-se cinco vezes, isto é, as alturas 0, 3 e 4, com as repetições das

Exemplo 5.2: seqüência superior de alturas.

The image shows two staves of musical notation. The first staff contains a sequence of notes with fingerings: 5, 3, 4, 2, 10, followed by a rest, then 2, 1, 11, 9, 10, 8, 7, 5, 6, a rest, and finally 0, 10, 11. The second staff contains notes with fingerings: 1, 0, 3, 7, 4, 6, 5, 2, 9, 8, 6, 6, 6, 6, 1, 11, 7. The notes are mostly eighth and quarter notes, with some accidentals (sharps and naturals) indicating chromatic movement.

A célula melódica mais recorrente da seqüência superior de alturas é apresentada, primeiramente, através das três notas iniciais: mib-réb-ré. Esta célula, caracterizada por um intervalo de segunda menor descendente com uma escapada intermediária, encontra-se outras quatro vezes na seqüência superior de alturas: sol-sol#-fá#, fá-ré#-mi, lá#-sol#-lá, fá#-dó#-fá e de forma invertida em ré-mi-ré#. Este procedimento cromático, com um sentido de resolução, é um indicio de tonalismo.

A seqüência superior de alturas pode ser dividida, quanto à origem das alturas, em quatro fragmentos.

O primeiro fragmento, que compreende o tricorde 5-3-4, coincide com o primeiro tricorde de S_5 .

O segundo fragmento, que compreende as alturas 2, 10, 2, 1, 11, 9, 10, 8, 7, 5, 6, desconsiderando as repetições das alturas 2 e 10, corresponde a I_5 rotada cinco vezes, sem as alturas 0, 3 e 4, com as posições das

alturas 5 e 7 invertidas entre si e com a posição da altura 9 deslocada para entre as alturas 11 e 8.

Exemplo 5.3: origem do segundo fragmento da seqüência superior de alturas.

$I_5(\text{ROTS}):$	2	10	1	11	0	3	8	5	7	6	4	9
$2^\circ \text{fr. sq. su. alt.}:$	2	10	2	1	11	9	10	8	7	5	6	

O terceiro fragmento, que contém as alturas 0, 10, 11, 1, 8, 3, 7, 4, 6, 5, 2, 9, corresponde a S_0 .

O quarto fragmento da seqüência superior de alturas (alturas 8, 6, 1, 11, 7) corresponde ao hexacorde central, rotado cinco vezes, de I_2 , com as posições das alturas 1 e 6 invertidas entre si e sem a altura 10.

Exemplo 5.4: origem do quarto fragmento da seqüência superior de alturas.

$\text{Hex.ctr. } I_2:$	1	6	11	7	10	8
$\text{Hex.ctr. } I_2(\text{ROTS}):$	8	1	6	11	7	10
$4^\circ \text{fr. sq. su. alts.}:$	8	6	1	11	7	

A seqüência de blocos de alturas de Instante é composta por dezesseis tetracordes, sendo que quatro deles (A, E, F, I) aparecem duas vezes.

Exemplo 5.5: seqüência de blocos de alturas.

9 5 3 11 | 7 4 2 10 | 4 2 10 6 | 2 1 6 11 | 1 9 7 3 | 2 10 8 4 | 11 7 5 1 | 10 6 4 0 | 2 10 8 4 | 6 11 7 | 8 3 11 9 | 7 2 1 9 | 9 5 3 11 | 9 4 2 10 | 8 3 1 9 | 6 2 1 9 | 6 2 0 8 | 6 11 7 | 7 4 2 10 | 9 4 3 10

A B C D E F G H I J K L M N O P

27 das 31 alturas da seqüência superior de alturas coincidem com alturas da seqüência de blocos de alturas.

Exemplo 5.6: Alturas coincidentes entre seqüência superior de alturas e seqüência de blocos de alturas.

Seq.sup.alt.:	5	3	4	2	10	9	1	11	9	10	8	7	5	6
Seq.blc.alt.:	9	7	4	2	4	2	1	1	9	2	10	11	7	10
	5	4	2	10	6	7	3	4	8	7	5	1	6	4
	11	11	6	11	3	4	1	0	7	11	3	7	5	10
	A	B	C	D	E	F	G	H						

0	10	11	1	8	3	7	4	6	5	2	9	8	6	1	11	7
2	10	6	1	8	3	7	4	9	9	2	8	6	6	6	6	7
10	8	1	11	3	11	3	3	5	4	9	3	3	3	2	1	4
8	4	11	7	11	9	1	9	3	2	11	1	1	0	0	11	11
4		7		9		9		11	10		9	9	8	8	7	5
F	I	J	E	A	K	L	M	N	I	O	P					

O tetracorde A (11, 3, 5, 9), que só contém alturas ímpares, corresponde, em termos de conteúdo, ao tetracorde central de I_9 (após esta ter tido o primeiro hexacorde rotado duas vezes e o segundo hexacorde rotado uma vez).

Exemplo 5.6: origem do tetracorde A.

I_9 (após 2 rotações): 1 2 3 11 4 10 7 9 5 6 0 2

Exemplo 5.7: origem do tetracorde A.

$[I_9]$: hx.1(ROT2): 10 8 1 6 9 11 + hx.2(ROT1): 5 3 4 7 0 2

Tetr.cent. $[I_9]$: 9 11 5 3

Tetr.A: 11 3 9 5

O tetracorde B (11, 2, 4, 7) origina-se, em termos de conteúdo, do mesmo hexacorde do qual deriva o tetracorde C.

O tetracorde B (11, 2, 4, 7) corresponde ao tetracorde final de R_2 (após esta ter sido rotada três vezes) com as posições das alturas 2 e 11 invertidas entre si. (as centrais dos quatro tetracordes de I_{12} (após esta ter sido rotada três vezes).

Exemplo 5.8: origem do tetracorde B.

R_2 (ROT3): 8 6 9 5 10 3 1 0 2 11 4 7

Tetr.fin. R_2 (ROT3): 2 11 4 7 + 9 2 + 11 3 0

Tetr.B: 11 2 4 7

O tetracorde C (6, 10, 2, 4), que só contém alturas pares, corresponde ao hexacorde inicial de S_3 (após esta transposição.

ter sido rotada uma vez) sem as alturas 1 e 11 e com as posições das díades 2-4 e 6-10 invertidas entre si.

Exemplo 5.9: origem do tetracorde C.

O tetracorde $S_3(ROT_1)$: 1 2 4 11 6 10 7 9 8 5 0 3 contém somente alturas pares. O tetracorde E é formado pela primeira transposição. Hex.1/ $S_3(ROT_1)$: 1 2 4 11 6 10
Tetr.C: 6 10 2 4

O tetracorde D (11, 6, 1, 2) originou-se, em termos de conteúdo, do mesmo hexacorde do qual deriva o tetracorde C.

O tetracorde E (3, 7, 9, 1), que contém somente alturas ímpares, corresponde ao tetracorde formado pelas alturas centrais dos quatro tricordes de I_{11} (após esta ter sido rotada três vezes). O tetracorde E é não transposto.

Exemplo 5.10: origem do tetracorde E.

$I_{11}(ROT_3)$: 10 3 8 + 4 7 5 + 6 9 2 + 11 1 0
Tetr.E: 3 7 9 1

O tetracorde F (4, 8, 10, 2), que contém somente alturas pares, corresponde ao tetracorde E à primeira transposição.

Exemplo 5.11: origem do tetracorde F. corresponde ao tetracorde E₁: 4 8 10 2 vezes e com a altura 8 substituída pela altura 9.

Tetr.F: 4 8 10 2

O tetracorde G (1, 5, 7, 11), que contém somente alturas ímpares, corresponde ao tetracorde E à décima transposição.

Tetr.G: 1 5 7 11

Exemplo 5.12: origem do tetracorde G. corresponde ao tetracorde E₁₀: 1 5 7 11 vezes e com a altura 10 substituída pela altura 11.

Tetr.G: 1 5 7 11

O tetracorde H (0, 4, 6, 10), que contém somente alturas pares, corresponde ao tetracorde E à nona transposição.

Tetr.H: 0 4 6 10

Exemplo 5.13: origem do tetracorde H.

Tetr.E₉: 0 4 6 10 (0, 2, 4, 6) corresponde ao tetracorde H (0, 4, 6, 10) rotado duas vezes com a altura 8 substituída pela altura 9.

Tetr.H: 0 4 6 10

O tetracorde **I** (7, 11, 1, 6) corresponde ao tetracorde **G** rotado duas vezes e com a altura 5 substituída pela altura 6.

Exemplo 5.14: origem do tetracorde **I**.
 final do hexacorde **Tetr.G(ROT2)**: 7 11 1 5 (isto rotado duas vezes) com as alturas 5 e **Tetr.I**: 7 11 1 6 (posições das alturas 5 e 1 invertidas entre si).

O tetracorde **J** (9, 11, 3, 8) corresponde, em termos de conteúdo, ao segundo hexacorde de **I_a** (após esta ter sido rotada três vezes), sem as alturas 6 e 10.

Exemplo 5.15: origem do tetracorde **J**.

I_a(ROT3): 7 0 5 1 4 2 3 6 11 8 10 9

2º hexa. I_a(ROT3): 3 6 11 8 10 9 (responde ao primeiro hexacorde de **Tetra.J**: 9 11 3 8, isto rotado cinco vezes, com as alturas 8 e 3).

O tetracorde **K** (10, 2, 4, 9) corresponde ao tetracorde **F** (4, 8, 10, 2; ver *Exemplo 5.11*) rotado duas vezes com a altura 8 substituída pela altura 9.

Exemplo 5.16: origem do tetracorde K.

Tetr.F (ROT2): 10 2 4 8

Tetra.K: 10 2 4 9

Exemplo 5.17: origem do tetracorde L.

O tetracorde L (9, 1, 3, 8) corresponde ao hexacorde final de S_3 (após esta ter sido rotada duas vezes) sem as alturas 5 e 0 e com as posições das alturas 8 e 1 invertidas entre si.

O tetracorde O (9, 1, 4, 7) corresponde ao segundo

Exemplo 5.17: origem do tetracorde L. esta ter sido rotada três

$S_3(ROT2)$: 2 4 11 6 10 7 9 8 5 0 3 1

das al 2ºhexa. $S_3(ROT2)$: 9 8 5 0 3 1

Tetra.L: 9 1 3 8

Exemplo 5.20: origem do tetracorde O.

O tetracorde M (9, 1, 3, 6) corresponde ao primeiro hexacorde de RI_4 (após esta ter sido rotada cinco vezes), sem as alturas 8 e 5.

Exemplo 5.18: origem do tetracorde M.

tetracorde, $RI_4(ROT5)$: 9 1 8 3 5 6 4 7 2 11 10 0

das al 1ºhexa. $RI_4(ROT5)$: 9 1 8 3 5 6

Tetra.M: 9 1 3 6

O tetracorde N (8, 0, 2, 6) corresponde ao tetracorde F rotado duas vezes à décima transposição.

Exemplo 5.19: origem do tetracorde N.

Tetra.F_(ROT2): 10 2 4 8

Tetra.F_(ROT2)₁₀: 8 0 2 6

Tetra.N: 8 0 2 6

O tetracorde O (5, 11, 4, 7) corresponde ao segundo hexacorde, rotado cinco vezes, de I₄ (após esta ter sido rotada três vezes) sem as alturas 2 e 6 e com as posições das alturas 4 e 7 invertidas entre si.

Exemplo 5.20: origem do tetracorde O.

I₄(ROT3): 3 8 1 9 0 10 11 2 7 4 6 5

(2^ohexa.I₄(ROT3))(ROT5): 5 11 2 7 4 6

Tetra.O: 5 11 4 7

O tetracorde P (10, 3, 4, 9) corresponde ao tetracorde, retrogradado, formado pelas diades finais dos dois hexacordes de S₁.

Exemplo 5.21: origem do tetracorde P.

S₁: hexa.1:1 11 0 2 9 4+hexa.2:8 5 7 6 3 10
 Tetr.2di.hx.S₁: 9 4 3 10
 R(Tetr.2di.hx.S₁): 10 3 4 9
 Tetra.P: 10 3 4 9

INSTANTE

Desapareceu
 Tal sumindo
 com o sol se vai
 Sempre achai

RESUMO:

Instante é dodecafônica e está construída a partir da série 0, 10, 11, 1, 8, 3, 7, 4, 6, 5, 2, 9, onde 0=1á#.

A série foi utilizada em suas versões invertidas, transpostas, retrogradadas, rotadas e fragmentada em díades, tricordes, tetracordes e hexacordes.

Esta canção é composta por duas camadas sonoras: uma seqüência de blocos de tetracordes e uma seqüência superior de alturas, onde um procedimento cromático com sentido de resolução, caracterizado por um intervalo de segunda menor descendente com uma escapada intermediária, aparece cinco vezes, configurando um indício de tonalismo no que se refere à condução de voz.

Instante pode ser dividida em duas partes, sendo que a segunda é uma repetição quase idêntica da primeira (A-A').

2.5.2. Análise do texto poético

"Instante", a quarta canção do lado 1, surpreende pela simplicidade poética e musical, além de conter uma narrativa que, pelo seu intimismo, contrasta com as outras sete canções.

INSTANTE

Desapareceu
foi sumindo
como um som se vai
Sempre achei
5 não é só som
é vento nas folhas
murmúrio de água

Nesta canção, o texto musical é constituído por uma melodia dodecafônica apresentada primeiramente pelo sax-alto e em seguida cantada por uma soprano. Esta melodia é acompanhada por uma seqüência de dezesseis blocos de alturas tocados por instrumentos de metal e madeira. A ausência de instrumentos de percussão, o andamento lento e diversos momentos de silêncio, dão ao ouvinte, por um "Instante", a possibilidade de descanso do frenesi das outras canções.

Os três primeiros versos são cantados sobre duas seqüências descendentes de alturas. Estas, com predominância dos graus conjuntos, reforçam o conteúdo do texto poético: "Desapareceu / foi sumindo / como um som se vai".

A seqüência de alturas cantada no verso 5, "não é só som", contém os dois intervalos mais amplos da canção: quinta justa e quarta diminuta, ambas ascendentes. Esta

mudança de direção, visto que até então predominava a direção descendente, de amplitude intervalar ressaltam, novamente, o conteúdo do texto poético: a insistência de que "não é só som", se realiza na forma de uma exclamação.

No verso 6, "é vento nas folhas", há uma reaparição do intervalo de quinta justa ascendente, desta vez transposto um semitom acima daquele cantado no verso anterior. Neste verso o compositor personifica o som como o vento nas folhas ou a água que murmura (verso 7). No último verso, as alturas, recordando os três primeiros versos, estão estruturadas descendentemente.

"Instante" é a única canção deste LP que não contém personagens e cuja ação não se passa no submundo metropolitano. E também a única que contém referências a elementos naturais: "vento", "folhas", "água".

Por estas razões, "Instante" possui uma conotação nostálgica, como a lembrança de um momento em que a realidade não se apresentava de forma fragmentada e desumana. Neste sentido, os momentos de silêncio sugerem a expectativa de que aqueles instantes se repitam.

Deste hexacorde, originaram-se as seguintes matrizes:

2.6. SABOR DE VENENO

Exemplo 6.1: Hexacorde original - Matrizes

le la la la la la

li la la la la la

2.6.1. Análise do texto musical

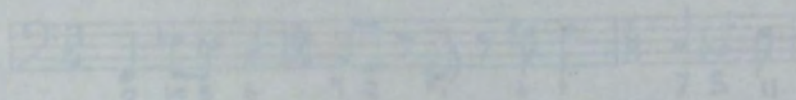
A análise da introdução de Sabor de Veneno e a observação dos compassos seguintes mostram que esta canção é construída sobre o seguinte hexacorde:

Hexacorde original (0=fá): 0, 10, 8, 6, 4, 2.

Este hexacorde é formado pelas alturas pares em ordem decrescente (se considerarmos 0=12), resultando em um hexacorde de tons inteiros.

A introdução é baseada em uma seqüência de seis alturas diferentes.

Exemplo 6.2: Seqüência de alturas da introdução...



Esta seqüência de alturas é formada pela

justaposição de N_2 e da tetracorde $(11, 7, 5, 11)$ reduzida

de N_2 .

Deste hexacorde, originam-se as seguintes matrizes:

Introdução.

$H_0: 0\ 10\ 8\ 6\ 4\ 2$ $H_1: 1\ 11\ 9\ 7\ 5\ 3$

Exemplo 6.1: Hexacorde original - Matrizes

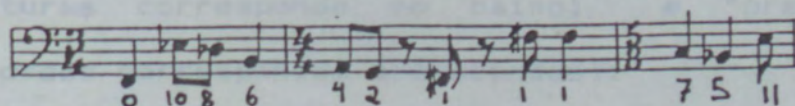
I_0	I_{10}	I_8	I_6	I_4	I_2		I_1	I_{11}	I_9	I_7	I_5	I_3			
H_0	0	10	8	6	4	2	R_0	H_1	1	11	9	7	5	3	RI_1
H_2	2	0	10	8	6	4	R_2	H_3	3	1	11	9	7	5	RI_3
H_4	4	2	0	10	8	6	R_4	H_5	5	3	1	11	9	7	RI_5
H_6	6	4	2	0	10	8	R_6	H_7	7	5	3	1	11	9	RI_7
H_8	8	6	4	2	0	10	R_8	H_9	9	7	5	3	1	11	RI_9
H_{10}	10	8	6	4	2	0	R_{10}	H_{11}	11	9	7	5	3	1	RI_{11}
RI_0	RI_{10}	RI_8	RI_6	RI_4	RI_2			RI_1	RI_{11}	RI_9	RI_7	RI_5	RI_3		

alturas e -um número variável de blocos de quatro alturas diferentes, que denominaremos tetracordes. Estes aparecem sempre no início de cada compasso. Esta linha de estrutura é semelhante àquela utilizada em certos estudos de preparação de alturas diferentes.

A introdução é baseada em uma seqüência de dez

alturas diferentes.

Exemplo 6.2: Seqüência de alturas da introdução.



Esta seqüência de alturas é formada pela justaposição de H_0 a um tetracorde (1, 7, 5, 11) deduzido de H_1 .

portant **Exemplo 6.3:** origem da seq. de alturas da **introdução**
introdução.

$H_0:$ 0 10 8 6 4 2 $H_1:$ 1 11 9 7 5 3
Int.: 0 10 8 6 4 2 1 7 5 11

Exercício 6.4: Módulo 1.

A seqüência de alturas da introdução é repetida sete vezes. A cada uma das quatro primeiras repetições uma nova camada sonora é sobreposta apresentando a seqüência em diferentes transposições (compassos [1] a [21]).

Exceto a introdução, a canção é baseada em quatro **módulos**, estruturados em três camadas sonoras: uma **seqüência superior de alturas**, uma **seqüência inferior de alturas** e um número variável de blocos de quatro alturas diferentes, que denominaremos **tetracordes**. Estes aparecem sempre no início de cada compasso. Este tipo de estrutura é semelhante àquela utilizada em canções desde o aparecimento do baixo contínuo no final do século dezesseis, com suas funções de "cantar" (a **seqüência superior de alturas** corresponde à melodia), "sustentar" (a **seqüência inferior de alturas** corresponde ao baixo) e "preencher" (os **tetracordes** correspondem aos acordes).

O **módulo 1** (compassos [22] a [49], [72] a [85], [131] a [144], [161] a [182]) é baseado em H_0 repetido e seguido de um tetracorde deduzido de H_1 (1, 5, 7, 11),

portanto semelhante à seqüência de alturas da introdução quanto à origem.

Exemplo 6.4: Módulo 1.

A seqüência inferior de alturas do módulo 1 é constituída por duas apresentações de H_0 seguidas de duas alturas (1, 7) deduzidas de H_1 , finalizando com a repetição da altura 6 de H_0 .

Hex.orig.: H_0 H_1 H_2 H_3 H_4 H_5 H_6 H_7

S.i.a.mód.1: 0 2 4 6 8 10 11 7 5 3 1 10 7 5 3 6 6

Tetr. Exemplo 6.5: orig. seq. inf. de alturas do mód. 1.

H_0 : 0 10 8 6 4 2 H_1 : 1 11 9 7 5 3

S.i.a.mód.1: 0 10 8 6 4 2 1 7 6

O módulo 2 é baseado na operação de derivação de H_1 com H_0 , que resulta na série cromática descendente 1, 0, 11, 10, 9, 8, 7, 6, 5, 4, 3, 2.

Exemplo 6.7: operação de derivação de H_1 com H_0 .

The musical notation for Example 6.7 consists of a single staff with a treble clef. It is divided into three measures. The first measure contains notes corresponding to the series H_1 : 1, 11, 9, 7, 5, 2. The second measure contains notes corresponding to the series H_0 : 0, 10, 8, 6, 4, 2. The third measure contains notes corresponding to the 'Nova Série' (New Series): 1, 0, 11, 10, 9, 8, 7, 6, 5, 4, 3, 2. Arrows indicate the derivation process from H_1 and H_0 to the 'Nova Série'.

O módulo 2 ocupa os comps. [50] a [71] e [86] a [102].

Exemplo 6.8: Módulo 2.

The musical notation for Example 6.8 is a complex score with three staves (treble, alto, and bass clefs). It features a series of chords and melodic lines. Numerical annotations are placed above and below the notes, including sequences like 9 10 9 10 9, 10 1, 2 2 1, 2 1, 10 9 7, 7 9 10, 10 9 7, and 4 5 6 5 4 3. The notation includes various musical symbols such as accidentals, stems, and beams.

A seqüência inferior de alturas do módulo 2 originou-se da triade 6, 5, 4 deduzida da série cromática H_1/H_0 . A triade aparece primeiramente retrogradada (4, 5, 6). Em seguida é apresentada à décima-primeira transposição (5, 4, 3). Justapõe-se a esta uma versão à oitava transposição (2, 1, 0). Após a reapresentação desta versão retrogradada sem a altura 1 (0, 2) as três primeiras versões da triade transformada são reapresentadas.

Exemplo 6.10: orig. seq. inf. de alts. do mód. 2

Série crom. (H_1/H_0): 1 0 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2

Exemplo 6.9: orig. seq. inf. de alts. do módulo 2.

Série Crom. (H_0/H_1): 1 0 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2

Triade deduzida: 6 5 4

R(Tr.ded.): 4 5 6 Tr.ded.₁₁: 5 4 3 Tr.ded.₀: 2 1 0

S.i.a.md.2: R(Tr.ded.) + Tr.ded.₁₁ + Tr.ded.₀ + R(Tr.ded.₀) s/alt1

S.i.a.md.2: 4 5 6 5 4 3 2 1 0 0 2 4 5 6 5 4 3 2 1 0

Módulo 2 (exemplos 10) a - (10) tax de quatro

O módulo 2 contém dois tetracordes. O primeiro (4, 9, 10, 2) foi deduzido de H_0 , exceto a altura 9, deduzida de H_1 . O segundo tem duas alturas (2, 0) de H_0 e duas (9, 7) de H_1 , e é seguido de repetições do primeiro tetracorde.

A seqüência superior alturas do módulo 2 é baseada na diade cromática 10-9, deduzida da série cromática resultante da operação de derivação de H_1 com H_0 . Esta aparece três vezes em sua versão retrogradada seguida por

uma versão retrogradada à quarta transposição (1, 2). A diade resultante aparece, então, três vezes em versão retrogradada (2, 1). Em seguida há uma reapresentação da diade original acrescida com a altura 7. A tríade resultante (10, 9, 7) é repetida três vezes, sendo que na segunda aparece em versão retrogradada.

Exemplo 6.10: orig. seq. super. de alts. do mód. 2.

Série crom. (H_0/H_1): 1 0 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2

Diade deduzida: 10 9

R(Dí.ded.): 9 10 R(Dí.ded.)₄: 1 2 Dí.ded.₄: 2 1

Dí.ded.c/alt.7: 10 9 7

S.s.a.mód.2: +R(Dí.ded.)+R(Dí.ded.)₄+Dí.ded.₄+Dí.ded.c/alt.7

S.s.m2: 9 10 9 10 9 10 1 2 2 1 2 1 2 1 10 9 7 7 9 10 10 9 7

O módulo 3 (compassos [106] a [130]) tem os quatro primeiros compassos baseados na série cromática resultante da operação de derivação de H_1 com H_0 , como o módulo 2. Os seis compassos restantes são baseados, distintamente, em H_1 e H_0 .

Exemplo 6.11: Módulo 3.

Nos quatro compassos iniciais a seqüência inferior de alturas apresenta as alturas 4, 3, 2, 1, 5, 4, 3, 2, 1, 5 (a segunda aparição da altura 5 pertence ao compasso [5]). Esta seqüência baseia-se no pentacorde 5, 4, 3, 2, 1, deduzido da série cromática H_1/H_0 . Este foi rotado uma vez e apresentado duas vezes.

Nestes compassos há dois tetracordes, e cada um é seguido de uma repetição. Estes dois tetracordes do módulo 2 (4, 9, 10, 2 e 0, 7, 9, 2, respectivamente; ver Exemplo 6.8).

A seqüência superior de alturas dos quatro compassos iniciais do módulo 3 é formada por alturas isoladas provenientes da série cromática H_1/H_0 .

O quinto, o sexto e o oitavo compassos do módulo 3 são baseados em H_1 , exceto à altura 2 da seqüência superior

de alturas no sexto compasso. O sétimo, o nono e o décimo compassos são baseados em H_0 , exceto às alturas 1, 11, 9 (sétimo compasso) da seqüência superior de alturas.

Exemplo 6.12: orig. seis últimos compas. do mód. 3.

Hexa. orig.:	H_1	H_1	H_0	H_1	H_0	H_0								
S.s.a.mód.3:	5	7	5	3	2	1	11	9	11	9	7	0		
Tetr. mód.3:	11	11	10	9	8	8	7	7	6	5	4	4		
	5	5	4	3	2	2	1	1	0	11	10	10		
S.i.a.mód.3:	5	11	1	5	11	1	4	10	0	3	9	11	2	2

Observando-se os tetracordes e a primeira altura de cada compasso da seqüência inferior de alturas no sexto, sétimo, oitavo e nono compassos do módulo 3 (ver Exemplo 6.9), percebe-se uma progressão cromática descendente.

O mód. 4 é baseado em H_0 , exceto as alts. 7, 9 e 1.

Exemplo 6.13: módulo 4.

The musical score for Example 6.13 consists of three staves in 2/4 time. The top staff is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. The melody in the treble clef has notes with accidentals and fingerings (9, 10, 10, 9, 1, 1). The alto clef has notes with fingerings (2, 10, 9, 1). The bass clef has notes with fingerings (10, 5, 4, 2, 8, 10, 10).

O módulo 4 compreende os compassos [156] a [160].

A seqüência inferior de alturas do módulo 4 (10, 4, 2, 8) origina-se em H_0 .

Este módulo contém dois tetracordes sendo que o segundo é idêntico ao primeiro à décima transposição e colocado num registro um tom abaixo.

A organização entre a introdução e os módulos em Sabor de Veneno resulta no seguinte esquema formal:

Exemplo 6.14: Esquema formal de Sabor de Veneno.

Módulos: Int. Mód.1 Mód.2 Mód.1 Mód.2 Mód.3 Mód.1 Mód.4 Mód.1

Compassos: [1-21] [22-49] [50-71] [72-85] [86-105] [106-130] [131-144] [145-160] [161-182]

SABOR DE VENENO

RESUMO:

Sabor de Veneno é serial mas não dodecafônica, e está construída em torno do hexacorde 0, 10, 8, 6, 4, 2, onde 0=fá. Esta série de seis sons é caracterizada por conter somente alturas pares, organizadas decrescentemente, configurando um hexacorde em tons inteiros.

A série original apareceu em suas versões transpostas, retrogradadas e fragmentada em díades e tetracordes. Esta série também apareceu aglutinada à sua versão à primeira transposição através de uma operação de

derivação, que resultou numa seqüência cromática descendente. Esta apareceu em duas versões: rotada e fragmentada em díades e em um pentacorde.

Esta canção consta de uma introdução e quatro módulos formados por três camadas sonoras: uma seqüência superior de alturas, uma seqüência inferior de alturas e uma seqüência de blocos de tetracordes.

A organização entre a introdução e os módulos resulta no esquema formal **Intr-A-B-A-B-C-A-D-A.**

2.6.2. Análise do texto poético

O lado 2 tem início com a canção que deu nome à banda que acompanha Arrigo Barnabé neste LP: "Sabor de Veneno".

SABOR DE VENENO

Você já viu aquela menina
que tem um balanço diferente
se você viu e reparou
ela tem um jeito de sorrir, de falar de olhar
5 que me deixa louco
Ah, eu fico louco

Não sei se ela veio da lua
ou se veio de Marte me capturar
só sei que quando ela me beija
10 eu sinto um gosto
(uma coisa estranha, um negócio esquisito)
meio amargo do futuro
Sabor de Veneno

Esta canção pode ser considerada como uma versão submundana da "Garota de Ipanema" de Vinícius de Moraes e

Tom Jobim. Entre ambas as versões, compostas num intervalo de dez anos: "Garota de Ipanema" foi composta em 1963 e "Sabor de Veneno" em 1973, é possível estabelecer uma constante analogia.

O texto poético de ambas inicia-se com uma interpelação do ouvinte: "Olha", em "Garota de Ipanema" e "Você já viu" em "Sabor de Veneno" (verso 1).

A segunda parte do verso 1 de "Sabor de Veneno" ("aquela menina") corresponde a "é ela a menina" da "Garota de Ipanema".

O verso 2 de "Sabor de Veneno" ("que tem um balanço diferente") equivale, quase inversamente, ao "doce balanço" da "Garota de Ipanema". Quase inversamente porque enquanto "Garota de Ipanema" contém uma rítmica quase dançante, "Sabor de Veneno", com a seqüência de fórmulas de compasso 3/4, 4/4, 5/8, torna a dança algo impraticável.

Enquanto a "Garota de Ipanema" tem um balanço que "é mais que um poema, é a coisa mais linda que eu já vi passar", "Sabor de Veneno" "tem um jeito de sorrir, de falar, de olhar / que me deixa louco" (versos 4 e 5).

Porém, se a "Garota de Ipanema" passa e "o mundo inteirinho se enche de graça / e fica mais lindo por causa do amor", em "Sabor de Veneno" uma provável extraterrestre, que não se sabe "se veio da lua / ou se veio de Marte", deixa "um gosto / meio amargo do futuro".

2.7. INFORTUNIO

Exemplo 7.1. Série A - Infórtúnio

2.7.1. Análise do texto musical

A análise do recitativo inicial de *Infórtúnio* e a observação dos compassos subseqüentes revela que esta canção é baseada em duas séries dodecafônicas:

Série A (0=fá): 0, 2, 11, 9, 6, 4, 1, 7, 3, 8, 10, 5

Série B (0=mi): 0, 11, 9, 10, 2, 8, 5, 7, 4, 6, 3, 1

Destas, originam-se as seguintes matrizes:

$IA_0, IA_1, IA_2, IA_3, IA_4, IA_5, IA_6, IA_7, IA_8, IA_9, IA_{10}, IA_{11}$

$RA_0, RA_1, RA_2, RA_3, RA_4, RA_5, RA_6, RA_7, RA_8, RA_9, RA_{10}, RA_{11}$

B_1 Exemplo 7.1: Série A - Matriz dodecafônica

	IA_0	IA_2	IA_{11}	IA_9	IA_6	IA_4	IA_1	IA_7	IA_3	IA_8	IA_{10}	IA_5	
A_0	0	2	11	9	6	4	1	7	3	8	10	5	RA_0
A_{10}	10	0	9	7	4	2	11	5	1	6	8	3	RA_{10}
A_1	1	3	0	10	7	5	2	8	4	9	11	6	RA_1
A_3	3	5	2	0	9	7	4	10	6	11	1	8	RA_3
A_6	6	8	5	3	0	10	7	1	9	2	4	11	RA_6
A_8	8	10	7	5	2	0	9	3	11	4	6	1	RA_8
A_{11}	11	1	10	8	5	3	0	6	2	7	9	4	RA_{11}
A_5	5	7	4	2	11	9	6	0	8	1	3	10	RA_5
A_9	9	11	8	6	3	1	10	4	0	5	7	2	RA_9
A_4	4	6	3	1	10	8	5	11	7	0	2	9	RA_4
A_2	2	4	1	11	8	6	3	9	5	10	0	7	RA_2
A_7	7	9	6	4	1	11	8	2	10	3	5	0	RA_7
	RI_0	RI_2	RI_{11}	RI_9	RI_6	RI_4	RI_1	RI_7	RI_3	RI_8	RI_{10}	RI_5	

Exemplo 7.2: Série B - Matriz dodecafônica

	IB ₀	IB ₁₁	IB ₉	IB ₁₀	IB ₂	IB ₈	IB ₅	IB ₇	IB ₄	IB ₆	IB ₃	IB ₁	
B ₀	0	11	9	10	2	8	5	7	4	6	3	1	R ₀
B ₁	1	0	10	11	3	9	6	8	5	7	4	2	R ₁
B ₃	3	2	0	1	5	11	8	10	7	9	6	4	R ₃
B ₂	2	1	11	0	4	10	7	9	6	8	5	3	R ₂
B ₁₀	10	9	7	8	0	6	3	5	2	4	1	11	R ₁₀
B ₄	4	3	1	2	6	0	9	11	8	10	7	5	R ₄
B ₇	7	6	4	5	9	3	0	2	11	1	10	8	R ₇
B ₈	5	4	2	3	7	1	10	0	9	11	8	6	R ₈
B ₈	8	7	5	6	10	4	1	3	0	2	11	9	R ₈
B ₆	6	5	3	4	8	2	11	1	10	0	9	7	R ₆
B ₇	9	8	6	7	11	5	2	4	1	3	0	10	R ₇
B ₁₁	11	10	8	9	1	7	4	6	3	5	2	0	R ₁₁
	RI ₀	RI ₁₁	RI ₉	RI ₁₀	RI ₂	RI ₈	RI ₅	RI ₇	RI ₄	RI ₆	RI ₃	RI ₁	

A canção utiliza quatro elementos recorrentes (I, II, III e IV) construídos a partir destas duas séries. Além desses há dois trechos de curta duração (compassos [32] e [116] a [123]) em atonalismo livre.

Infelizmente inicia-se com o violoncelo apresentando o elemento recorrente I, que é formado por dois motivos (a, b). O motivo a é constituído por uma citação completa de A₀ seguido pelo motivo b, que é uma citação completa de RA₀.

Exemplo 7.3: Elemento recorrente I

Motivo A Motivo B

c 2 11 9 6 4 1 7 3 8 10 5 10 8 3 7 1 4 6 9 11 2 0

Exemplo 7.3: Elemento recorrente I

Este elemento recorrente aparece 22 vezes (compassos: [1], [12], [13], [14], [15], [16], [17], [23], [27], [32], [34], [38], [42], [46], [66], [70], [74], [78], [97], [101], [105] e [109]), sendo que em diversas ocasiões (compassos: [1], [34], [38], [42], [70], [74], [78], [101], [105] e [109]) é contraposto a ele o elemento recorrente II.

O elemento recorrente II, primeiramente apresentado pela soprano no recitativo inicial, é formado por três motivos (c, d, e).

Exemplo 7.4: Elemento recorrente II

Motivo C Motivo D

(Or. B) 0 11 9 10 2 8 5 7 4 6 3

(Or. A) 0 2 11 10 6 4

1 7 3 8 9 5 2 3 9 0 4 6 5 7 10 8 10 8 10 8 10 8 11

Motivo D Motivo E

O motivo c corresponde à B_0 . O motivo d é uma citação completa de A_0 com as posições das alturas 9 e 10 invertidas entre si.

Exemplo 7.5: origem do motivo d.

Série A_0 :	0	2	11	9	6	4	1	7	3	8	10	5
Motivo d:	0	2	11	10	6	4	1	7	3	8	9	5

O motivo e é uma citação incompleta de IB_2 (a última altura está ausente) com as posições das alturas 5 e 9 invertidas entre si e com três "engasgos" da diade 10-8.

Exemplo 7.6: origem do motivo e.

IB_2 :	2	3	5	4	0	6	9	7	10	8	11	1
Motivo e:	2	3	9	4	0	6	5	7	10	8	11	

Este elemento recorrente (II) aparece cinco vezes (compassos [1], [32], [39] a [46], [71] a [78], e [102] a [109]) com seus três motivos (c,d,e), sempre acompanhado do elemento recorrente I.

No compasso [3] a [10], o piano apresenta o elemento recorrente III pela primeira vez. Este é composto por dois

motivos (f, g) onde o primeiro é apresentado duas vezes antes do segundo.

Exemplo 7.7: Elemento recorrente III.

Motivo F Motivo F

6 3 5 2 4 1 7 11 0 10 9 10 0 6 3 5 2 4 1 7 11 0

10 9 10 0 11 7 1 2 3 4 10 6 7 8 9 3 11 0 10 2 8 4

Motivo G

O motivo f deriva de RIB₉ rotada uma vez. Desta, a altura 8 é substituída por uma repetição da altura 10, seguida de uma repetição da altura 0, perfazendo um total de treze alturas.

Exemplo 7.8: origem do motivo f.

RIB₉(ROT₁): 6 3 5 2 4 1 7 11 0 10 9 8

Motivo f: 6 3 5 2 4 1 7 11 0 10 9 10 0

O motivo g, que contém dezoito alturas, deriva da Série B.

Exemplo 7.9: motivo g.

11 7 1 2 3 4 10 6 7 8 9 3 11 0 10 2 8 4

Ao hexacorde formado pelas alturas 11, 7, 10, 2, 8 e 4 denominaremos hexacorde das extremidades.

O primeiro hexacorde foi rotado seis vezes e dividido em dois tricordes. O primeiro tricorde foi então rotado.

Exemplo 7.10: Hexa. da Extremidades do motivo g.

Motivo g: 11 7 1 2 3 4 10 6 7 8 9 3 11 0 10 2 8 4

Hexacorde das extremidades: 11 7 10 2 8 4

O segundo hexacorde (7, 4, 6, 3, 2, 1) foi dividido, através de uma operação de desdobramento, em dois tricordes.

Este deriva de deriva de dois tricordes de B_6 (após esta ter sido rotada seis vezes: o primeiro tricorde do primeiro hexacorde (após este ter sido rotado cinco vezes) com as posições das alturas 7 e 11 invertidas entre si, e o primeiro tricorde do segundo hexacorde (após este ter sido retrogradado).

Este tricorde foi rotado uma vez e retrogradado resultando as séries 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 0.

A última transformação sofrida por esta série foi

Exemplo 7.11: origem do hexacorde das extremidades.

$B_6(ROT_6)$: Hexa.1: 11 1 10 0 9 7 + Hexa.2: 6 5 3 4 8 2

$[B_6]$: H.1(ROT5): 7 11 1 10 0 9 + R(H.2): 2 8 4 3 5 6

Hexa. extr.: 11 7 1 2 8 4

As alturas restantes do motivo g (alturas 1, 2, 3, 4, 10, 6, 7, 8, 9, 3, 11, 0) denominaremos de material central. Este originou-se de B_{11} rotada onze vezes. Esta foi, então, dividida em dois hexacordes (primeiro

hexacorde: 0, 11, 10, 8, 9, 1; segundo hexacorde: 7, 4, 6, 3, 5, 2).

O primeiro hexacorde foi rotado duas vezes e dividido em dois tricordes. O primeiro tricorde foi então rotado uma vez e retrogradado. Justapôs-se novamente os dois tricordes resultando no hexacorde 10, 9, 8, 1, 0, 11, que foi, então, rotada três vezes.

O segundo hexacorde (7, 4, 6, 3, 5, 2) foi dividido, através de uma operação de desmembramento, em dois tricordes (primeiro tricorde: 7, 6, 5; segundo tricorde: 4, 3, 2). Estes, justapostos, resultaram no hexacorde 7, 6, 5, 4, 3, 2.

Os dois hexacordes foram novamente justapostos, resultando na série 1, 0, 11, 10, 9, 8, 7, 6, 5, 4, 3, 2 que, após ter sido rotada uma vez e retrogradada resultou na série 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 0.

A última transformação sofrida por esta série foi uma inversão das posições das alturas 5 e 10. Exceto à altura 5, esta série corresponde ao **material central** do motivo g.

Exemplo 7.12: origem do material central.

B_{11} : 11 10 8 9 1 7 4 6 3 5 2 0
 $B_{11}(ROT_{11})$: 0 11 10 8 9 1 7 4 6 3 5 2
 Hexa.1: 0 11 10 8 9 1 Hexa.2: 7 4 6 3 5 2
 $H.1(ROT_2)$: 10 8 9 1 0 11 $H.2(DES_2)$: Tr.1: 7 6 5 Tr.2: 4 3 2
 $H.1$: Tr.1: 10 8 9 Tr.2: 1 0 11 $H.2$: 7 6 5 4 3 2
 $Tr.1(ROT_1)$: 8 9 10 Tr.2: 1 0 11 $H.2$: 7 6 5 4 3 2
 $RTr.1$: 10 9 8 Tr.2: 1 0 11 $H.2$: 7 6 5 4 3 2
 $Hexa.1$: 10 9 8 1 0 11 $H.2$: 7 6 5 4 3 2
 $Hexa.1(ROT_3)$: 1 0 11 10 9 8 $H.2$: 7 6 5 4 3 2
 Série [B]: 1 0 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2
 Série [B](ROT_1): 0 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1
 Série R[B]: 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 0
 Série [B] inv.alt.: 1 2 3 4 10 6 7 8 9 5 11 0

Série B': 1 2 3 4 10 6 7 8 9 5 11 0
 Mat.Centr./mot.g: 1 2 3 4 10 6 7 8 9 3 11 0°

O elemento recorrente III, com respectivos motivos (f, g), aparece quatro vezes, iniciando-se nos compassos [3], [47] (nesta citação o motivo f aparece quatro vezes antes do motivo g), [79] e [110] (nesta citação, o motivo g não aparece).

O elemento recorrente IV é formado por quatro motivos (h, i, j, k). O motivo h é formado por seis blocos

de alturas; os motivos i, j e k são três seqüências de alturas.

Os motivos compostos por seqüências de alturas (i, j, k) aparecem sempre acompanhados do motivo de blocos de alturas (h). A organização dos motivos no elemento recorrente IV segue o seguinte padrão: hi - hj - hk onde cada par de motivos ocupa um compasso.

Exemplo 7.13: Elemento Recorrente IV.

The musical score for Example 7.13, Elemento Recorrente IV, consists of two staves. The top staff is divided into three measures, each labeled with a motive: Motivo I, Motivo J, and Motivo K. The bottom staff is divided into three measures, each labeled with Motivo H. The notes are numbered with integers from 0 to 11, representing pitch classes. The notation includes stems, beams, and various accidentals. The measures are grouped by brackets above and below the staves.

Os quatro motivos (h, i, j, k) do elemento recorrente IV originam-se da Série B. Esta será considerada após as transformações demonstradas no Exemplo 7.12, a partir da qual passa a ser denominada Série R[B] cujas alturas são: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 0. Esta série foi dividida, através de uma operação de desmembramento, em dois hexacordes: 2, 4, 6, 8, 10, 0 e 1, 3, 5, 7, 9, 11; ou

seja, em um hexacorde exclusivamente composto com as alturas pares e outro exclusivamente com as ímpares.

Ambos hexacordes aparecem, no que diz respeito ao conteúdo, em cada compasso do elemento recorrente IV da seguinte forma:

Exemplo 7.14: aparições dos hexacordes.

Hexa. Ímpares Hexa. Pares Hexa. Ímpares Hexa. Pares Hexa. Ímpares Hexa. Pares

No par de motivos hj faltam as alturas 4 e 10 e no par de motivos hk falta a altura 4.

O elemento recorrente IV aparece nos compassos [62] a [65] com o par de motivos hi repetido, nos compassos [88] a [92] com o par de motivos hi repetido três vezes e nos compassos [93] a [96] somente com o par de motivos hi, que aparece quatro vezes.

No compasso [32] ("trecho extremamente fragmentado", segundo o compositor) a seqüência de alturas do baixo-elétrico foi composta por Itamar Assumpção e Arrigo

Barnabé. O compositor afirmou ao pesquisador ter auxiliado Itamar Assumpção na composição de uma seqüência de alturas para o baixo-elétrico dentro dos padrões dodecafônicos. A análise desta seqüência de alturas não aponta para tal direção. O que se percebe é um trecho composto por dezessete células que podem ser classificadas em cinco tipos, agrupadas de acordo com seu conteúdo intervalar.

Ao primeiro tipo (I) pertencem as células de duas alturas diferentes cujo conteúdo intervalar é de uma segunda menor. Ao segundo tipo (II) pertencem as células de duas alturas diferentes cujo conteúdo intervalar é de segunda maior. Ao terceiro tipo (III) pertencem as células de três alturas diferentes cujo conteúdo intervalar é uma segunda maior seguida de terça menor. Ao quarto tipo (IV) pertencem as células de duas alturas diferentes cujo conteúdo intervalar é uma quarta justa. Ao quinto tipo (V) pertencem as células de alturas diferentes que contêm uma quinta diminuta ou justa. A repetição de alguma altura, mesmo com variação de registro, não configura uma "altura diferente".

Exemplo 7.15: células do baixo-elétrico

2.7.2. Análise do trecho musical

"Infortúnio", a segunda canção do lado 2, apresenta

Considerando o exposto, conclui-se que esta sequência de alturas adere ao atonalismo livre, e não à técnica dodecafônica estrita.

RESUMO:

Infortúnio é dodecafônica e está baseada em duas séries:

Série A (0=fá): 0, 2, 11, 9, 6, 4, 1, 7, 3, 8, 10, 5

Série B (0=mi): 0, 11, 9, 10, 2, 8, 5, 7, 4, 6, 3, 1

A Série A apareceu em suas versões transpostas e retrogradadas. A Série B apareceu em suas versões transpostas, retrogradadas, invertidas, rotadas e fragmentada em díades, tricordes e hexacordes.

Há dois trechos compostos em atonalismo livre:

1. trecho composto por dezessete células classificadas em cinco tipos de acordo com o conteúdo intervalar; 2. Coda (compassos [116] a [124]), apesar de

conter elementos fortemente tonais como o intervalo de segunda menor entre os dois tricordes finais que se alternam por oito compassos.

Esta canção é formada por quatro elementos recorrentes cujas combinações resultam no esquema formal A-B-A-B-A-Coda.

2.7.2. Análise do texto poético

"Infortúnio", a segunda canção do lado 2, inicia-se com um trecho em estilo recitativo, interpretado por uma soprano lírica e um violoncelo. Este é o único momento em todo LP em que é utilizado um instrumento de arco, o que, juntamente com a soprano lírica, dá a este trecho características de música de câmara erudita contrastando com o som de rock de "Sabor de Veneno".

INFORTUNIO

Ontem, no cemitério
ela gritou, gritou muito
quando fecharam o caixão do seu marido
Ficou histé, histé, histé, histérica

5 Blasfemou, 'rancou cabelos
Rogou a Deus que a levasse também
Implorou, rasgou as roupas
Se arrastou gritando entre as estátuas

10 Que desespero! Ela 'tava desesperada
seu corpo inteiro tava doendo de saudade
do seu marido... do maridinho adorado
Anoiteceu e ela ficou ali jogada
a soluçar e quando veio a madrugada
ela saiu e foi até o Riviera
15 e se entregou a todo homem que encontrou

Hoje, ela só bebe. Nunca esqueceu a sua morte

Vive nos bares e cafés dizendo a todos:
"Ele morreu porque pensou, pensou demais"
E ela grita, e ela blasfema
20 e roga a Deus que leve todos também.

Esta canção foi inspirada no drama vivido por Clarice Herzog, viúva do jornalista Wladimir Herzog, morto na prisão por motivos políticos na época da ditadura militar. Segundo depoimento do próprio compositor:

"Quando eu tava fazendo a música lembro que vi uma entrevista da Clarice, a mulher do Wlado Herzog, aquele jornalista morto na prisão: ela dizia que queria ver a União pagar, a União ser declarada culpada." (Souza, p.199, 1983.)

Esta referência à causa *mortis* é expressa no verso 18: "Ele morreu porque pensou, pensou demais".

Em "Infortúnio", pela primeira vez neste LP, a vítima adquire consciência da força e da violência do poder. Também é esta a primeira história em que a vítima expressa revolta, ainda que de forma incipiente, como é sugerido no verso 20: "e roga a Deus que leve todos também."

4. Desta série original se seguiu a seguinte:

2.8. OFFICE-BOY

Exemplo 8.2: matriz dodecafônica

2.8.1. Análise do texto musical

A análise das três seqüências iniciais de alturas e a observação dos compassos seguintes mostraram que **Office-Boy** é baseada na seguinte série dodecafônica:

S_0 (0=mi): 0, 10, 11, 6, 5, 2, 8, 1, 7, 3, 9, 4.

Considerando a estruturação dos elementos, **Office-Boy** pode ser dividida em três abutlos, onde também é utilizada a escala cromática ascendente (0, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11), que por sua vez é derivada de S_0 através de diversas transformações. Primeiramente, S_0 foi

Desta série origina-se a seguinte matriz:

Exemplo 8.1: matriz dodecafônica.

	I ₀	I ₁₀	I ₁₁	I ₆	I ₅	I ₂	I ₈	I ₁	I ₇	I ₃	I ₉	I ₄	
S ₀	0	10	11	6	5	2	8	1	7	3	9	4	R ₀
S ₂	2	0	1	8	7	4	10	3	9	5	11	6	R ₂
S ₁	1	11	0	7	6	3	9	2	8	4	10	5	R ₁
S ₄	6	4	5	0	11	8	2	7	1	9	3	10	R ₆
S ₇	7	5	6	1	0	9	3	8	2	10	4	11	R ₇
S ₁₀	10	8	9	4	3	0	6	11	5	1	7	2	R ₁₀
S ₄	4	2	3	10	9	6	0	5	11	7	1	8	R ₄
S ₁₁	11	9	10	5	4	1	7	0	6	2	8	3	R ₁₁
S ₅	5	3	4	11	10	7	1	6	0	8	2	9	R ₅
S ₇	9	7	8	3	2	11	5	10	4	0	6	1	R ₇
S ₃	3	1	2	9	8	5	11	4	10	6	0	7	R ₃
S ₈	8	6	7	2	1	10	4	9	3	11	5	0	R ₈
	R ₁₀	R ₁₁	R ₁₁	R ₆	R ₅	R ₂	R ₈	R ₁	R ₇	R ₃	R ₉	R ₄	

Considerando a estruturação dos elementos, Office-Boy pode ser dividida em três módulos, onde também é utilizada a escala cromática ascendente (0, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11), que por sua vez é derivada de S₀ através de diversas transformações. Primeiramente, S₀ foi

rotada onze vezes e dividida em dois hexacordes (hexa.1: 4, 0, 10, 11, 6, 5; hexa.2: 2, 8, 1, 7, 3, 9). Em seguida, o primeiro hexacorde foi rotado uma vez e dividido em dois tricordes (tric.1: 0, 10, 11; tric.2: 6, 5, 4). O primeiro tricorde foi rotado uma vez (tric.1: 10, 11, 0); o segundo foi retrogradado (tric.2: 4, 5, 6).

Do segundo hexacorde (2, 8, 1, 7, 3, 9) foram extraídos dois tricordes através de uma operação de desmembramento (tric.3: 2, 1, 3; tric.4: 8, 7, 9). O tricorde 3 teve as posições das alturas 2 e 1 invertidas entre si (tric.3: 1, 2, 3). Operação semelhante sofreu o tricorde 4, que teve as posições das alturas 8 e 7 invertidas entre si (tric.4: 7, 8, 9).

Estes quatro tricordes, assim ordenados e colocados em seqüência, foram rotados uma vez em suas posições (tric.2, tric.3, tric.4, tric.1); as posições dos tricordes 2 e 3 foram, então, invertidas entre si (tric.3, tric.2, tric.4, tric.1).

Esta disposição dos tricordes resultou na série de alturas 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11 e 0, cuja décima-primeira rotação corresponde a série cromática ascendente (0, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11).

Exemplo 8.2: transf. de S_0 em série cromática ascendente.

$S_0(ROT_{11})$: 4 0 10 11 6 5 2 8 1 7 3 9

$S_0(ROT_{11})$: Hexa.1: 4 0 10 11 6 5 + Hexa.2: 2 8 1 7 3 9

$H.1(ROT_1)$: 0 10 11 6 5 4 $H.2(DES_1)$: Tr.3: 2 1 3 Tr.4: 8 7 9

$H.1$: Tr.1: 0 10 11 Tr.2: 6 5 4 $H.2$: Tr.3: 2 1 3 Tr.4: 8 7 9

$Tr.1(ROT_1)$: 10 11 0 RTr.2: 4 5 6 Tr.3: 1 2 3 Tr.4: 7 8 9

Seqdência dos Tric. : Tric.1 + Tric.2 + Tric.3 + Tric.4

(Seqdê. dos Tric.)(ROT_1): Tric.2 + Tric.3 + Tric.4 + Tric.1

Seq.Tr./inv.pos.tric.2/3: Tric.3 + Tric.2 + Tric.4 + Tric.1

Série resultante: 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 0

(Série res.)(ROT_{11}): 0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

Série crom. ascen.: 0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

Esta série cromática dá origem, através da operação de desmembramento das alturas adjacentes, a um hexacorde composto por alturas pares (Hexa.pares: 0, 2, 4, 6, 8, 10) e um hexacorde composto pelas alturas ímpares (Hexa.ímpares: 1, 3, 5, 7, 9, 11).

Exemplo 8.3: operação de desmembramento da série cromática em alturas pares e ímpares.

Série crom. ascen:	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
Hexa.pares:	0		2		4		6		8		10	
Hexa.ímpares:		1		3		5		7		9		11

O módulo 1 de Office-Boy (compassos [1] a [28]) é composto por quatro camadas sonoras: uma seqüência inferior de alturas, uma seqüência intermediária de alturas, uma seqüência superior de alturas e uma seqüência de blocos de quatro alturas, ou seqüência de blocos de tetracordes. As camadas têm duração de três compassos, exceto a seqüência superior de alturas que ocupa 13 compassos, durante os

quais as outras camadas são repetidas.

Exemplo 8.4: derivação da seqüência inferior de alturas.

Série crom. ascen:	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
Hexa.pares:	0		2		4		6		8		10	
Hexa.ímpares:		1		3		5		7		9		11

Exemplo 8.4: módulo 1, com seqüência superior de alturas incompleta.

6 2 7 6 1 10 4 5 11 3 9 8 11 9 10 9 5

0 10 11 6 5 2 8 1 7 3 9 4 8 3 9 5 11 4 10 7 6 1 2 0

4 3 9 1 7 8 2 2 6 11 5 10 0

A seqüência inferior de alturas do módulo 1 corresponde à R_0 com as posições das alturas 9 e 3, e 7 e 1 invertidas entre si e com a triade composta pelas alturas 5, 6 e 11 rotada uma vez.

Exemplo 8.5: origem da seqüência inferior de alturas.

R_0 :	4	9	3	7	1	8	2	5	6	11	10	0
S.i.a. mód.1:	4	3	9	1	7	8	2	6	11	5	10	0

A seqüência intermediária de alturas do módulo 1 pode ser dividida, no que se refere à origem das alturas, em dois segmentos. As alturas do primeiro segmento (0, 10, 11, 6, 5, 2, 8, 1, 7, 3, 9, 4) correspondem a S_0 . As alturas do segundo segmento (8, 3, 9, 5, 11, 4, 10, 7, 6, 1, 2, 0) correspondem a RI_0 .

Exemplo 8.6: origem da seqüência intermediária de alturas do módulo 1.

S_0 : 0 10 11 6 5 2 8 1 7 3 9 4

Seg.1 da s.i.a mód.1: 0 10 11 6 5 2 8 1 7 3 9 4

RI_0 : 8 3 9 5 11 4 10 7 6 1 2 0

Seg.2 da s.i.a mód.1: 8 3 9 5 11 4 10 7 6 1 2 0

A seqüência superior de alturas do módulo 1 é a seqüência de alturas mais extensa da canção.

Exemplo 8.7: seqüência superior de alts. do mód. 1

The musical score consists of four staves of music. Below the notes, pitch classes are indicated by numbers. The first staff has notes with pitch classes 0, 2, 7, 6, 1, 10, 4, 5, 11, 3, 9, 8, 11, 9, 10, 4, 5. The second staff has notes with pitch classes 1, 7, 0, 6, 2, 8, 3, 11, 9, 10, 4, 5, 6, 2, 8, 3, 11, 9, 10, 5, 4. The third staff has notes with pitch classes 7, 1, 0, 6, 2, 8, 3, 11, 9, 10, 4, 5, 11, 9, 10, 4, 5. The fourth staff has notes with pitch classes 0, 2, 7, 6, 6, 1, 10, 4, 5, 11, 3, 9, 9, 9, 8.

As doze alturas iniciais e finais desta seqüência de alturas correspondem à S_0 multiplicada por cinco (M5).

com as posições das alturas 2 e 4 invertidas entre si.

Exemplo 8.8: origem das doze alturas iniciais e finais da seqüência superior de alturas do módulo 1.

M5 de S_0 :	0	2	7	6	1	10	4	5	11	3	9	8
12 alt.in.s.s.a.mód.1:	0	2	7	6	1	10	4	5	11	3	9	8
12 alt.fi.s.s.a.mód.1:	0	2	7	6	1	10	4	5	11	3	9	8

As alturas restantes desta seqüência superior de alturas, que denominaremos, então, de segmento das alturas centrais, derivam de S_{11} e estão agrupadas, por sua vez, em quatro segmentos.

O primeiro segmento, que contém as alturas 11, 9, 10, 4, 5, 1, 7, 0, 6, 2, 8 e 3, corresponde a S_{11} com as posições das alturas 5 e 4 invertidas entre si.

Exemplo 8.9: origem do prim. seg. das alts. centrais

da seqüência superior de alturas do módulo 1.

S_{11} :	11	9	10	5	4	1	7	0	6	2	8	3
1º seg.a.c./s.s.a mód.1:	11	9	10	4	5	1	7	0	6	2	8	3

O quarto segmento, desta seqüência superior de alturas contém as alturas 11, 9, 10, 4, 5 e 1, que correspondem ao primeiro segmento inicial de S_{11} com a altura 1

O segundo segmento, que contém as alturas 11, 9, 10, 4, 5, 6, 2, 8 e 3, corresponde a S_{11} sem a triade 1-7-0, com as posições das alturas 5 e 4 invertidas entre si.

Exemplo 8.10: origem do segundo seg. das alts. centrais da seqüência superior de alturas do módulo 1.

1 ^o seg.a.c./s.s.a	S_{11} :	11	9	10	5	4	1	7	0	6	2	8	3
2 ^o seg.a.c./s.s.a	mód.1:	11	9	10	4	5				6	2	8	3

O terceiro segmento desta seqüência superior de alturas contém as alturas 11, 9, 10, 5, 4, 7, 1, 0, 6, 2, 8 e 4, que correspondem a S_{11} com as posições das alturas 1 e 7 invertidas entre si e com a altura 3 trocada por uma repetição da altura 4.

Exemplo 8.11: origem do terceiro seg. das alts. centrais da seqüência superior de alturas do módulo 1.

S_{11} :	11	9	10	5	4	1	7	0	6	2	8	3	
3 ^o seg.a.c./s.s.a	mód.1:	11	9	10	5	4	7	1	0	6	2	8	4

O quarto segmento desta seqüência superior de alturas contém as alturas 11, 9, 10, 4, 5 e 11, que correspondem ao hexacorde inicial de S_{11} com a altura 1

trocada pela altura 11 e com as posições das alturas 5 e 4 invertidas entre si

Hexa.pares: 0 2 4 6 8 10 Hexa.ímpares: 1 3 5 7 9 11

Tetra.A: 0 4 6 10

Exemplo 8.12: origem do quarto seg. das alts. centrais da seqüência superior de alturas do módulo 1.

S_{11} : 11 9 10 5 4 1 7 0 6 2 8 3
 4ºseg.a.c./s.s.a mód.1: 11 9 10 4 5 11

Os três primeiros tetracordes da seqüência de tetracordes do módulo 1 derivam de S_0 através dos hexacordes ímpares e pares da série cromática (Hexa.pares e Hexa.ímpares; ver Exemplo 8.3).

O primeiro tetracorde (Tetra.A: 0, 4, 6, 10) contém alturas do hexacorde das alturas pares. O terceiro tetracorde (Tetra.C: 11, 3, 5, 9) contém alturas do hexacorde das alturas ímpares. O segundo tetracorde (Tetra.B: 1, 2, 7, 8) contém as alturas pares e ímpares restantes dos outros dois tetracordes, completando assim as doze alturas da série cromática.

Exemplo 8.13: seqüência de tetracordes do módulo 1.

A musical staff in 2/4 time showing six tetracords labeled A through F. Each tetracord is represented by a chord symbol and a set of four numbers below it, indicating the pitch classes of the notes in the tetracord. The numbers are: A (10, 6, 4, 0), B (8, 7, 2, 1), B (8, 7, 1, 1), C (9, 5, 3, 11), D (6, 2, 0, 1), E (5, 4, 11, 10), and F (5, 3, 9, 8).

Exemplo 8.14: origem dos três primeiros tetracordes do módulo 1.

Hexa.pares: 0 2 4 6 8 10 Hexa.ímpares: 1 3 5 7 9 11

Tetra.A: 0 4 6 10

Tetra.B: 2 8 1 7

Tetra.C: 3 5 9 11

Os três tetracordes restantes do módulo 1 (que denominaremos Tetra.D, Tetra.E e Tetra.F) derivam de S_0 multiplicada por 5 (assim como as doze alturas iniciais e finais da seqüência superior de alturas deste mesmo módulo; v. *Exemplo 8.8*).

O tetracorde D (Tetra.D: 0, 1, 2, 6) contém quatro das cinco alturas iniciais de M5 de S_0 . O tetracorde E deste módulo (Tetra.E: 10, 11, 4, 5) contém três alturas do tetracorde central de M5 de S_0 e uma altura do tetracorde final desta série. O tetracorde F (Tetra.F: 8, 9, 3, 5) contém três alturas do tetracorde final de M5 de S_0 e uma altura do tetracorde central desta mesma série.

Exemplo 8.15: orig. dos três ult. tetra. do módulo

1.uras do módulo 2.

M5 de S_0 : 0 2 7 6 1 10 4 5 11 3 9 8

Tetra.D: 0 2 6 1

Tetra.E: 10 4 5 11

Tetra.F: 5 3 9 8

O módulo 2 (compassos [28] a [47] e [54] a [57]) é composto por três camadas sonoras: uma seqüência inferior de alturas, uma seqüência intermediária de alturas e duas seqüências superiores de alturas.

A seqüência inferior de alturas do módulo 2 (3, 2, 9, 8, 1) deriva do hexacorde inicial, rotado uma vez, de S_3 , sem a altura 5 e com as posições das alturas 1 e 3 invertidas entre si.

Exemplo 8.16: orig. da seq. inf. de alts. do mód. 2.

(Hex.1 S_3) (ROT1): 1 2 9 8 5 3

S.i.a.mód.2: 3 2 9 8 1

A seqüência intermediária de alturas do módulo 2 tem o mesmo conteúdo de alturas do segundo hexacorde de S_3 . Nesta seqüência de alturas, as alturas do segundo hexacorde de S_3 estão em ordem decrescente.

Exemplo 8.17: origem da seqüência intermediária de alturas do módulo 2.

Hex.2 S₃: 11 4 10 6 0 7

S.i.a.mód.2: 10 7 6 4 0 11

Portanto, os dois hexacordes de S₃ são utilizados simultaneamente: a seqüência inferior de alturas utiliza o primeiro hexacorde (menos a altura 5) enquanto a seqüência intermediária de alturas utiliza o segundo, totalizando, assim, onze das doze alturas da série cromática.

Esta sobreposição da seqüência superior de alturas com a seqüência intermediária de alturas, com duração de um compasso, é repetida do início ao final do módulo 2

Exemplo 8.18: seqüência inferior de alturas e seqüência intermediária de alturas do módulo 2.

10 7 6 4 0 11 10 7 6 4 0 11

3 2 7 8 1

A primeira seqüência superior de alturas do módulo 2 (compassos [30] a [38]) apresenta o mesmo conteúdo de alturas do segundo hexacorde de S_3 (11, 4, 10, 6, 0, 7) acrescido da altura 5, última altura do primeiro hexacorde de S_3 . A altura 5 é a que faltava a seqüência inferior de alturas deste mesmo módulo para completar o primeiro hexacorde de S_3 (ver Exemplo 8.16).

Exemplo 8.19: primeira seq. sup. de alts. do módulo

2.

The image shows two staves of musical notation in treble clef, 7/8 time. The first staff contains the notes: C4 (fingering 0), C4 (fingering 0), E4 (fingering 6), G4 (fingering 7), F4 (fingering 4), G4 (fingering 11), G4 (fingering 11), E4 (fingering 5), C5 (fingering 10), C4 (fingering 0), and G4 (fingering 10). The second staff contains the notes: C4 (fingering 0), E4 (fingering 10), C4 (fingering 4), G4 (fingering 11), G4 (fingering 11), E4 (fingering 4), F4 (fingering 6), E4 (fingering 4), G4 (fingering 11), G4 (fingering 6), F4 (fingering 7), E4 (fingering 4), G4 (fingering 11), G4 (fingering 11), E4 (fingering 5), C5 (fingering 10), and C4 (fingering 10). The notes are mostly eighth notes, with some beamed together.

A segunda seqüência superior de alturas do módulo 2 (compassos [55] a [57]) foi composta em atonalismo livre, pois não foi identificado nenhum indício de S_0 , de suas transformações ou de tonalismo.

O módulo 3 de Office-Boy (compassos [48] a [53]) é constituído por duas camadas sonoras: uma seqüência inferior de alturas e uma seqüência superior de alturas.

Exemplo 8.20: módulo 3.

The musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The notes are connected by stems and beams, indicating a continuous melodic line. Above the upper staff, the numbers 3 1 11 6 7 4 0 9 10 9 10 8 are written, corresponding to the notes. Below the lower staff, the numbers 2 10 9 8 5 4 7 6 0 11 1 3 are written, corresponding to the notes. The notes are: G3 (3), F3 (1), E3 (11), D3 (6), C3 (7), B2 (4), A2 (0), G2 (9), F2 (10), E2 (9), D2 (10), C2 (8).

A seqüência inferior de alturas do módulo 3 deriva da série cromática que, conforme *Exemplo 8.2*, origina-se em S_0 .

A série cromática foi retrogradada e rotada uma vez (10, 9, 8, 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1, 0, 11). Esta foi dividida em quatro segmentos: um tricorde (Tri.1: 10, 9, 8), um tetracorde (Tetra.2: 7, 6, 5, 4), uma diade (Di.3: 3, 2) e outro tricorde (Tri.4: 1, 0, 11).

O tetracorde foi rotado duas vezes (Tetra.2(ROT2): 5, 4, 7, 6) e o tricorde final foi rotado uma vez (Tri.4(ROT1): 0, 11, 1). As posições dos segmentos Di.3 e Tri.4 foram invertidas entre si.

Os segmentos, assim ordenados, resultaram na série 10, 9, 8, 5, 4, 7, 6, 0, 11, 1, 3, 2. Esta foi, então, rotada onze vezes (2, 10, 9, 8, 5, 4, 7, 6, 0, 11, 1, 3) correspondendo, então, à seqüência inferior de alturas do módulo 3.

de Exemplo 8.21: orig. seq. inferior de alts. do mód.

3. Exemplos de tons inteiros, em notação dodecafônica:

Série cromática: 0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

R(Série cromática): 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1 0

Série cromática(ROT1): 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1 0 11

S.c.: Tri.1: 10 9 8 Tetra.2: 7 6 5 4 Di.3: 3 2 Tri.4: 1 0 11

Tri.1:10 9 8 Tetra.2(ROT2): 5 4 7 6 Tri.4: 1 0 11 Di.3: 3 2

Tri.1:10 9 8 Tetra.2: 5 4 7 6 Tri.4(ROT1): 0 11 1 Di.3: 3 2

Série resultante: 10 9 8 5 4 7 6 0 11 1 3 2

2.8.2 - Análise de texto gráfico

Série result.(ROT11) : 2 10 9 8 5 4 7 6 0 11 1 3

S.i.a.mód.3: 2 10 9 8 5 4 7 6 0 11 1 3

A seqüência superior de alturas do módulo 3 (3, 1, 11, 6, 7, 4, 0, 9, 10, 9, 10, 8) foi composta em atonalismo livre pois não se encontram indícios de S_0 , de suas transformações ou de tonalismo.

RESUMO:

Office-Boy é dodecafônica e está construída a partir da série 0, 10, 11, 6, 5, 2, 8, 1, 7, 3, 9, 4, onde 0=mi. Esta série apareceu em suas versões invertidas, retrogradadas, transpostas, rotadas, multiplicada (M5) e fragmentada em díades, tricordes, tetracordes e hexacordes.

Através destas operações, a série original deu origem à série cromática descendente, que apareceu então em suas versões retrogradada e rotada. Através de uma operação

de desmembramento, a série cromática deu origem a dois hexacordes em tons inteiros, que aparecem diversas vezes na canção.

Office-Boy é composta por três módulos que, por sua vez, estão estruturados em quatro, três e duas camadas sonoras, respectivamente. A estrutura formal da canção (A-B-C-B-A) é definida pela distribuição destes módulos.

2.8.2. Análise do texto poético

"Office-Boy", a quarta canção do lado 2, é a história das desventuras de um, como indica o título, office-boy. A narrativa é semelhante àquela das histórias em quadrinhos.

OFFICE-BOY

(Narr.): Nome: Durango. Profissão: Office-boy.
Trabalhava que nem um desgraçado a semana inteira.
No sábado, porém, ele estava duro.

- 1 Era sábado e ele ali, sozinho
sem nem um tostão
pensava naquela vedete morena
que tirava a roupa no "Aurea Strip Show"
5 Pensava nela dançando coquete, discoteque
Ele 'tava duro e resolveu ligar a TV, a TV

Ele viu uma chacrete linda
mascando chiclete, olhando pra ele
sorrindo, sorrindo

(Narr.): Primeiro erro: ligar a TV. Segundo erro: prestar atenção na imagem que estava sendo transmitida. Era a face de alguém conhecida. Sim, há muito tempo. Não podia ser! Aquele rosto...ele o conhecia. Oh, não, Deus! Aquela era Perpétua, sua antiga namoradina. Mas ela era apenas...

- 10 Ela era caixa num supermercado

Todo dia ela só, só apertava os botões
e aquelas máquinas cantavam

(Narr.): Sim, de uma simples caixa a uma estrela famosa. Se você quiser possui-la novamente, você precisa arranjar muito dinheiro, Durango. Como era mesmo aquele anúncio no jornal?

Procura-se rapaz para testar um novo produto.

15 Paga-se bem.

Ele então saiu pra procurar
sozinho o tal endereço

e deu numa casa escura, sombria

20 que até dava medo mas ele entrou

Uma enfermeira bonita, gostosa,
falou assim pra ele:

"Venha aqui, querido, que eu vou te dar
uma injeção especial, você vai flutuar".

A apresentação da personagem é feita na intervenção inicial do narrador, que parece estar lendo uma ficha policial.

A profissão de office-boy, ou auxiliar de escritório, indica que o personagem, do sexo masculino, pertence à classe social média-baixa, a mesma de grande parte das personagens das canções de Arrigo Barnabé.

O texto musical deste trecho, e de grande parte desta canção, caracteriza-se por repetições de fragmentos melódicos sobrepostos e aparentemente desconexos, causando uma impressão de frenesi e ausência de sentido. Estas características reforçam a idéia do office-boy como aquele que corre sem parar, sem, na realidade, chegar a lugar algum.

Depois desta apresentação, a narrativa concentra-se num determinado sábado da vida do personagem que, por não

ter dinheiro, resigna-se, a princípio, a assistir televisão. Seu desejo teria sido ir ao "Aurea Strip Show" - uma nova referência à cidade de São Paulo, onde tal estabelecimento existe de fato - assistir ao show de uma chacrete que dançava discoteque. Tanto o termo "chacrete" quanto "discoteque" são referências datadas: "chacrete" era a designação utilizada para as vedetes do programa do Chacrinha (década de 70 e primeira metade da década de 80). "Discoteque" era tanto o espaço para dança como o ritmo principal que ali se dançava; ambos tiveram seu auge no Brasil no início da década de 80.

Nos versos 10 a 12 há uma inversão de funções através da qual o compositor constrói uma imagem prosopopéica: a moça, que era caixa num supermercado, só apertava os botões enquanto as máquinas cantavam. Ou seja, a moça cumpria tarefas mecânicas enquanto a máquina registradora desempenhava um papel tipicamente humano: o ato de cantar.

Segue-se, então, um texto narrado por uma voz feminina em tom de contos-de-fada onde, paradoxalmente ao tom suave da voz, é descrita a transformação do office-boy num monstro mutante. Esta narração é acompanhada por sons que lembram atividades de laboratório: líquidos borbulhantes e sons de computadores. Este trecho serve, ainda, como ponte para a última canção, a faixa-título: "Clara Crocodilo".

(Narr.): E ele flutuou. Sim... flutuou para longe dali, envolvido numa sensação deliciosa. Mas o que ele não sabia era que estava sendo transformado num terrível monstro mutante, meio homem, meio réptil, vítima de um poderoso laboratório multinacional que não hesitou em arruinar sua vida para conseguir seus maléficos intentos. Os cientistas haviam calculado tudo, mas o que eles não imaginavam era que aquela criatura havia conservado parte de sua consciência. E logo todo o seu poder se transformou em ira e violência sobre-humanas. Os cientistas foram os primeiros a conhecer sua fúria. Depois, toda cidade estremeceria ao ouvir falar em... Clara Crocodilo.

O nome do monstro, "Clara Crocodilo" indica suas duas naturezas: "Clara" é a parte humana e sensível constituída pela porção restante da consciência do office-boy que os cientistas não conseguiram destruir. "Crocodilo" compreende a parte monstruosa, primitiva e selvagem da criatura mutante.

Arrigo tinha 21 anos quando compôs, em 1972, esta canção, a respeito da qual, declara:

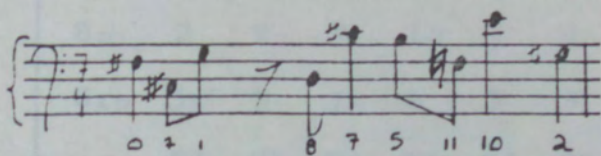
"No "Clara Crocodilo" eu 'tava vivendo um momento em que me sentia altamente impotente. Eu comecei a tomar consciência do que estava acontecendo politicamente neste país, que a gente vivia numa ditadura, que de repente os caras podiam me prender, me torturar. Porra, eu pensava: a gente não vai fazer nada? Vou me formar arquiteto e não vou fazer nada para mudar isso? Vai ficar tudo assim? (...) O Clara Crocodilo era um marginal total. Era um andrógino. Era negro. Minha preocupação maior era um nome sonoro, mas também juntar as duas coisas: o masculino e o feminino. A coisa clara, leve, delicada, luz. E o crocodilo, profundez, escuridão, pântano, sujeira, rústico. Dois contrários ligados pelo som. Uma síntese da escória, da marginália." (Depoimento de Arrigo a Arantes, p.9, 1981.)

2.9. CLARA CROCODILO

2.9.1. Análise do texto musical

Clara Crocodilo é composta por nove seqüências de alturas e duas seqüências de blocos de alturas. A análise destas seqüências mostrou que todas originam-se na seqüência de alturas que aparece primeiramente no compasso [43], e que denominaremos de seqüência original de alturas.

Exemplo 9.1: seqüência original de alturas.

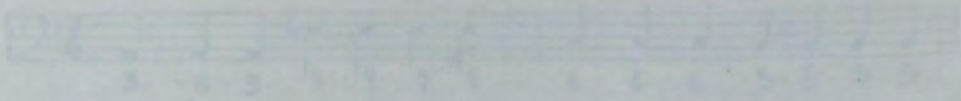


Esta seqüência, sem as alturas repetidas, resulta em uma série de oito alturas que no entanto não configura uma escala octatônica, dando origem à seguinte matriz:

Exemplo 9.2: matriz da série da seqüência original de alturas.

	I ₀	I ₇	I ₁	I ₈	I ₅	I ₁₁	I ₁₀	I ₂	
S ₀	0	7	1	8	5	11	10	2	R ₀
S ₅	5	0	6	1	10	4	3	7	R ₅
S ₁₁	11	6	0	7	4	10	9	1	R ₁₁
S ₄	4	11	5	0	9	3	2	6	R ₄
S ₇	7	2	8	3	0	6	5	9	R ₇
S ₁	1	8	2	9	6	0	11	3	R ₁
S ₂	2	9	3	10	7	1	0	4	R ₂
S ₁₀	10	5	11	6	3	9	8	0	R ₁₀
	R ₀	R ₇	R ₁	R ₈	R ₅	R ₁₁	R ₁₀	R ₂	

Exemplo 9.2: primeira seqüência de alturas.

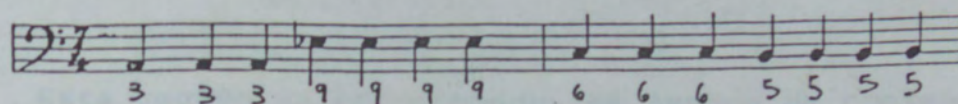


Esta matriz pode ser complementada pelas seguintes transposições e inversões de S_0 (e suas conseqüentes versões retrogradadas):

S_3	3	10	4	11	8	2	1	5	R_3
S_6	6	1	7	2	11	5	4	8	R_6
S_8	8	3	9	4	1	7	6	10	R_8
S_9	9	4	10	5	2	8	7	11	R_9
I_3	3	8	2	7	10	4	5	1	RI_3
I_4	4	9	3	8	4	5	6	2	RI_4
I_6	6	11	5	10	1	7	8	4	RI_6
I_9	9	2	8	1	4	10	11	7	RI_9

A primeira seqüência de alturas aparece primeiramente no compasso [1] e contém quatro alturas:

Exemplo 9.3: primeira seqüência de alturas.



Esta seqüência originou-se em S_7 pois corresponde à última altura do primeiro tetracorde de S_7 seguida do segundo tetracorde, rotado três vezes, de S_7 , sem a altura 0.

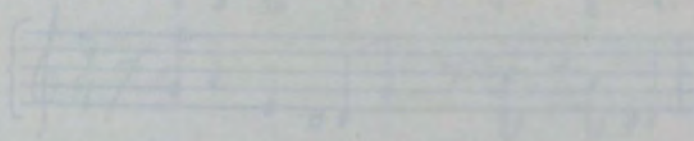
A primeira seqüência de alturas aparece

Exemplo 9.4: origem da primeira seqüência de alturas.

S_7 : Tetra.1: 7 2 8 3 + Tetra.2: 0 6 5 9

$[S_7]$: Tetra.1: 7 2 8 3 + Tetra.2(ROT3): 9 0 6 5

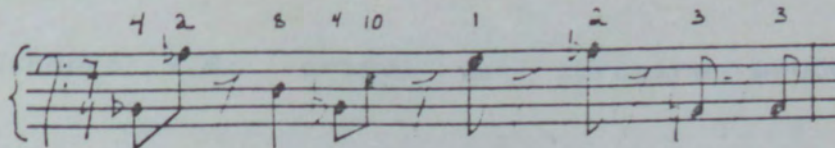
1ªsq.alt.: 3 9 6 5



A segunda seqüência de alturas aparece primeiramente no compasso [27].

Esta seqüência corresponde, em termos de conteúdo, a I_3 sem as alturas 7 e 5.

Exemplo 9.5: segunda seqüência de alturas.



Esta seqüência corresponde, em termos de conteúdo, a I_3 sem as alturas 7 e 5.

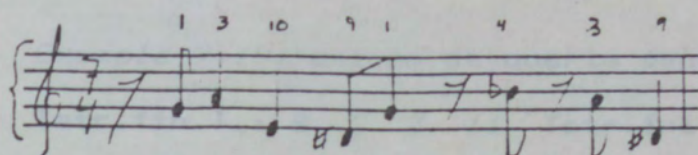
A segunda seqüência de alturas aparece primeiramente no compasso [27].

Exemplo 9.6: origem da segunda seqüência de alturas.

1^asq.: 3 8 2 7 10 4 5 1
 2^asq.alts.: 4 2 8 4 10 1 2 3

A terceira seqüência de alturas aparece primeiramente no compasso [27].

Exemplo 9.7: terceira seqüência de alturas.



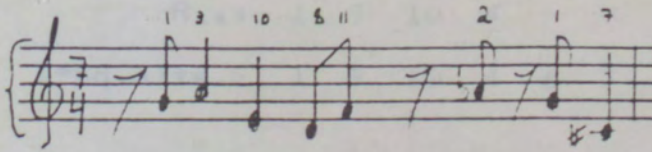
Esta seqüência corresponde, em termos de conteúdo, a Se sem as alturas 8, 7 e 6.

Exemplo 9.8: origem da terceira seqüência de alturas.

Se: 8 3 9 4 1 7 6 10
 3^asq.alts.: 1 3 10 9 1 4 3 9

A quarta seqüência de alturas aparece primeiramente no compasso [28].

Exemplo 9.9: quarta seqüência de alturas.



Esta seqüência corresponde, em termos de conteúdo, ao tetracorde final de I_1 seguido do tetracorde inicial de RI_0 .

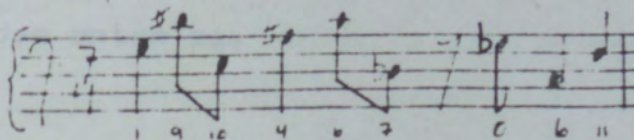
Exemplo 9.10: origem da quarta seqüência de alturas.

Tetr.fin. I_1 : 8 2 3 11 Tetr.ini. RI_0 : 10 2 1 7

4ªsq.alt.: 1 3 10 8 11 2 1 7

A quinta seqüência de alturas aparece primeiramente no compasso [45].

Exemplo 9.11: quinta seqüência de alturas.



Esta seqüência corresponde a R_{11} com uma repetição antecipada da altura 6 entre as alturas 4 e 7.

Exemplo 9.12: origem da quinta seqüência de alturas.

R_{11} : 1 9 10 4 7 0 6 11

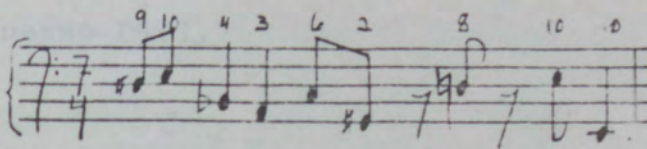
5ªsq.alt.: 1 9 10 4 6 7 0 6 11

3ªalt.10.ªsq.alt.: 1 9 10 4

1ª tetr.: 4 3 2 1 + tetr.: 11 3 4 2

A sexta seqüência de alturas aparece primeiramente no compasso [47].

Exemplo 9.13: sexta seqüência de alturas.



Exemplo 9.13: sexta seqüência de alturas.

As três primeiras alturas desta seqüência (9, 10, 4) correspondem ao tricorde final, rotado duas vezes, de R_9 . As quatro alturas restantes (3, 6, 2, 8, desconsiderando a repetição da altura 10 no final) correspondem ao tetracorde formado pelas díades finais de cada um dos dois tetracordes de I_4 , com as posições da altura 8 e da díade 6-2 invertidas entre si.

Exemplo 9.14: origem da sexta seqüência de alturas.

Tric.fin.R₉: 10 4 9
 (Tric.fin.R₉) (ROT₂): 9 10 4
 3 alts.in.6^asq.alt.: 9 10 4
 I₄: tetr.: 4 9 3 8 + tetr.: 11 5 6 2
 Tetr.res.: 3 8 6 2
 Fin.6^asq.alt.: 3 6 2 8 10

no compasso [63].

A sétima seqüência de alturas aparece primeiramente no compasso [49].

Exemplo 9.15: sétima seqüência de alturas.



Exceto as repetições das alturas 9 e 11, esta seqüência corresponde a S₁₀ sem as alturas 6 e 0, com as posições do tricorde 5-11-3 e da díade 9-8 invertidas entre si.

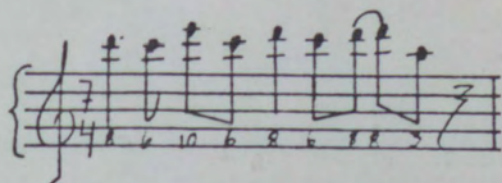
Sexta: 9 4 1 7 3 10 5 1
 6^asq.alt.: 6 4 10 6 4 6 3

Exemplo 9.16: origem da sétima seqüência de alturas.

S_{10} : 10 5 11 6 3 9 8 0
 S_{10} s/alts.6 e 0: 10 5 11 3 9 8
 7^asq.alt.: 10 9 8 5 11 3 9 11

A oitava seqüência de alturas aparece primeiramente no compasso [53].

Exemplo 9.17: oitava seqüência de alturas.



Esta seqüência, que contém dois "engasgos" da diade 6-8, corresponde ao tetracorde final de S_6 (após esta ter sido rotada duas vezes) com as posições da diade 6-10 e da altura 8 invertidas entre si.

Exemplo 9.18: origem da oitava seqüência de alturas.

$S_6(ROT2)$: 9 4 1 7 6 10 8 3
 6^asq.alt.: 8 6 10 6 8 6 8 3.

A primeira seqüência de blocos de alturas é composta por um tricorde com uma altura repetida (8) e três tetracordes. Esta seqüência aparece primeiramente nos compassos [27-28].

Exemplo 9.19: primeira seqüência de blocos de alturas.

O tricorde desta seqüência (1, 3, 8) corresponde ao tricorde final de I_3 (após esta ter sido rotada duas vezes).

Exemplo 9.20: origem do tricorde da primeira seqüência de blocos de alturas.

$I_3(ROT_2)$: 2 7 10 4 5 1 3 8

1º tr. 1ª sq. bl. alts.: 1 3 8

O primeiro tetracorde desta seqüência (7, 1, 3, 9) corresponde ao tetracorde formado por duas díades de R_2 : a

diade final do tetracorde inicial (1, 7, com as posições invertidas entre si) e a diade central do tetracorde final (3, 9).

Exemplo 9.21: origem do primeiro tetracorde da primeira seqüência de blocos de alturas.

R_2 : tetra.inic.: 4 0 1 7 + tetra.fin.: 10 3 9 2

Tetra.res.: 1 7 3 9

1ºtetr.1ªs.b.a.: 7 1 3 9

O segundo tetracorde da primeira seqüência de blocos de alturas (4, 8, 10, 3) corresponde, em termos de conteúdo, ao primeiro tetracorde de S_3 com a altura 11 substituída pela altura 8, que é a primeira altura do segundo tetracorde, ainda, de S_3 .

Exemplo 9.22: origem do segundo tetracorde da primeira seqüência de blocos de alturas.

S_3 : tetra.1: 3 10 4 11 + tetra.2: 8 2 1 5

Tetra.1 c/11subs.8: 3 10 4 8

2ºtetr.1ªs.b.a.: 4 8 10 3

O terceiro tetracorde da primeira seqüência de blocos de alturas (3, 7, 9, 1) contém as mesmas alturas do primeiro tetracorde desta mesma seqüência (ver Exemplo 9.21).

A segunda seqüência de blocos de alturas é formada por três tetracordes e um tricorde com uma altura repetida (3). Esta seqüência aparece somente nos compassos [65-66].

Exemplo 9.23: segunda seqüência de blocos de

alturas.

The musical notation shows a sequence of notes on a staff. The notes are grouped into four categories: Tetr. 1, Tetr. 2, Tetr. 3, and Tr. 1. Below the staff, numerical representations of the pitch classes are provided for each group:

- Tetr. 1: 8, 0, 2, 6
- Tetr. 2: 8, 2, 3, 9
- Tetr. 3: 8, 3, 1, 9
- Tr. 1: 8, 0, 2, 6

O primeiro tetracorde desta seqüência, que contém somente alturas pares (8, 0, 2, 6), corresponde, em termos de conteúdo, ao tetracorde formado por duas diades de S_1 : a diade central do primeiro tetracorde (8, 2) e a diade inicial do segundo tetracorde (6, 0).

Exemplo 9.24: origem do primeiro tetracorde da segunda seqüência de blocos de alturas.

S_1 : tetra.: 1 8 2 9 + tetra.: 6 0 11 3

Tetra.res.: 8 2 6 0

1º tetr. 2ª s.b.a.: 8 0 2 6

O segundo tetracorde desta seqüência (9, 1, 3, 8) corresponde, em termos de conteúdo, ao primeiro tetracorde de S_a com a altura 4 substituída pela altura 1, que é a primeira altura de S_a .

O terceiro tetracorde da segunda seqüência de blocos de alturas, que contém somente alturas pares (4, 8, 10, 2), corresponde ao segundo tetracorde da primeira seqüência de blocos de alturas (4, 8, 10, 3; ver Exemplo 9.22) com a altura 3 substituída pela altura 2.

O tricorde da segunda seqüência de blocos de alturas (3, 8, 10) corresponde, em termos de conteúdo, ao tricorde da primeira seqüência de blocos de alturas (1, 3, 8; ver Exemplo 9.20) com a altura 1 substituída pela altura 10.

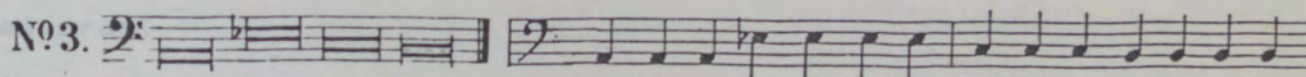
Clara Crocodilo pode ser dividida em seis seções, considerando as diferentes formas de utilização e estruturação das nove seqüências de alturas e das duas seqüências de blocos de alturas.

Segundo informou o compositor, em entrevista concedida ao pesquisador, a primeira seção, ou Introdução, foi composta posteriormente às outras cinco, que datam de 1972.

A primeira seção, ou Introdução (compassos [1] a [26]), é composta por treze apresentações integrais da primeira seqüência de alturas, cujas notas (lá, mi, do, si) coincidem, segundo informações do compositor, com as da peça "Sphinx" nº3 do Carnaval op.9 de Robert Schumann.

Exemplo 9.25: primeira seqüência de alturas como citação da "Sphinx" nº3 do Carnaval op.9 de Robert Schumann.

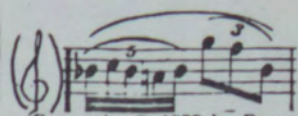
"Sphinx" nº3 1ª seq. de alts.



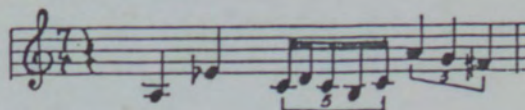
Na primeira seção há também quatro citações do nono compasso da peça Eusebius do mesmo Carnaval op.9 de Robert Schumann (compassos [7], [8], [9] e [10]). Esta citação aparece transposta um tom acima, acrescida de duas notas no início e com a última nota trocada.

Exemplo 9.26: citação de "Eusebius" do Carnaval op.9 de Robert Schumann.

"Eusebius" transposta para "Clara Crocodilo"



Copyright © 1972 by Dover Publications, Inc.



A segunda seção (compassos [27] a [41]) é formada pela sobreposição de três seqüências de alturas e de uma seqüência de blocos de alturas. Esta sobreposição ocupa os

dois primeiros compassos que são repetidos até o final da seção. Estes dois compassos estão assim estruturados:

No primeiro compasso estão sobrepostos a segunda seqüência de alturas, a terceira seqüência de alturas e os dois primeiros blocos da primeira seqüência de blocos de alturas.

No segundo compasso estão sobrepostos a segunda seqüência de alturas, a quarta seqüência de alturas e os blocos restantes da primeira seqüência de blocos de alturas.

Ambos compassos contém intervenções dos instrumentos de sopro, cujas alturas completam, a cada dois compassos, as doze alturas da série cromática.

A terceira seção (compassos [42] a [48]) é caracterizada por apresentações de três seqüências de alturas (seqüência original de alturas, quinta seqüência de alturas e sexta seqüência de alturas), cada uma com duração de um compasso, intercaladas por intervenções do narrador, também com duração de um compasso.

Exemplo 9.27: esquema da terceira seção.

c.[42]	[43]	[44]	[45]	[46]	[47]	[48]
narr.	sq.or.al.	narr.	5 ^a sq.al.	narr.	6 ^a sq.al.	narr.

As seqüências de alturas são apresentadas na forma original e em sete diferentes transposições simultaneamente.

A quarta seção (compassos [49] a [64]) é caracterizada pelo estilo imitativo na apresentação de sete seqüências de alturas. Esta seção não contém seqüências de blocos de alturas.

A cada compasso desta seção um instrumento inicia a seguinte série de seqüências de alturas: sétima seq. de alts., sexta seq. de alts., quinta seq. de alts., seq. original de alts., oitava seq. de alts., terceira seq. de alts. e segunda seq. de alts.. Após o último instrumento ter terminado de apresentar esta série de seqüências, todos os instrumentos tocam simultaneamente a sétima seqüência de alturas à terceira transposição.

60	4 ^a de alts.	5 ^a de alts.	6 ^a de alts.	7 ^a de alts.	8 ^a de alts.	9 ^a de alts.	10 ^a de alts.
61	3 ^a de alts.	4 ^a de alts.	5 ^a de alts.	6 ^a de alts.	7 ^a de alts.	8 ^a de alts.	9 ^a de alts.
62	2 ^a de alts.	3 ^a de alts.	4 ^a de alts.	5 ^a de alts.	6 ^a de alts.	7 ^a de alts.	8 ^a de alts.
63	1 ^a de alts.	2 ^a de alts.	3 ^a de alts.	4 ^a de alts.	5 ^a de alts.	6 ^a de alts.	7 ^a de alts.
64	seq. original	1 ^a de alts.	2 ^a de alts.	3 ^a de alts.	4 ^a de alts.	5 ^a de alts.	6 ^a de alts.

Exemplo 9.28: aparições das seqüências de alturas na quarta seção.

Cp.	Ba.	P.Fn.	P.Ac.	Sint.	Trmb.	S.Tn.	S.Al.	S.Sp.	Clar.
49				7 ^a s.a.					
50				6 ^a s.a.					7 ^a s.a.
51				5 ^a s.a.				7 ^a s.a.	6 ^a s.a.
52			7 ^a s.a.	s.o.a.				6 ^a s.a.	5 ^a s.a.
53			6 ^a s.a.	8 ^a s.a.			7 ^a s.a.	5 ^a s.a.	s.o.a.
54		7 ^a s.a.	5 ^a s.a.	3 ^a s.a.			6 ^a s.a.	s.o.a.	8 ^a s.a.
55		6 ^a s.a.	s.o.a.	2 ^a s.a.		7 ^a s.a.	5 ^a s.a.	8 ^a s.a.	3 ^a s.a.
56		5 ^a s.a.	8 ^a s.a.		7 ^a s.a.	6 ^a s.a.	s.o.a.	3 ^a s.a.	2 ^a s.a.
57	7 ^a s.a.	s.o.a.	3 ^a s.a.		6 ^a s.a.	5 ^a s.a.	8 ^a s.a.	2 ^a s.a.	
58	6 ^a s.a.	8 ^a s.a.	2 ^a s.a.		5 ^a s.a.	s.o.a.	3 ^a s.a.	7 ^a s.a.	
59	5 ^a s.a.	3 ^a s.a.	7 ^a s.a.	6 ^a s.a.	s.o.a.	8 ^a s.a.	2 ^a s.a.		
60	s.o.a.	2 ^a s.a.	6 ^a s.a.		8 ^a s.a.	3 ^a s.a.	7 ^a s.a.		5 ^a s.a.
61	8 ^a s.a.	7 ^a s.a.			3 ^a s.a.	2 ^a s.a.		6 ^a s.a.	s.o.a.
62	3 ^a s.a.			5 ^a s.a.	2 ^a s.a.	7 ^a s.a.		8 ^a s.a.	6 ^a s.a.
63	2 ^a s.a.	5 ^a s.a.	s.o.a.	8 ^a s.a.	7 ^a s.a.		6 ^a s.a.	3 ^a s.a.	
64	7 ^a s.a.	7 ^a s.a.	7 ^a s.a.	7 ^a s.a.	7 ^a s.a.	7 ^a s.a.	7 ^a s.a.	7 ^a s.a.	7 ^a s.a.

A quinta seção (compassos [65] a [67]) é estruturada de forma semelhante à segunda seção, onde dois compassos contendo três seqüências de alturas e uma seqüência de blocos de alturas sobrepostos são repetidos diversas vezes. O que diferencia a segunda seção da quinta seção são as seqüências utilizadas.

O primeiro compasso da quinta seção é formado pela sobreposição das seguintes seqüências: sétima seqüência de alturas, oitava seqüência de alturas e os dois primeiros tetracordes da segunda seqüência de blocos de alturas.

O segundo compasso da quinta seção é formado pela sobreposição das seguintes seqüências: sétima seqüência de alturas, oitava seqüência de alturas e os dois últimos blocos (terceiro tetracorde e tricorde) da segunda seqüência de blocos de alturas.

Como na segunda seção, as intervenções dos instrumentos de sopro completam as alturas da série cromática.

A sexta seção (compasso [68]) é composta por quinze repetições da sexta seqüência de alturas, que aparece em sua forma original e em sete transposições simultaneamente.

RESUMO:

Clara Crocodilo é serial mas não dodecafônica, e está baseada na série de oito alturas 0, 7, 1, 8, 5, 11, 10, 2 (0=fá#) que não configura a escala octatônica. Desta série originaram-se nove seqüências de alturas e duas seqüências de blocos de alturas através das operações de transposição, retrogradação, inversão, rotação e fragmentação em díades, tricordes, tetracordes e hexacordes.

Esta canção é formada por seis seções definidas pelas diferentes formas de estruturação (sobreposição e

estilo imitativo) das seqüências de alturas e seqüências de blocos de tetracordes. Na primeira seção há uma citação, repetida quatro vezes, de "Eusebius" (do Carnaval op.9) de Robert Schumann e indícios da "Sphinx" nº3, também da mesma obra.

A estrutura formal desta canção (Intr-A-B-C-D-E) é definida pela justaposição das seis seções.

2.9.2. Análise do texto poético

A faixa-título "Clara Crocodilo", a última do lado 2, inicia-se com uma narração no estilo dos programas policiais de rádio com conotações apocalípticas.

(Narr.): São Paulo, 31 de dezembro de 1999. Falta pouco, pouco, muito pouco mesmo para o ano 2000 e você, ouvinte incauto, que no aconchego de seu lar, rodeado de seus familiares, desafortunadamente colocou este disco na vitrola, você que, agora, aguarda ansiosamente o espoucar da champanha e o retinir das taças, você, inimigo mortal da angústia e do desespero, esteja preparado... o pesadelo começou. Sim, eu sei, você vai dizer que é sua imaginação, que você andou lendo muito gibi ultimamente, mas então por que suas mãos tremeram, tremeram, tremeram tanto, quando você acendeu aquele cigarro... e por que você ficou tão pálido de repente? Será tudo isto fruto da sua imaginação? Não, meu amigo, vá ao banheiro agora, antes que seja tarde demais, porque neste mero disco que você comprou num sebo, esteve aprisionado por mais de 20 anos, o perigoso marginal, o delinqüente, o fascinora, o inimigo público número 1, Clara Crocodilo...

Clara Crocodilo

- 1 Quem cala consente, eu não calo
 não vou morrer nas mãos de um tira
 Quem cala, consente, eu desacato
 não vou morrer nas mãos de um rato

- 5 Não vou ficar mais neste inferno
nem vou parar num cemitério
Metralhadora não me atinge
não vou ficar mais neste ringue

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

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

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

Um narrador dirige-se ao "ouvinte incauto" que, numa festa, aguarda a entrada do ano 2000. O narrador coloca-se numa posição que parece externa ao LP, entabulando uma conversa com o ouvinte. A localização espaço-temporal é precisa: "São Paulo, 31 de dezembro de 1999", momentos antes da passagem de ano.

O "ouvinte" pertence, provavelmente, à classe média, pois que compra discos em sebo e celebra a passagem de ano com taças de champanha. As afirmações de que o ouvinte "aguarda ansiosamente o espoucar da champanha" e que é "inimigo mortal da angústia e do desespero" fazem com que o "aconchego do lar" e o fato de estar "rodeado de seus

familiares" pareçam supérfluos, como a dissimularem sua angústia e desespero.

Porém, "o pesadelo começou". Com esta afirmação fica sugerido que tudo aquilo que foi encoberto virá à tona. Ficam evidentes algumas implicações análogas àquelas do Juízo Final cristão.

Com uma bem-humorada indicação ao ouvinte para que "vá ao banheiro, antes que seja tarde demais", o narrador anuncia a soltura do monstro Clara Crocodilo, aprisionado por mais de vinte anos.

O texto musical desta narração é constituído por duas citações do Carnaval op. 9 de Robert Schumann: a primeira, uma seqüência de quatro notas (lá, mi, dó, si) repetida treze vezes pelo baixo-elétrico, é proveniente da peça "Sphinx nº3". O número de repetições, treze, cuja conotação é de "azar", seria mais um indicio da calamidade trazida por Clara Crocodilo. A segunda citação é da peça "Eusebius", configurando uma seqüência de dez alturas repetidas quatro vezes pelo piano durante a frase "aguarda ansiosamente o espoucar da champanha e o retinir das taças". Taças de champanha, símbolos de sofisticação, condizem com esta seqüência de alturas apresentadas pelo piano, que soa como "música clássica". Mas a palavra "ansiosamente" e o fato da citação ser de Eusebius, a face melancólica de Schumann, fazem da sofisticação algo falso e superficial neste contexto. Além do dualismo Eusebius-Florestan ser análogo àquele intrínseco de Clara Crocodilo,

Clara, a parte mais sensível e delicada do monstro, era o nome da esposa de Schumann.

Há ainda na narração inicial uma citação do "Cântico dos Adolescentes" de Stockhausen. Esta obra, onde a voz de um menino é manipulada e misturada a sons gerados eletronicamente, é interpretada por Griffiths como uma "representação dos três adolescentes na fornalha causticante do Livro de Daniel, louvando a Deus com as palavras do Salmo 150" (Griffiths, p.148, 1987). Esta situação em que o ser humano consegue manter algo vivo quando deveria sucumbir totalmente, seja na fornalha bíblica ou no "poderoso laboratório multinacional", é a idéia central de Clara Crocodilo: o humano não morto, mas desfigurado.

Os versos 1 a 8 podem ser agrupados em frases poéticas de dois versos. A primeira frase (versos 1 e 2) "Quem cala consente, eu não calo / não vou morrer nas mãos de um tira" representa a revolta da vítima. A segunda frase (versos 3 e 4) "Quem cala consente, eu desacato / não vou morrer nas mãos de um rato", é uma reiteração mais intensa da primeira frase: não só "não calo" como "desacato", e o "tira" passa a ser "rato". "Morrer", presente em ambas as frases, é calar e consentir. Isto é confirmado na terceira frase (versos 5 e 6) "não vou ficar mais neste inferno / nem vou morrer no cemitério" pois que o inferno e o cemitério são o mesmo lugar: a vida cotidiana. Na quarta frase (versos 7 e 8) "Metralhadora não me atinge / não vou

ficar mais neste ringue" Clara explicita seu poder sobre-humano, que lhe possibilita libertar-se do inferno: "não vou ficar mais neste ringue".

Segue-se, então, um texto falado que descreve a luta entre Clara e os tiras, incluso aqui o "ouvinte". Neste trecho Clara dirige-se a um grupo de comparsas, interpretado por um coro feminino. Isto sugere que Clara não é só um monstro, mas a personificação de toda a marginália. O trecho falado termina com Clara desafiando seus perseguidores a capturá-la num labirinto, musicalmente representado por um longo trecho instrumental composto em estilo fugato.

Os versos 9 a 14, como os anteriores, podem ser agrupados em frases de dois versos. Na primeira frase (versos 9 e 10) é comunicada a fuga de Clara. Na segunda frase (versos 11 e 12) o "ouvinte" é desafiado a ajudar Clara, se tiver "vergonha na cara", significando aqui personalidade, coragem e dignidade. Na terceira frase, os versos 13 e 14 indicam um esforço de comprovar se o "ouvinte" tem ou não essas características: "olha o holofote no olho". O veredito é de que essas qualidades lhe são ausentes: "sorte, você não passa de um repolho."

No texto final, o narrador, indagando sobre o paradeiro de Clara Crocodilo, cogita quatro possibilidades. As duas primeiras seriam atitudes tomadas por um marginal qualquer em busca de alimento ("roubando algum supermercado") ou dinheiro ("assaltando algum banco"). Em

ambas situações, a transgressão seria institucional, ou social, sem atingir diretamente o "ouvinte".

Na terceira possibilidade ("será que ela está atrás da porta de seu quarto, aguardando o momento oportuno para assassiná-lo com seus entes queridos") Clara se aproximaria do que o "ouvinte" tem de mais caro: sua vida e a de seus familiares. A quarta possibilidade é aquela que o "ouvinte" desconfia ser a verdadeira mas tenta ignorar desde o início da canção: "Ou será que ela está adormecida em sua mente esperando a ocasião propícia para descer até o seu coração".

Nas quatro palavras finais ("ouvinte meu, meu irmão?") o narrador se reconhece do mesmo lado do ouvinte, ambos igualmente à mercê de Clara Crocodilo.

2.10. CONCLUSÃO DA ANÁLISE

2.10.1. Conclusão da análise do texto musical

Verificou-se que as oito canções do LP "Clara Crocodilo" são seriais, sendo que:

1. as duas canções mais antigas são as únicas não dodecafônicas: "Clara Crocodilo", de 1972, é baseada numa série de oito alturas (sem, no entanto, configurar a escala octatônica), e "Sabor de Veneno", de 1973, é baseada numa série de seis alturas pares organizadas em ordem decrescente, configurando um hexacorde de tons inteiros que, submetido a uma operação de derivação com sua versão à primeira transposição, gera uma seqüência cromática descendente. Fica evidente, então, que o compositor só passou a utilizar a técnica dodecafônica a partir de 1974, quando foi composta "Instante", a mais antiga das canções dodecafônica do LP;
2. a canção "Infortúnio" é a única feita a partir de duas séries;
3. a altura "0" das séries originais das oito canções corresponde às seguintes alturas:

- "Dó" nas canções "Acapulco Drive-In" e "Orgasmo Total";
- "Mi" na canção "Office-Boy" e nos trechos originários da série B da canção "Infortúnio";
- "Fá" na canção "Sabor de Veneno" e nos trechos originários da série A da canção "Infortúnio";
- "Dó#" na canção "Diversões Eletrônicas";
- "Fá#" na canção "Clara Crocodilo";
- "Lá#" na canção "Instante".

Nas oito canções foram empregadas as operações de transposição, rotação e fragmentação das séries em diades, tricordes (exceto na canção "Sabor de Veneno"), tetracordes (exceto na canção "Infortúnio") e hexacordes (exceto na canção "Orgasmo Total"). A operação de fragmentação em pentacordes foi utilizada nas canções "Orgasmo Total", "Acapulco Drive-In" e "Diversões Eletrônicas", sendo que nestas duas últimas canções as séries também apareceram fragmentadas em heptacordes. Somente na canção "Diversões Eletrônicas" a série apareceu fragmentada em um octacorde. A operação de retrogradação só não foi empregada na canção "Orgasmo Total". Da mesma forma, a operação de inversão foi utilizada em todas as canções, exceto a canção "Sabor de Veneno". A canção "Office-Boy" é a única das oito canções onde a série foi submetida a uma operação multiplicativa, assumindo sua forma M5.

Em três das oito canções há trechos compostos em atonalismo livre, pois que não podem ser decodificados nem à luz do serialismo nem à luz do tonalismo: "Orgasmo Total", "Office-Boy" e "Infortúnio" contém, cada uma, duas seqüências de alturas em atonalismo livre.

Em três das oito canções foram evidenciados indícios de tonalismo:

1. a primeira e a terceira das três partes em que se divide "Acapulco Drive-In" são definidas por uma seqüência de alturas baseada em S_0 , enquanto que a segunda parte é definida por uma seqüência de alturas baseada em S_7 , resultando numa relação semelhante à **Tônica-Dominante-Tônica**; da mesma forma, a diade final da canção formaria (com uma altura ausente mas implícita) uma triade maior;

2. na canção "Instante" a condução de voz da seqüência superior de alturas é caracterizada por um procedimento cromático com sentido de resolução, configurando um indício de tonalismo;

3. na coda da canção "Infortúnio" o intervalo de segunda menor entre os dois tricordes finais, que se alternam por oito compassos, resulta em tensão cromática, que é "resolvida" no último compasso.

As canções "Orgasmo Total", "Diversões Eletrônicas", "Instante", "Sabor de Veneno", "Office-Boy" e "Clara Crocodilo" contém seqüências de blocos de tetracordes. Estes tetracordes, perfazendo um total de 58,

foram examinados como "pitch-class sets" e esta análise evidenciou a existência de quinze "pitch-class sets" (0157, 0258, 0268, 0147, 0167, 0125, 0236, 0148, 0358, 0247, 0237, 0137, 0257, 0126 e 0146), dentre os quais predomina o "pitch class-set" 0268, gerador de 23 dos 58 tetracordes (v. Anexo III). Este é o mesmo "pitch-class set" identificado por Forte na Sonata "Missa Negra" de Scriabin e no "Cortège du Sage" da "Sagração da Primavera" de Stravinsky. Uma das características deste "pitch-class set" é a de conter dois trítonos.

2.10.2. Conclusão da análise do texto poético

Observa-se que os estilos narrativos destas oito canções são provenientes de veículos de comunicação de penetração popular como histórias em quadrinhos, programas policiais de rádio e linguagem publicitária.

A quase totalidade das personagens pertence ao universo da marginalia urbana: a prostituta e seu freguês, em "Acapulco Drive-In"; o casal da edição pornográfica, de "Orgasmo Total"; o bêbado, a mulher e o gigolô de "Diversões Eletrônicas"; a extra-terrestre de "Sabor de Veneno"; a viúva que se prostitui após a morte do marido em "Infortúnio"; a vedete e a enfermeira de "Office-Boy"; e, finalmente, sintetizando todos os traços da marginalidade, o monstro Clara Crocodilo.

Uma leitura possível é a de que as canções deste LP, com exceção de "Instante", são histórias de personagens que transformadas em vítimas. Essa vitimização se desenrola num "crescendo" de modo que, nas primeiras canções, os traços de depravação das vítimas são pouco definidos - como é o caso da prostituta e o "coroa" de "Acapulco Drive-In"; e o ouvinte, em "Orgasmo Total". Num segundo momento, os traços de degradação se acentuam, através da descrição dos vícios dos personagens, tal como em "Diversões Eletrônicas", que trata de um bêbado, uma mulher infiel e um gigolô; e em "Sabor de Veneno", onde há uma alusão a uma venenosa sedutora extra-terrestre e sua vítima passiva. Num terceiro nível, à degradação acrescenta-se uma conotação política: a viúva de "Infortúnio" se entrega à prostituição como única expressão de revolta pela execução do marido, cujo crime foi "pensar demais".

O clímax da degradação se instaura na seqüência "Office-Boy"- "Clara Crocodilo", onde a vitimização é total: um office-boy é transformado em monstro em uma experiência mal-sucedida, pois o office-boy conserva parte de sua consciência, de um laboratório multinacional. Neste ponto, para o qual as canções anteriores convergem, a vítima se transforma em carrasco. Ou seja, quando a violência ao humano atinge limites extremos o resultado é

um monstro, carrasco, marginal total, "o inimigo público número 1".

3. CONCLUSÃO

... análise das condições de vida... "Classe Operária" (1971) e "Classe Média" (1972), são obras... a série de oito e seis volumes... indivíduos e suas condições... 1974. As obras "Classe Média", "Classe Operária", "Classe Dirigida", "Diversões Eletrônicas", "Orgão Total", "Instantâneo", "Informação" e "Ofício", de fato, representam... condições de existência, análise, interpretação... condições de vida... de altura de três metros...

No livro "Classe Dirigida" e "Classe Operária"... análise das condições de vida... condições de existência... condições de vida... condições de existência...

Uma concepção de história que é tanto política, o... condições de existência e condições...

3. CONCLUSÃO

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 canções ("Acapulco Drive-In", "Diversões Eletrônicas", "Orgasmo Total", "Instante", "Infortúnio" e "Office-Boy") são, de fato, dodecafônicas. Observou-se, ainda, indícios de tonalismo em três canções e de atonalismo livre em seis seqüências de alturas de três canções.

No LP "Clara Crocodilo" e através de uma narrativa semelhante àquela das histórias em quadrinhos, Arrigo Barnabé retrata, ao nível do texto poético, a marginália paulistana na década de 70, ressaltando a forma distorcida e desintegrada na qual vive o ser humano nas metrópoles contemporâneas.

Numa conjugação de sentido com o texto poético, o serialismo e o atonalismo livre são utilizados com a

conotação de distorção e desintegração do centro tonal, desnorteando os ouvintes da música popular urbana tonal, aqueles a quem assumidamente se destina este LP.

Paralelamente a estas considerações gerais, o trabalho analítico resultou nas seguintes observações, no que se refere à utilização dos processos seriais.

Nas oito canções foram empregadas as operações de transposição, rotação e fragmentação das séries em diades, tricordes, tetracordes, pentacordes, hexacordes, heptacordes e octacordes, além das operações de derivação e de desmembramento.

A operação de retrogradação também foi empregada, a não ser na canção "Orgasmo Total". Da mesma forma, a operação de inversão só não foi utilizada na canção "Sabor de Veneno". A canção "Office-Boy" é a única das oito canções onde a série foi submetida a uma operação multiplicativa, assumindo a sua forma M5.

As canções "Orgasmo Total", "Diversões Eletrônicas", "Instante", "Sabor de Veneno", "Office-Boy" e "Clara Crocodilo" contém seqüências de blocos de tetracordes. A análise destes blocos de tetracordes, examinados como "pitch-class sets", evidenciou a predominância do "pitch class-set" 0268, que contém dois trítonos.

Em três das oito canções há trechos compostos em atonalismo livre, pois que não podem ser decodificados nem à luz do serialismo e nem à luz do tonalismo: "Orgasmo Total", "Office-Boy" e "Infortúnio". Em cada uma delas, há duas seqüências de alturas em atonalismo livre.

Em três das oito canções foram evidenciados indícios de tonalismo:

1. as três partes em que se divide a canção "Acapulco Drive-In" (A-B-A') se relacionam de forma semelhante à Tônica-Dominante-Tônica; da mesma forma, a triade final da canção formaria uma triade maior com uma altura ausente mas implícita;

2. na canção "Instante" há um procedimento cromático, com sentido de resolução, na condução da seqüência superior de alturas;

3. na coda da canção "Infortúnio" o intervalo de segunda menor entre os dois tricordes finais, que se alternam por oito compassos, resulta em tensão cromática, que é "resolvida" no último compasso.

Observa-se que a utilização dos processos seriais nessas canções é excessivamente acadêmico, refletindo em compositor ainda em fase de aderência estrita aos procedimentos composicionais ortodoxos. No entanto, o valor da utilização destas técnicas composicionais em Clara Crocodilo reside no fato de terem sido utilizadas num contexto até então estranho a estas. Isto favorece um

paralelo que é possível traçar 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 - a Sinfonia de Câmara op.9 (1906), o segundo quarteto de cordas op.10 (1908), as 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 uma 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 da 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(...)." (Haimo, p.48-50, 1971.)

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, o objeto que desperta o desejo não pertence à dimensão terrestre. Porém, enquanto as imagens utilizadas por Schoenberg descrevem a chegada a um outro planeta, na canção de Barnabé a ação é dominada pelo ser extra-terreno, que captura o narrador. Assim, se o narrador em Schoenberg/George se liberta do cotidiano, em Barnabé, ao contrário, o narrador é escravizado por este ser estranho, cujo beijo tem "um gosto (...) meio amargo do futuro". Ou seja, em Barnabé não há a descoberta pessoal de um outro mundo de sensações "suave e terno", como em Schoenberg, mas a descoberta, entre o fascínio e o desespero, de um futuro amargo, com "sabor de veneno".

Ao contrário de Schoenberg, que utiliza o atonalismo e o dodecafonismo com um sentido de continuidade histórica, Arrigo Barnabé utiliza-os como um signo apocalíptico, uma afronta, uma ruptura com o tonalismo. Daí decorre que o atonalismo e o serialismo de Arrigo Barnabé se referem retrospectivamente ao tonalismo,

justamente pela conotação de confronto, enquanto o serialismo de Schoenberg tem uma conotação prospectiva de libertação.

Arrigo Barnabé partiu de uma concepção particular da história da música popular brasileira ao "intuir", em 1972, que o atonalismo e o serialismo seriam os próximos passos após a Tropicália, dizendo a esse respeito:

"Eu e o Mário [Cortes] achávamos que depois do Tropicalismo o que tinha que acontecer é o atonalismo na música popular, que tinha que pintar uma coisa atonal. Isso porque os caras tinham chegado num ponto, mas não tinham rompido com a linguagem tonal, não tinha uma coisa organizada". (Dias, p.9, 1981.)

Apesar da afirmação por ele feita em 1983, "eu já vejo tudo com o filtro histórico" (Pasquim, p.9, 1983), os dez anos passados desde o lançamento do LP "Clara Crocodilo" não permitem afirmar que sua intuição histórica se tenha confirmado.

Efetivamente, há a evidência inicial de que "Clara Crocodilo" não levou um número significativo de compositores populares a utilizarem o atonalismo e o serialismo em suas composições. Além disso, pelo menos outros dois motivos justificam a não confirmação da intuição histórica de Arrigo Barnabé:

1. ao afirmar que depois da Tropicália o próximo passo da música popular seria a utilização do atonalismo e do serialismo, Arrigo Barnabé fez uma transferência direta à música popular brasileira urbana dos acontecimentos de

um outro tipo de música, pertencente a um outro universo social, determinado por outras formas de relações sociais;

2. o conceito de "necessidade histórica", baseado na idéia de que a história é unidirecional, é datado e deixou de ter validade:

"(...) nossa enorme riqueza de informação sobre o passado, juntamente com a decepção com a idéia de processos históricos necessários, teleológicos, fazem com que o passado pareça tão complexo e desconcertante (senão tão incerto) quanto o presente." (Meyer, p.150, 1967.)

De qualquer modo, a utilização do atonalismo e do serialismo como afronta ao tonalismo, nas canções do LP "Clara Crocodilo", encontra motivação na idéia central do texto poético, que discorre sobre a marginalia de São Paulo na década de '70.

O ser humano é retratado, no texto poético, em sua forma distorcida e desintegrada própria de uma sociedade em dissolução, de modo análogo à utilização do atonalismo e do serialismo, se estes forem entendidos como uma distorção e desintegração do centro tonal, princípio agregador fundamental do tonalismo.

A narrativa das oito canções do LP "Clara Crocodilo", direcionada a todas as classes, objetiva chocar o cidadão, confrontando-o com a marginalidade, conforme declaração do próprio compositor:

"A gente queria fazer uma música de que as pessoas não gostassem, mas que fosse bela. As pessoas a que estou me referindo são a alta burguesia, o chefe de

polícia, a dona-de-casa caretona". (Arantes, p.17, 1981).

A idéia de que o atonalismo e o serialismo, nestas oito canções, foram utilizados com o objetivo de provocar o ouvinte, mais especificamente o ouvinte de música popular acostumado ao tonalismo, traz à tona a dificuldade intrínseca à percepção e à cognição auditiva deste tipo de música, como observa Meyer:

"O aparecimento de eventos previsíveis e regulares gratifica o ouvinte, dando-lhe um senso de controle e de segurança psíquica (...). É provável que a nova música irrite os ouvintes não porque ofenda sua sensibilidade estética mas porque sua segurança psíquica - seu senso de controle - é seriamente ameaçado". (Meyer, p. 278, 1967.)

Esta irritação, provocada pela dificuldade de previsão dos eventos, é um dos objetivos destas canções, confirmado pelo conteúdo do texto poético.

A agudeza dessa irritação, no entanto, é amenizada pelo alto grau de redundância no texto musical, resultado de diversas repetições de determinadas seqüências de alturas e de padrões rítmicos. Do mesmo modo, recupera-se um mínimo de "segurança psíquica" através de uma compreensão facilitada pela estrutura formal - simples e evidente - das canções.

As oito canções do LP "Clara Crocodilo" não alcançaram o sucesso radiofônico esperado pelo compositor:

"A gente queria fazer música erudita contemporânea, mas que pudesse ser tocada no rádio, com-guitarra elétrica". (Arantes, p.17, 1981.)

Este insucesso é inversamente proporcional à repercussão de "Clara Crocodilo" na imprensa, onde lhe foram dedicados grandes e importantes espaços, entre eles o mais prestigiado do país: a entrevista nas páginas amarelas da revista Veja.

Outro aspecto relevante destas canções é o de conter citações de obras de compositores de estilos contrastantes, como Schumann, Stockhausen, Paulinho da Viola e Orestes Barbosa. Esta mistura é tanto um indício de pós-modernismo quanto a retomada do "cafonismo" tropicalista⁷.

Tal mistura, no entanto, é acima de tudo decorrente da necessidade do compositor de colocar-se por inteiro em sua obra, pois é possível distinguir as preocupações, anseios e as muitas facetas deste então jovem compositor fascinado com um mundo de descobertas pessoais e musicais. A forma com que Arrigo percebe e descreve a vida na metrópole, por exemplo, é reflexo de sua experiência pessoal, pois para um interiorano que chega a São Paulo, o impacto da realidade metropolitana é considerável, o que o possibilita dar-se conta de detalhes já imperceptíveis aos nativos.

Arrigo compôs estas canções entre 1972 e 1980, entre seus 21 e 29 anos de idade, durante a ditadura militar. Esta questão fica evidente na canção

⁷ Conforme definido por Favaretto, p.10, 1979.

"Infortúnio", onde uma mulher se prostitui após seu marido ter sido morto porque pensara demais. Num depoimento de 1981, o compositor assim expôs suas impressões sobre a situação política do país na década de 70':

"No "Clara Crocodilo" eu estava vivendo um momento em que me sentia altamente impotente. Eu comecei a tomar consciência do que estava acontecendo politicamente neste país, que a gente vivia numa ditadura, que de repente os caras podiam me prender, me torturar. Porra, eu pensava: a gente não vai fazer nada? Vou me formar arquiteto e não vou fazer nada para mudar isso? Vai ficar tudo assim?". (Depoimento do compositor a Arantes, p.9, 1981.)

Este questionamento, porém, não levou o compositor a filiar-se a nenhuma ideologia ou a encontrar possibilidade de resposta para os problemas sociais. Arrigo limitou-se a retratar, de forma dura e direta, suas impressões sobre as relações humanas nas metrópoles. Para isto, utilizou-se dos recursos narrativos característicos desta mesma sociedade, como as histórias em quadrinhos, os programas policiais de rádio e a linguagem publicitária, recriando, assim, a realidade através de seus próprios meios.

A presente investigação ressentiu-se inicialmente da natureza imprecisa das fontes à disposição, pois além da qualidade da gravação do LP ser péssima, não foram encontradas as partituras originais das canções, sem as quais o objetivo desta investigação dificilmente seria alcançado. Também as fontes bibliográficas, em grande

parte provenientes da imprensa diária e semanal, apresentavam informações difusas e superficiais. Para ultrapassar estas dificuldades iniciais, foi reunida uma bibliografia específica sobre Arrigo Barnabé e foram elaboradas as partituras das canções. Espera-se que tanto a bibliografia quanto as partituras possam servir como fonte para futuras investigações.

É possível sintetizar as observações resultantes desta investigação sobre as oito canções do LP "Clara Crocodilo" de Arrigo Barnabé, na qual verificou-se que:

1. as oito canções do LP "Clara Crocodilo" são seriais, sendo que as duas canções mais antigas baseiam-se em séries de seis e oito alturas, enquanto as outras seis canções são dodecafônicas;

2. os processos seriais envolvidos na criação das oito canções são aqueles universalmente reconhecidos: transposição, retrogradação, inversão, rotação, multiplicação, fragmentação, operação de derivação e operação de desmembramento;

3. dentre as seqüências de blocos de tetracordes, examinados como "pitch class-sets", predomina o "pitch-class set" 0268, que contém dois trítomos;

4. há seis seqüências de alturas compostas no idioma do atonalismo livre;

5. há indícios de tonalismo em três canções;

6. o atonalismo e o serialismo são utilizados no LP "Clara Crocodilo" com a conotação de distorção e desintegração do centro tonal. Analogamente, no texto poético o ser humano é retratado de forma distorcida e desintegrada;

7. a marginália de São Paulo, da década de 70, é retratada, no texto poético, com o objetivo de provocar os cidadãos de todas as classes;

8. o serialismo e o atonalismo livre são utilizados como provocação auditiva, ao desnortear ouvintes acostumados ao tonalismo.

O LP "Clara Crocodilo" ocupa um lugar *sui generis* na música popular urbana brasileira. Ao discorrer no texto poético sobre uma realidade social específica e estranha aos temas da música popular de então (a marginália paulistana na década de 70) e ao utilizar no texto musical a técnica composicional serial, Arrigo Barnabé produziu uma obra complexa. Na sua unidade entre texto poético e musical e no lançar mão de recursos composicionais fora do ordinário, o LP "Clara Crocodilo" abre-se a perspectivas analíticas e assume conotações históricas que ultrapassam o mero fruir do entretenimento e justificam as hipérboles que a imprensa tem dedicado ao compositor.

4. BIBLIOGRAFIA

I. Bibliografia geral

- A SAGA do morcego. Folha de São Paulo, São Paulo, 22 jun. 1993.
- CHAVES, Celso Loureiro. Villa-Lobos e Debussy. *Em Pauta*, Porto Alegre, 1(1):40-45, dez. 1989.
- FAVARETTO, Celso F. *Tropicália: Alegoria, Alegria*. São Paulo, Kairós Livraria e Editora, 1979.
- FORTE, Allen. *The Structure of Atonal Music*. New Haven, Yale University Press, 1973.
- FREGONEZE, Carmen Célia. *A obra pianística do Padre José de Almeida Penalva*. Porto Alegre, 1992. (Dissertação de Mestrado).
- GRIFFITHS, Paul. *A Música Moderna; Uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1987.
- HAIMO, Ethan. *Schoenberg's Serial Odyssey; The Evolution of his Twelve-Tone Method, 1914-1928*. New York, Oxford University Press, 1990.
- LESTER, Joel. *Analytic Approaches to Twentieth-Century Music*. New York, Norton, 1989.
- MARIZ, Vasco. Tendências da canção popular. In: ___. *A canção brasileira*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985. p.178-81.
- MEYER, Leonard. *Music, the Arts and Ideas; patterns and predictions in twentieth-century culture*. Chicago, The University of Chicago Press, 1967.
- NAZARIO, Luiz. O universo da Clara Crocodilo. In: ___. *Da natureza dos monstros*. São Paulo, 1983. p. 29-34.

PAIVA, Saviano. **História Ilustrada dos Filmes Brasileiros; 1929 - 1988.** Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1989.

PERLE, George. **Serial Composition and Atonality; An Introduction to the Music of Schoenberg, Berg, and Webern.** 6th ed. Berkeley, University of California Press, 1991.

RAMOS, Luciano. **Guia Completo de Filmes para TV e Vídeo.** São Paulo, Nova Cultural, 1990.

SOUZA, Tárík de . **Microfones abertos: com a última palavra,** Arrigo Barnabé. In: __. **O som nosso de cada dia.** Porto Alegre, L&PM, 1983. p. 195-9.

WUORINEN, Charles. **Simple Composition.** New York, Schirmer Books, 1988.

II. Artigos em jornais e periódicos específicos sobre Arrigo Barnabé⁷

DIAS, José Américo. **Arrigo Barnabé. Canja, 1(4):6-7,** jun.1980.

SOARES, Dirceu. **Arrigo, o som novo com sabor de veneno. Folha de São Paulo, São Paulo, 14 nov. 1980.**

FIORILLO, Marília Pacheco. **Sabor sem igual: Arrigo Barnabé. Veja, São Paulo (639):116, dez. 1980.**

_____. **Arrigo, o desbravador. Veja, São Paulo (644):46-47, jan. 1981.**

DIAS, José Américo. **Arrigo Barnabé. Canja, São Paulo, 1(18):9-11, fev. 1981; 1(19):14-9, mar. 1981.**

ARANTES, José Tadeu. **Arrigo: a música como um formoso crocodilo. Movimento, São Paulo, (300):17-18, mar. 1981.**

7 A revisão bibliográfica específica sobre Arrigo Barnabé na qual se baseia esta investigação foi realizada nas seguintes bibliotecas: Biblioteca da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, Centro de Documentação e Informática da Câmara Municipal de São Paulo, Hemeroteca da Folha de São Paulo, Biblioteca Pública de Porto Alegre, Casa de Cultura Mário Quintana e Cinemateca P. F. Gastal.

- CARELLI, Wagner. O adeus provisório de Arrigo Barnabé. **Isto E**, São Paulo (235):56-7, jun. 1981.
- SOUZA, Okky de. Uma turma de idéias. **Veja**, São Paulo (681): 117-20, set. 1981.
- OS DOUTROS sons do compositor Arrigo Crocodilo Clara Barnabé. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 17 jan. 1982.
- SOUZA, Okky de. O filho da Tropicália. **Veja**, São Paulo (745):3-6, dez. 1982.
- FALA, Arrigo! **Pasquim**, Rio de Janeiro, 14(711):8-10, fev. 1983.
- ESCOBAR, Pepe. Arre, Arrigo. **Pipoca Moderna**, Rio de Janeiro, (4):31-33, fev./mar.1983.
- PETTA, Rosângela. Um som escapa do subterrâneo. **Isto E**, São Paulo, (386):40-43, maio de 1984.
- SERVA, Leão. Feche os olhos Joãozinho ou seremos comidos pelos... Tubarões Voadores. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 17 maio 1984.
- CARVALHO, Ilmar. Arrigo Barnabé: profeta maldito da megalópole. **Pasquim**, Rio de Janeiro, 16(798):8-9, out. 1984.
- ARRIGO se apresenta na Alemanha. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 1 mar. 1985.
- A RESSACA DA FESTA. **Veja**, São Paulo, (896):124-126, nov. 1985.
- SOUZA, Okky de. Um astro iluminado. **Veja**, São Paulo (898):159-60, 20 nov. 1985.
- _____. A grande dama da voz. **Veja**, São Paulo (901):196-197, dez 1985.
- SOARES, Dirceu. Paixões de Arrigo. **Afinal**, São Paulo, (123):28-30, jan. 1987.
- MARIA, Cleusa. Arrigo Barnabé. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 19 jan. 1987.
- DALTO, Renato Lemos. Arrigo Barnabé na margem suspeita da paixão. **Diário do Sul**, Porto Alegre, 27 dez. 1987. p. 13.

- FILHO, Antônio Gonçalves. O "suspeito" Arrigo Barnabé toca dois dias no Projeto SP. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 26 mar. 1988.
- CAVERSAN, Luiz. Apesar do medo, Arrigo quer apenas cantar canções. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 18 mai. 1988.
- TETE Espindola, Arrigo Barnabé: um encontro muito afinado. **Manchete**, Rio de Janeiro 35 (1795):76-79, set. 1988.
- ARRIGO Barnabé quer sacudir a cultura. **Folha da Tarde**, São Paulo, 21 mar. 1989.
- ECHEVERRIA, Regina. Gigante Negão, a falsa ópera de Arrigo. **O Estado de São Paulo**. São Paulo, 26 set. 1990. Caderno 2.
- SATO, Nelson. A nova façanha de Arrigo Barnabé. **Folha de Londrina**, Londrina, 2 jul. 1992. Caderno 2.
- _____. As façanhas intimistas de Arrigo Barnabé. **Folha de Londrina**, Londrina, 26 jul. 1992. Caderno 2.
- A FORÇA do talento independente. **Audio News**, Rio de Janeiro II(13):50-51, dez. 1992.

Cap.: canção

Disc.: "Alana Cruzada"

D.3: elementos

D.4: "Verdades Escondidas"

Prog.: "Gostaria de trabalhar"

Int.: "Infância"

Int.: "Instância"

Int.: "Introdução"

M.1.1: "Operação de..."

Org.: "Ofício..."

Org.: "Organização..."

T.1.1: "Tudo..."

T.1.2: "Tudo..."

T.1.3: "Tudo..."

T.1.4: "Tudo..."

T.1.5: "Tudo..."

T.1.6: "Tudo..."

T.1.7: "Tudo..."

T.1.8: "Tudo..."

T.1.9: "Tudo..."

ANEXO I

TABELA COMPOSICIONAL DAS DITO CANÇÕES DO LP "CLARA CROCODILO"

LEGENDA

Aca.: "Acapulco Drive-In"
 Alts.: alturas
 Atonal.: trechos compostos em atonalismo livre
 Can.: canção
 Cla.: "Clara Crocodilo"
 D.: dominante
 Div.: "Diversões Eletrônicas"
 Frag.: operação de fragmentação
 In.: operação de inversão
 Inf.: "Infortúnio"
 Ins.: "Instante"
 Intr.: introdução
 Mult.: operação de multiplicação
 Off.: "Office-Boy"
 Org.: "Orgasmo Total"
 "P.C.S.": "pitch-class set"
 Re.: operação de retrogradação
 Rot.: operação de rotação
 Sab.: "Sabor de Veneno"
 Seq.: seqüência
 T.: tônica
 Tonal.: tonalismo
 Tr.: operação de transposição
 tríade M: tríade maior

TABELA COMPOSICIONAL DAS DITO CANÇÕES DO LP "CLARA CROCODILO"

Can.	Ano	Duração	Série	Tr.	Re.	In.	Rot.	Mult.	Frag.	"P.C.S."	Atonal.	Indícios de Tonal.	Forma
Aca.	1980	4'30''	0 3 5 11 6 4 1 2 8 10 7 4 0=dó	■	■	■	■		■			1. relação So S ₇ So similar a T. D. T. 2. triade M no final	ABA
Org.	1979	4'37''	0 6 11 4 10 2 8 9 3 7 1 5 0=dó	■		■	■		■	0157 2x 0258 2x 0268 2x	2 seq. de de alts.		ABAB
Div.	1978	7'49''	0 6 10 9 5 1 11 8 2 3 7 4 0=dó#	■	■	■	■		■	0157 2x 0258 2x 0268 1x 0147 2x 0167 2x 0125 3x 0236 1x			ABCDAB
Ins.	1974	3'30''	0 10 11 1 8 3 7 4 6 5 2 9 0=lá#	■	■	■	■		■	0157 3x 0258 1x 0268 8x 0167 1x 0358 1x 0247 1x 0237 1x 0137 2x		Condução de voz	AA'
Sab.	1973 1979	2'31''	0 10 8 6 4 2 0=fá (série de seis sons)	■	■		■		■	0157 3x 0268 5x 0257 1x			Intr. ABABCADA
Inf.	1978	4'50''	0 2 11 9 6 4 1 7 3 8 10 5 0=fá 0 11 9 10 2 8 5 7 4 6 3 1 0=mi	■	■				■		Seq. alts. do Baixo- elétrico e Coda	Tensão cromática mi-fá, com resolução no fá no final da canção	ABABA Coda
Off.	1979	6'59''	0 10 11 6 5 2 8 1 7 3 9 4 0=mi	■	■	■	■	M5	■	0268 2x 0167 2x 0126 1x 0146 1x	2 seq. de alts.		ABCBA
Cla.	1972 1980	7'21''	0 7 1 8 5 11 10 2 0=fá# (série de oito sons não-octatônica)	■	■	■	■		■	0157 2x 0268 4x			Intr. ABCDE

ANEXO II

TABELA DE TETRACORDES COMO "PITCH-CLASS SETS"

Considerou-se, nesta análise, a primeira aparição de cada bloco de tetracorde em cada uma das seis canções que contém seqüências de blocos de tetracordes.

Orgasmo Total	0 1 5 7 0 2 5 8 0 2 6 8 0 2 5 8 0 1 5 7 0 2 6 8
Diversões Eletrônicas	0 2 6 8 0 1 4 7 0 1 6 7 0 1 2 5 0 2 5 8 0 1 2 5 0 2 3 6 0 1 4 8 0 2 3 6 0 2 3 6 0 2 5 8 0 2 6 8 0 1 6 7
Instante	0 2 6 8 0 3 5 8 0 2 4 7 0 2 3 7 0 2 6 8 0 2 6 8 0 2 6 8 0 2 6 8 0 2 6 8 0 2 6 8 0 1 5 7 0 1 3 7 0 2 6 8 0 1 5 7 0 1 5 7 0 2 5 8 0 2 6 8 0 1 3 7 0 1 6 7

TABELA DE FREQUENCIA DE Ocorrências

Sabor de Veneno			
FCB	Org. Tol.	Ag. 1/10	Ag. 2/10
0187	2	2	
0258	7	2	
0268			
Office-Boy			
0147			
0167			
Clara Crocodilo			
0236			
0148			
0358			
0267			
0237			
0137			
0257			
0136			
0146			
Total	3	7	2
de p.			
C.S.			

0 2 6 8
 0 1 5 7
 0 2 6 8
 0 1 5 7
 0 2 5 7
 0 2 6 8
 0 2 6 8
 0 2 6 8
 0 1 5 7
 0 2 6 8
 0 1 6 7
 0 2 6 8
 0 1 2 6
 0 1 6 7
 0 1 4 6
 0 2 6 8
 0 1 5 7
 0 2 6 8
 0 2 6 8
 0 1 5 7
 0 2 6 8

TABELA DE FREQUENCIA DE OCORRENCIA DOS "PITCH-CLASS SETS"

PCS	Org.Tot.	Div.Ele.	Inst.	Sab.Ven.	Off.Boy	Cl.Cr.	TOT.
0157	2	2	3	3		2	10
0258	2	2	1				5
0268	2	1	8	5	2	4	23
0147		2					1
0167		2	1		2		5
0125		3					2
0236		1					3
0148							1
0358			1				1
0247			1				1
0237			1				1
0137			2				2
0257				1			1
0126					1		1
0146					1		1
Total de p. c.s.	3	7	8	3	4	2	58

ANEXO IV

PARTITURAS DAS OITO CANÇÕES DO LP "CLARA CROCODILO"

Acapulco Drive-In

1960

196

①

VOZ

Piano Sax

Drum Sim.

BO-CA DA NOITE — E

mpxaviso

⑥

BO-CA DA NOITE — E

⑫

BO-CA DA NOITE — E

⑮

ACAPULCO DRIVE-IN

24

BO-CA DA NOI-TE BO-BUI-WHA DE GA-TA CHUPAU DO, MORDEIRO BALADELO.

29

NHA - BUE A COLORED COLOR NA GAROA.

35

COLOR NA GAROA T A C E T.

40

Piano toca fragmentos. da batxa. sax. sint.

44

Vozes Fami-n.

PASSA O CORO

DENTRO DE UM MA - VE - RI - LK CHEIRA DO A JAS - MIN

49

PS, PS, EI, PS, PS

PASSA O CORO

FA - ZEN DO SI - NAL DENTRO DE UM MA - VE - RI - LK CHEI - RAN DO A JAS - MIN

52

PS, PS, PS, EI PRINCESA

VOCÊ JÁ PÔE AO PLAYCENTER ?

FA - ZEN DO SI - NA AL

56

HUM, MAS QUE IDÉIA EXTRAVAGANTE ...

ENTÃO

fragmentos precidentes da baixinha tocado

(51)

QUE TAL UMA TELA? AH, ESSA NÃO, VAI!

pelos sax e trombone até estabelecidos

(62)

TOPAS UM DRINQUE NUM DRIVE-IN? MEU PREÇO É ALTO,

saram-na nu cácula xet-micas

(65)

VIU, BABY? (RISADAS) POR VOCÊ EU FAÇO TUDO

(68)

metas. POR VOCÊ EU PERDO O JUÍZO ACAPULCO DRIVE-IN

metas. POR VOCÊ EU PERDO O JUÍZO ACAPULCO DRIVE-IN

TACET

2 guitarras.

74

TACET

74

81

TI — RE QUE —

85

RO SUA PE-LE PAR — DA LA' — BIOS DE

90

BRRR... TENTAÇÃO NUA

CAR — mim

Í Í

A A

E E

Í Í

A handwritten musical score for 'BRRR... TENTAÇÃO NUA'. It consists of three staves: a vocal line, a piano accompaniment line, and a bass line. The music is in 2/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The vocal line starts with the lyrics 'CAR — mim' and has two measures with the letter 'Í' above the staff. The piano accompaniment has two measures with the letter 'A' above the staff. The bass line has two measures with the letter 'E' above the staff. The score continues with several measures of music.

95

UH!

EM-PI-NA NO VO-LAN — TE NO ZÍ — PER A SURPRESA

A

E

A

C

E

A handwritten musical score for 'UH!'. It consists of three staves: a vocal line, a piano accompaniment line, and a bass line. The music is in 2/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The vocal line starts with the lyrics 'EM-PI-NA NO VO-LAN — TE NO ZÍ — PER A SURPRESA'. The piano accompaniment has two measures with the letter 'A' above the staff. The bass line has two measures with the letter 'E' above the staff. The score continues with several measures of music.

100

CALCINHA IMITANDO

QUE JÁ TAR-DA PE-LE DE LEOPAR

A handwritten musical score for 'CALCINHA IMITANDO'. It consists of three staves: a vocal line, a piano accompaniment line, and a bass line. The music is in 2/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The vocal line starts with the lyrics 'QUE JÁ TAR-DA PE-LE DE LEOPAR'. The piano accompaniment and bass line provide a rhythmic accompaniment. The score continues with several measures of music.

104

MAS QUE GRACINHA

BOM

DA PE-LE DE LEOPAR — DA

A handwritten musical score for 'MAS QUE GRACINHA'. It consists of three staves: a vocal line, a piano accompaniment line, and a bass line. The music is in 2/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The vocal line starts with the lyrics 'DA PE-LE DE LEOPAR — DA'. The piano accompaniment and bass line provide a rhythmic accompaniment. The score continues with several measures of music.

106

SABER

CALCINHA IMITANDO

PE LE DE LEPAR - DA

112

ACAPULCO

DRIVE-IN

PELE DE LEPAR - DA

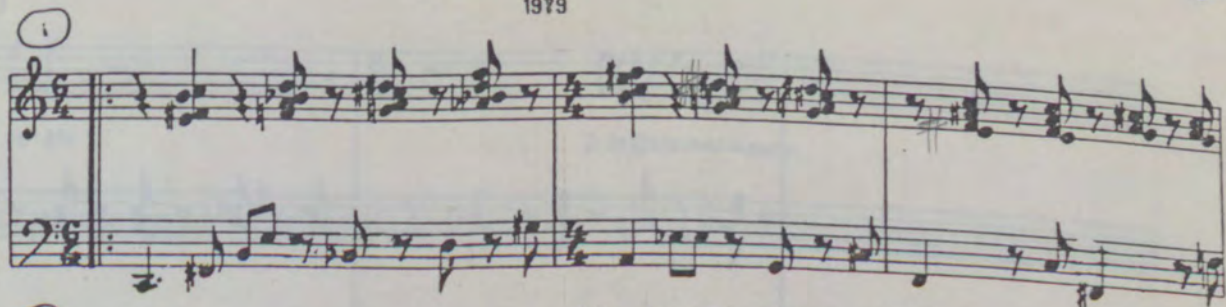
IMPROMPTU - Vésação da Pizno

Orgasmo Total

1979

203

(1)



(4) SIM EU SEI: TODO MUNDO

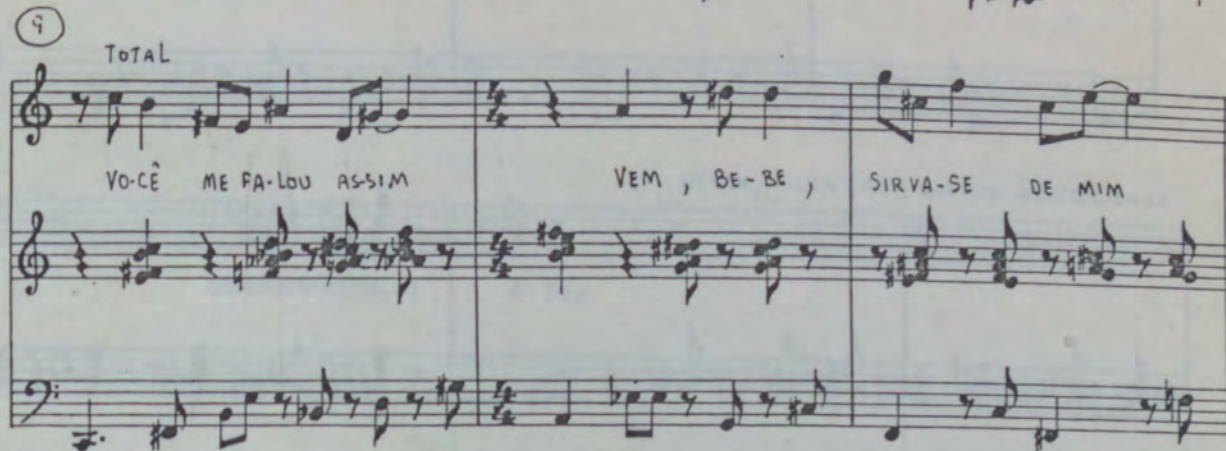


(6) QUE VAI NUM DRIVE-IN ESPERA CONSEGUIR PELO MENOS UM ORGASMO



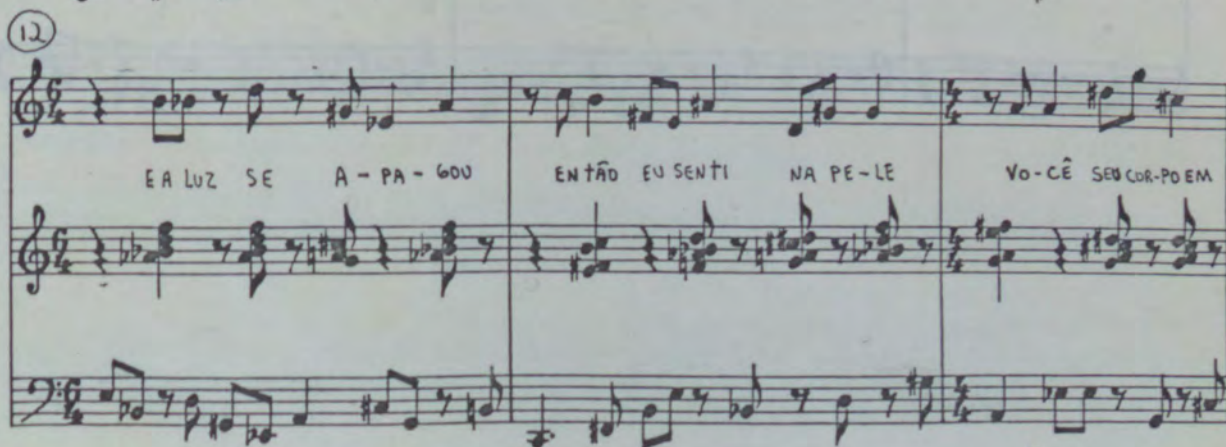
(9) TOTAL

VO-CÊ ME FA-LOU ASSIM VEM, BE-BE, SIRVA-SE DE MIM



(12)

EA LUZ SE A-PA-GOU ENTÃO EU SENTI NA PE-LE VO-CÊ SE COR-PO-EM



15

FE - BRE

JURRUEU NUNCAIMAGINEI

Musical score for system 15, measures 15-16. It features a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are "FE - BRE" and "JURRUEU NUNCAIMAGINEI".

17

NUNCA IMAGINEI AH! QUANTA SENSUALIDADE . MEU BEM VOCÊ ESTAVA MUITO SENSUAL

A - MOR

Musical score for system 17, measures 17-19. It features a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are "NUNCA IMAGINEI AH! QUANTA SENSUALIDADE . MEU BEM VOCÊ ESTAVA MUITO SENSUAL" and "A - MOR".

20

NUNCA, NUNCA . AH! QUANTA ELETRICIDADE

JURRUEU NUNCAIMAGINEI

A - MOR

Musical score for system 20, measures 20-22. It features a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are "NUNCA, NUNCA . AH! QUANTA ELETRICIDADE", "JURRUEU NUNCAIMAGINEI", and "A - MOR".

23

VOCE ES-TA-YA MESMO FA-TAL E PA-RE-CI-A

26

DIZENDO AQUELES PALAVRÕES PEDINDO MAIS, PUXA VIDA MEUBEM, COMO É

LOU-CA COMUMAMI-MAL GE-MENDO

29

Bom

ATÉ CHEGARMOS AO OR - GASMO TOTAL OR GASMO - TAL ATÉ CHE - GARMOS AO OR -

32

1.

GAS - MO TOTAL OR - GASMO - TAL ATÉ CHEGARMOS AO OR - GASMO TOTAL

1. (35)

ATÉ CHEGARMOS AO ORGASMO TOTAL ORGASMO - TAL TRAZIDO PELO REEM

2. (38)

VOCÊ TAMBÉM PODE SER COMO ELES, VOCÊ TAMBÉM

BOLSO POSTAL RE-EMBOLSO - TAL ATÉ CHEGARMOS AO ORGASMO TOTAL ORGASMO POS - TAL

(41)

PODE CONSEGUIR O SEU ORGASMO TOTAL. PEÇA JÁ PELA CAIXA POSTAL 6969 O SEU

TRAZIDO PELO REEM BOLSO POSTAL REEMBOLSO POSTAL ATÉ CHEGARMOS AO OR

(44)

EXEMPLAR DE "ORGASMO AO ALCANCE DE TODOS" É UM FELIZ ORGASMO, OUVINTE.

ORGASMO TOTAL ORGASMO - TAL TRAZIDO PELO REEM - BOLSO POSTAL REEMBOLSO POSTAL

Diversões Eletrônicas

Repete 4 vezes

47

ATÉ CHEGARMOS AO ORGASMO - GASMO - TAL TRAZIDO PELO REEMBOLSO

50

BOLSO POSTAL REEMBOLSO POS - TAL ATÉ CHEGARMOS AO ORGASMO - GASMO - TAL

Diversões Eletrônicas

1978

1

Musical notation for system 1, bass clef, 2/4 time signature. The melody consists of eighth and quarter notes.

5

Musical notation for system 5, treble and bass clefs, 2/4 time signature. Includes lyrics: SU SU AN-TRO SU JO SU SU AN-TRO SU JO SU SU AN-TRO SU

9

Musical notation for system 9, treble and bass clefs, 2/4 time signature. Includes lyrics: JO SU SU AN-TRO SU

9

SÓ VO-CÊ NÃO VIU MAS ELA ENTROS EN-TRA COM TUDO NA QUE LE AN-TRO HA QUE LEAN' VOCE NUNCA IMAGINA O MASEU! NO

Musical notation for system 9, treble and bass clefs, 2/4 time signature. Includes lyrics: JO SU SU AN-TRO SU JO SU SU AN TRO SU JO SU SU AN-TRO SU

12

LUMINOSA ESTAVA ESCRITA DIVERSÕES ELETRÔNICAS

Musical notation for system 12, treble and bass clefs, 2/4 time signature. Includes lyrics: JO SU SU AN-TRO SU

13 SÓ VOCÊ NÃO VIU MAS ELA ENTROU EN TRU COM TUDO NAQUELE AN NAQUELE AN VOCÊ NUNCA IMAGINOU MASEUVI NO

Handwritten musical score for exercise 13. It consists of five staves. The top staff is a vocal line with lyrics: "SÓ VOCÊ NÃO VIU MAS ELA ENTROU EN TRU COM TUDO NAQUELE AN NAQUELE AN VOCÊ NUNCA IMAGINOU MASEUVI NO". The second staff is a vocal line with lyrics: "JO SU SU AN TRO SU — JO SU SU AN TRO SU — JO SU SU AN TRO SU —". The third staff is a piano accompaniment line with lyrics: "SÓ VOCÊ NÃO VIU MAS ELA ENTROU EN TRU COM TUDO NAQUELE AN VOCÊ NUNCA IMAGINOU MASEUVI NO LUMI". The fourth and fifth staves are piano accompaniment lines. There are some handwritten annotations like "SU JO" above the second staff.

16 LUMINOSO ESTAVA ESCRITO DIVERSOS ELETRÔNICAS

Handwritten musical score for exercise 16. It consists of five staves. The top staff is a vocal line with lyrics: "LUMINOSO ESTAVA ESCRITO DIVERSOS ELETRÔNICAS". The second staff is a vocal line with lyrics: "JO SU SU AN TRO SU". The third staff is a piano accompaniment line with lyrics: "NOSO ESTAVA ESCRITO". The fourth and fifth staves are piano accompaniment lines. There are some handwritten annotations like "XXXX XXXX" above the second staff and "R E P T É A S V C S" to the right of the staves.

1. c/ sax-soprano tocando a melodia
2. vozes femininas c/ melodia - metais c/ harmonia
3. " " " " " " " "

17

ERA UM BALCÃO DE BAR DE FÓR-MI-CA VER

19

ME LHA ERA UM BALCÃO DE BAR DE FÓR-MI-CA VER - ME LHA ERA UM BALCÃO DE BAR DE FÓR-MI-CA VER
"BALCÃO DE QUÊ?"

SAX. SOPR.

21

E VO-CÊ A-LI NA-GUELE BAL-CÃO DE FÓRMI-CA VERMELHA

23

ME-LHA ERA UM BALCÃO DE BAR DE FÓR-MI-CA VER MELHA ERA UM BAL-CÃO DE BAR DE FÓR-MI-CA VER -
"MAIS UM"

CHORANDO EMBRIAGADO GINTÔNICA MASELETE AVISOU VOCÊ JÁ BEBEU MUITO JÁ BEBEU MAIS

25

MELHA ERA UM BALCÃO DE BAR DE FÓR-MI-CA VER MELHA ERA UM BAL-CÃO DE BAR DE FÓR MI CA VER -

E VO-CÊ FOI CAMBALGAN-DO ATÉ O TELEFONE E DIS-COU DIS-COU DIS -

27

MELHA ERA UM BALCÃO DE BAR DE FÓR - MI - CA VER

COU NOVAMENTE O MES-MO NÚMERO

MELHA ERA UM BALCÃO DE BAR DE FÓR - MI - CA VER MELHA ERA UM BALCÃO DE BAR DE FÓR - MI - CA VER -

1. Repete este compasso 6 vezes)
1. SIM EU SEI BEM
 2. VOCÊ CANSOU DE ESPERAR POR ELA, TODA A NOITE NA JANELA
 3. VENDO A CIDADE A LUZIR Nesses delírios nervosos dos ANÚNCIOS LUMINOSOS
 4. QUE SÃO A VIDA AMENTIR
 5. FUI SE ENTREGAR À BEBIDA AQUI NESTE BALCÃO DE BAR
 6. FAZENDO CÍRCULOS COM O COPO DE GIM TÔNICA OLHANDO A FÓRMI-CA VERMELHA

2. (29)

(trecho baseado na escala de tons inteiros)

piano + "sandez" em uníssonos

$\text{♩} = 70$

(33)

(37)

(41)

NO FLI-PE - RAMA ELA ENTRA -

(45)

"PRÁ QUEM ?"

GA - VA TO - DA A SUA GRANA PRUM BOY

48 " É ? "

" NÃO DICA "

PR'UMBOYZI — NHO SACANA Ex-MOTO —

51

" AGORA VICIADO NESSAS MÁQUINAS

RISTA DE AUTO-RA-MA

54

DE CORRIDA . . . VICIADO "

QUE TI-NHA-GA — NHO FA-MA

57

" E PELO

PE-LA SU A PE-RI-CIA CO MO VO-LAN-TE

60 TRATAMENTO VIOLENTO QUE DISPENSAVA ÀS SUAS AMANTES. MAS TAMBÉM ELA ERA FERDZ

Handwritten musical score for system 60. It consists of three staves: a top treble staff with rests, a middle treble staff with chords and melodic fragments, and a bottom bass staff with a continuous melodic line.

63 TANTO QUE ELE DEIXOU A MARCA DOS DENTES DELA NO BRAÇO PRÁ DEPOIS MOSTRAR PRO

Handwritten musical score for system 63. It consists of three staves: a top treble staff with chords and melodic fragments, a middle treble staff with chords and melodic fragments, and a bottom bass staff with a continuous melodic line.

66 DELEGADO CASO ELA FOSSE QUEIXAR DA SURRA QUE LEVOU POR CAUSA DE UM CIÚME INCONTROLADO

Handwritten musical score for system 66. It consists of three staves. The top treble staff has a rest. The middle treble staff has chords and melodic fragments. The bottom bass staff has a continuous melodic line. A large text block is present on the right side of the system.

*Trecho improvisatório com citação
de fragmentos melódicos já apresentados*

Handwritten musical score for system 68. It features a single treble staff with a melodic line and lyrics below it.

Trecho em estilo recitativo

DE POIS QUANDO CLARE - OU E ELES FO RAM PRO HO - TEL E - LA VIU UM BÊ - BA - DO

Handwritten musical score for system 68, continuing from the previous system. It features a single treble staff with chords and melodic lines.

intervenções do sintetizador são baseadas nos seguintes acordes:

$\text{F}\sharp\text{m}^{\circ}$ $\text{F}\sharp\text{m}^{\circ}$

JO-GA-DO NO CHÃO E SOR-RIU PER-VER-SA SOR-RIU PER-VER-SA SOR-RIU PER-VER-SA
imitando risadas

(67)

(71) *1 vez sax soprano*

SÓ VOCÊ NÃO VIU MAS ELA ENTROU EN - TROU COM TUDO NA - QUELE ANTO

"NAGUELE ANTO SUJO"

(73)

VOCÊ NUNCA IMAGI - NOU MASEU VI NO LU MI - NO SO ESTAVA ES - CRI - TO

"DIVERSÕES ELETRÔNICAS"

REPTO 3 VENS

(75)

2. VEL: "E VOCÊ ALÍ BÊBADO, EMBRIAGADO"

ME - LHA
 ERA UM BALCÃO DE BAR DE FÓR - MI - CA VER -
 só na xepetição.

Repete sete vezes ⊕

(77)

E VD - CÊ A - LI NA BUELA BAL - CÃO
 ME - LHA ERA UM BAL CÃO DE BAR DE FÓR - MI - CA VER ——— ME - LHA

- ⊕
1. BRIGANDO COM O GARÇOM, FAZENDO CÍRCULOS COM O COPO.
 2. É VOCÊ ESTAVA "DOWN".
 3. PENA DE VOCÊ, PIEDADE
 4. BÊBADO
 5. UM VERME, UM FARRAPO HUMANO
 6. AI QUE DO!
 7. COMO É QUE É CAPAZ... FRACASSADO

Instante

1974

The first system of musical notation consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 7/8 time signature. It contains a melodic line with various note values and rests. The middle staff is a treble clef, mostly empty with some notes at the end. The bottom staff is a bass clef, providing a harmonic accompaniment with chords and some melodic fragments.

The second system of musical notation consists of four staves. The top two staves are treble clefs, with the top staff continuing the melody and the second staff providing a more active accompaniment. The third staff is a treble clef with a complex, rhythmic accompaniment. The bottom staff is a bass clef with a steady harmonic accompaniment.

The third system of musical notation consists of four staves. The top staff is a treble clef with lyrics written below it. The lyrics are: "DE-SA-PIA-RE-CEU FOI SU-MIN-DO CO-MOUN GOM SE VAI". The second staff is a treble clef with a melodic line. The third staff is a treble clef with a harmonic accompaniment. The bottom staff is a bass clef with a melodic line.

SEM - PRE CHEI NAO É SÓ Som É VEN - TO NAS FO - LHAS MUR -

This system contains the first two staves of a musical score. The top staff is a vocal line in treble clef with lyrics written below it. The bottom staff is a piano accompaniment in treble clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/8. The lyrics are: SEM - PRE CHEI NAO É SÓ Som É VEN - TO NAS FO - LHAS MUR -

MÚ - RIO DE A - A - A - GUA

This system contains the next two staves of the musical score. The top staff is a vocal line in treble clef with lyrics written below it. The bottom staff is a piano accompaniment in treble clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/8. The lyrics are: MÚ - RIO DE A - A - A - GUA

Sabor de Veneno

1973-1979

①

System 1, measures 1-5. The first staff is a bass clef with a 7/4 time signature. The second staff is a bass clef with a 7/4 time signature. The music consists of eighth and sixteenth notes with various accidentals.

⑥

System 2, measures 6-10. The first staff is a bass clef with a 7/4 time signature. The second staff is a bass clef with a 7/4 time signature. The music continues with eighth and sixteenth notes and accidentals.

⑪

System 3, measures 11-15. The first four staves are bass clefs with a 7/4 time signature. The fifth staff is a bass clef with a 7/4 time signature. The music continues with eighth and sixteenth notes and accidentals.

15

①
②
③
④
5. *double bass*

19

①
②
③
④
5. *double bass*
6. *tuba*

rall.

harmonia
tubas
trombones

25

Musical notation for system 25, measures 25-28. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It contains four measures of music, primarily consisting of chords and some eighth notes. The lower staff is in bass clef with a common time signature and contains four measures of music, primarily consisting of eighth notes. An arrow points to the right at the end of the system.

29

Musical notation for system 29, measures 29-38. The system consists of three staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It contains ten measures of music, primarily consisting of chords and some eighth notes. The middle staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It contains ten measures of music, primarily consisting of chords and some eighth notes. The lower staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It contains ten measures of music, primarily consisting of eighth notes.

38

Musical notation for system 38, measures 38-45. The system consists of three staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It contains eight measures of music, primarily consisting of eighth notes. The middle staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It contains eight measures of music, primarily consisting of chords and some eighth notes. The lower staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It contains eight measures of music, primarily consisting of eighth notes.

46

Musical notation for system 46, measures 46-55. The system consists of three staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It contains ten measures of music, primarily consisting of eighth notes. The middle staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It contains ten measures of music, primarily consisting of chords and some eighth notes. The lower staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It contains ten measures of music, primarily consisting of eighth notes.

55

64

73

82

90

TEM UM DE FA-LAR DE SOR-RIR DE O-LHAR T A T A T A C C C E T E T

100

T A T A T A C C C E T E T

trecho do baixo retirado da partitura feita pelo compositor

106

115

NÃO SEI SEE-LA DA LU-A OU SE V DE MAR-TE ME

122

CA-P-TU RA AR

(harmonia ?)

130

SÓ SEI QUE QUANDO E-LA ME BEI-JA EU SINTO T A C E T

Marr.

138

MEIOA MAR-GO DE FU TU-RO

voz.

improvisação

145

SA-BOR DE VENE NO SA-BOR DE VENE NO SA-BOR DE VENE NO

151

SA - BOR DE VE NE — NO SA - BOR DE VE NE — NO SA - BOR DE VE NE — NO

157

SA - BOR DE VE NE — NO SA - BOR DE VE NE — NO VOZ. VO - CÊ JÁ VIU A —

163

QUE - LA ME — NI - NA QUE TEM UM BA — LAN - ÇO DI - FE — REN VO CÊ JÁ VIU A —

170

QUE - LA ME — NI - NA QUE TEM UM BA — LAN - ÇO DI - FE — REN VO CÊ JÁ VIU A —

(177)

QUE-LA ME — NI-NA QUE TEM UM BA — LAN-ÇO DI-FE — REN-TE

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line in treble clef with lyrics: "QUE-LA ME — NI-NA QUE TEM UM BA — LAN-ÇO DI-FE — REN-TE". The middle staff shows piano accompaniment in treble clef with chords and melodic fragments. The bottom staff shows piano accompaniment in bass clef with a bass line. The system is divided into five measures by vertical bar lines.

RETRABALHO GUSTO DOSSO RAM-BO

RETRABALHO GUSTO DOSSO RAM-BO

The lower portion of the page contains several systems of musical notation that are significantly faded. Each system begins with a circled measure number: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100. The notation includes staves with musical notes and rests, but the details are illegible due to fading.

Infortúnio

1978

- Improvisação do Violoncelo com som de "choro" 20 Fundo

① recitativo

VOZ

ONTEM NOCE-MI-TE-RIO E-LA GRI-TOU GRITOU MUITO QUANDO

cello

VOZ

FE-CHARAM O CAIXÃO DO SEU MARI-DO FICOU HISTÉ, HISTÉ, HISTÉ HISTÉ-RI-CA

cello

②

Piano

③

Piano

⑫

Sax sopra.

Sax alto

Sax ten.

⑬

⑭

⑮

⑯

17 18 19 20 21 22

23 24 25 26 27

intervenções do sintetizador

27 28 29 30 31

intervenções de sintetizadores

31

O trecho que segue é formado por uma melodia (A) tocada pelo baixo- elétrico e por duas outras melodias (B e C) apresentadas de forma fragmentada ou "pontilhista" pelos seguintes instrumentos:

Sax soprano, sax alto, sax tenor e Trombone.

A

B

C

33

Sax Soprano

Trombone

38

43

47

52

58

62 → só na repetição.

mbone

clado

64

Musical score for measure 64, featuring a treble and bass staff with complex rhythmic patterns and accidentals.

66

"quedica" "chá" "rô"

Piano

Musical score for measure 66, including a treble staff with a $(\frac{2+3+3+3}{4})$ rhythm and a bass staff. The word "Piano" is written to the left.

71

ON-TEM NO CE-MI-TE-RIO E-LA BRITOU GRITOU MUI-TO

Musical score for measure 71, featuring a treble and bass staff with lyrics: ON-TEM NO CE-MI-TE-RIO E-LA BRITOU GRITOU MUI-TO.

75

QUANDO FE-CHARAM O CAIXÃO DO SEU MARIDO FICOU HISTÉ, HISTÉ, HISTÉ,

Musical score for measure 75, featuring a treble and bass staff with lyrics: QUANDO FE-CHARAM O CAIXÃO DO SEU MARIDO FICOU HISTÉ, HISTÉ, HISTÉ,

76

BLASFE-MOU "RANCOU CA-

HISTE-RI-CA

Musical score for measure 76, featuring a treble and bass staff with lyrics: HISTE-RI-CA, BLASFE-MOU, RANCOU CA-

82

BE LOS

ROBOVA DEUS QUE LEVA TODOS TAMBÉM IMPLOROU, RASGOUAS RUIPAS SE ABRASTOU GRI-(call) TAURO

Musical score for measure 82, featuring a treble and bass staff with lyrics: BE LOS, ROBOVA DEUS QUE LEVA TODOS TAMBÉM IMPLOROU, RASGOUAS RUIPAS SE ABRASTOU GRI-(call) TAURO.

87

AS ESTÁTUAS QUE DESEPERO! ELA TAVA DESESPERADA SEU COR-POINTEIRO TAVA DO-ENDO DESAUDA

90

SAUDADE DO MARIDINHO ADORADO, ELA DE DO SEU MARI DO DO MA-RU-BI-NHO A-DO-RA DO SAX. ↑

92

TAVA COM SAUDADE Vazes. A NOITE-CEU E ELA FI-COU A-LI JO-GA

94

DA A SOLU-ÇAR E QUANDO VEIO A MADRUGA DA E-LA SAIU E FOI A-TÉ O RI-VI-E-

96

RA E SE ENTREGOU A TO-DO HOMEM QUE ENCONTROU

piano

98

QUE DIA' CHA' RÔ

102

HO-JE E-LA SÓ BE-BE NUNCAESQUE CEU A SUA MONTE

106

VI-VE NOS BAREE CAFÉS DI-ZEN DORTODOS E-LE MORREV PORQUE PENSOU

109

PENSOU DE-MAIS E E-LA GRITA E E-LA

113

BLASFEMA E ROGAA DEVSQUE LEVEA TODOSTAM-BEM TCHU, TCHU TCHU RÁ

118

TCHU, TCHU, TCHU RÁ TCHU, TCHU, TCHU RÁ TCHU, TCHU, TCHU RÁ BUE LE VEA TODOSTAMBEM

Office-Boy

1979

⊗ Os três compassos iniciais são apresentados *trere vexes* pelos seguintes instrumentos: sax soprano, sax alto, e trombone. A partir da 7ª apresentação é acrescentado o baixo elétrico, e a partir da 10ª, o piano.

①

1-12

13.

④

③ NOME: DURANGO PROFISSÃO: OFFICE-BOY AH! TRABALHAVA QUE NEM UM

11

DESGRACADO A SEMANA INTEIRA. NO SÁBADO, PORÉM, ESTAVA DURO.

14

E - RA SÁ - BA - DO E ELE A - LI SO ZINHO SEM NE - NHUM TOSTÃO

17

PENSAVA NAQUELA VE - DE - TE MO - RE - NA QUE TI - RA - VA ROUPA NO AUREA

20

STRIP SHOW PENSA-VA NE-LA DANÇAN DO CO-QUETE,

23

E-LE TA VA DU-RO E RE-SOL-VEU LI-GAR A T V A T V

27

A T V A T V *rapote 8 vezes*

- repete 3 vezes →
1. _____.
 2. PRIMEIRO ERRO: LIGAR A TV
 3. SEGUNDO ERRO: PRESTAR ATENÇÃO NA IMAGEM QUE ESTÁ SENDO TRANSMITIDA.

30

E - LE VIU U - MA CHA - CRE - TE LIN - DA MAS

32

CAN - DO CHI - CLE - TE O - LHANDO PRA' E - LE SOR -

34

... ERA UMA FACE DE ALGUÉM CONHECIDA

RIN - DO, SOR - RINDO RIN - DO SOR - RINDO SOR -

só 7230 vez.

36

SIM, HA' MUITO TEMPO.

RIN DO, SOR - RINDO SOR RIN - DO SOR - RINDO SOR -

38

NÃO PODIA SER, AQUELE ROSTO. ELE O CONHECIA. OH NÃO, DEUS!

RINDO, SOR-RINDO

Handwritten musical notation for system 38, measures 38-40. The system includes a vocal line with lyrics, a piano accompaniment with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, and a guitar part in the bottom two staves.

41

ERA PERPÉtua, SUA ANTIGA NAMORADINHA. MAS ELA ERA APENAS ...

Handwritten musical notation for system 41, measures 41-43. The system includes a vocal line with lyrics, a piano accompaniment with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, and a guitar part in the bottom two staves.

44

. . . ELA ERA APENAS . . .

Musical score for system 44, measures 1-4. The system consists of five staves. The top staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a whole rest. The second staff is a treble clef staff with a melodic line. The third staff is a bass clef staff with a bass line. The fourth and fifth staves are a grand staff with a whole rest. The music is in 2/4 time and features a key signature of one flat.

46

Musical score for system 46, measures 1-4. The system consists of five staves. The top staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a whole rest. The second staff is a treble clef staff with a melodic line. The third staff is a bass clef staff with a bass line. The fourth and fifth staves are a grand staff with a whole rest. The music is in 2/4 time and features a key signature of one flat.

49

E-LA E-RA CAIXA NUM SUPERMERCADO

50

TO-DO DI-A E-LA SÓ SÓ A-PER-TA-VA OS BO-TÕES EA-QUELAS MÁ-QUI-NASCANTA VAM

1. SIM DE UMA SIMPLES CAIXA A UMA ESTRELA PAMOSA.

2. SE VOCÊ QUISER POSSUI-LA NOVAMENTE VOCÊ PRECISA ARRANJAR MUITO DINHEIRO, DURANGO.

52

COMO ERA MESMO AQUELE ANÚNCIO NO JORNAL?
improvisação dos metais.
DURANGO AQUELE ANÚNCIO NO JORNAL?

54

rapete sete vezes.

repete 4 vezes

PROCURA-SE RA-PAZ PARA TES-TAR UM NO-VO PRO

57

DU-TO PAGA-SE BEM

(62)

Musical score for exercise 62, consisting of three staves. The top staff is in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The time signature changes from 2/4 to 3/8 and back to 2/4. The music includes various rhythmic patterns and accidentals.

(65)

Musical score for exercise 65, consisting of three staves. The top staff is in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The time signature changes from 2/4 to 3/8 and back to 2/4. The lyrics are in Portuguese.

BLE EN-TÃO SAIU PRÁ PRO — CU - RAR SOZINHO OTAL EN-DE-RE-ÇO

(68)

Musical score for exercise 68, consisting of three staves. The top staff is in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The time signature changes from 2/4 to 3/8 and back to 2/4. The lyrics are in Portuguese.

E DEU NU — MA CASA ES-CU RA SOM-BRIA QUE ATÉ DA-VA MEDO MAS E-LE

71

FALOU ASSIM PRÁ ELE:

ENTROU UMA EN-FER MEIRA BO- NI TA GOSTOSA

74

repete 6 vezes

Ⓢ

VENHA AQUI GUERI — DO QUEEU YOU TE DAR U- MA IN-JE-ÇÃO ESPECI-AL

78

VOCÊ VAI FLUTUAR

Ⓢ A partir da 3ª repetição aparecem alguns elementos da canção 'Cláxxa Crocodilo'

+ improvisação.

Clara Crocodilo

1972-1980

1 SÃO PAULO, TRINTA E UM DE DEZEMBRO DE 1999. FALTA POUCO, POUCO, MUITO POUCO

4 MESMO PARA O ANO DOIS MIL E VOCÊ, OUVINTE INCAUTO, QUE NO ACOJCHEGO DO SEU LAR, DESAFOR-

7 TUNADAMENTE COLOCOU ESTE DISCO NA VITROLA, VOCÊ QUE AGORA AGUARDA ANSIOSAMENTE O

9 ESPOUCAR DA CHAMPANHA E O RETINIR DAS TAÇAS, VOCÊ, INIMIGO MORTAL DA ANGÚSTIA

11 E DO DESESPERO, ... O PESADELO COMEÇOU. SIM, EU SEI, VOCÊ VAI

14 DIZER QUE É SUA IMAGINAÇÃO, QUE VOCÊ ANDOU LENDO MUITO GIBI ULTIMAMENTE, MAS ENTÃO

17 POR QUE SUAS MÃOS TREMERAM, TREMERAM, TREMERAM TANTO, QUANDO VOCÊ ACENDEU AQUELE

20 CIGARRO ... E POR QUE VOCÊ FICOU TÃO PÁLIDO DE REPENTE? SERÁ TUDO ISSO FRUTO DA SUA

23 IMAGINAÇÃO? NÃO, MEU AMIGO, VÁ AO BANHEIRO AGORA ANTES QUE SEJA TARDE DEMAIS, PORQUE

26 NESTE MERO DISCO QUE VOCÊ COMPROU NUM SEBO, ESTEVE APRISIONADO POR MAIS DE VINTE

ANOS O DELINQUENTE, O FASCINORA, O INIMIGO PÚBLICO NÚMERO UM, CLARA CROCODILO...

Repete 3 vezes

27

Handwritten musical notation for the first system, consisting of five staves. The notation includes various notes, rests, and accidentals (sharps and flats) across the staves.

1. QUEM CALA CONSENTE EU NÃO CALO NÃO VOU MORRER NAS MÃOS DE UM TIRA

2. QUEM CALA CONSENTE EU DE-SA-CATO NÃO VOU MORRER NAS MÃOS DE UM RATO

Handwritten musical notation for the second system, including lyrics and musical notation for two verses. The notation includes notes, rests, and accidentals, with lyrics written above the notes.

31

Handwritten musical score for guitar, numbered 244. The score is divided into two systems, each containing two measures. The notation includes various guitar-specific symbols such as accidentals, stems, and bar lines.

The first system consists of six staves. The top two staves (treble clef) contain melodic lines with notes and accidentals. The bottom two staves (bass clef) contain bass lines with notes and accidentals. The middle two staves contain slash marks, indicating that the original notation has been obscured or is illegible.

The second system also consists of six staves. The top two staves (treble clef) contain chords and melodic fragments. The bottom two staves (bass clef) contain bass lines with notes and accidentals. The middle two staves contain slash marks.

Accidentals and other markings are present throughout the score, including sharps, flats, and double sharps.

(31)

The image shows a handwritten musical score on a page numbered 245. The score is labeled with a circled number '31' in the top left corner. It consists of 12 staves. The first four staves contain a melodic line written in a treble clef. The notes are mostly quarter notes and eighth notes, with various accidentals including sharps (#), flats (b), and naturals (♮). Some notes have stems pointing down. The fifth through eighth staves are marked with a diagonal slash (/), indicating they are not to be played. The ninth through twelfth staves are also marked with a diagonal slash (/), indicating they are not to be played. The overall structure is a two-measure piece, with a vertical bar line separating the two measures.

33

NÃO YOU FI - CAR MAIS NES - TE INFERN0 NEM VOU PA - RAR NUM CE - MI - TÉRIO

35

This image shows a handwritten musical score for guitar, consisting of two systems of ten staves each. The first system includes a treble clef staff with a circled number '35' at the beginning, followed by a bass clef staff, and then eight more staves. The second system consists of ten staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals (sharps, flats, naturals), and dynamic markings like 'p' (piano). There are also some handwritten annotations above the first two staves of the first system, possibly indicating fingerings or specific techniques. The score is written on aged, slightly yellowed paper.

37

Handwritten musical score for a string quartet, numbered 37. The score consists of ten staves. The first two staves contain melodic lines with various accidentals (sharps, naturals, flats) and stems. The remaining six staves are marked with a diagonal slash, indicating they are silent or contain no music. The score is divided into two measures by a vertical bar line.

v. lta a o come,

39

ME-TRA — LHA — DO — RA NÃO MEATINGE NÃO YOU FI — CAR MAIS NES — TE RINGUE

The musical score consists of ten staves. The first five staves are vocal lines with lyrics written below them. The lyrics are: "ME-TRA — LHA — DO — RA NÃO MEATINGE NÃO YOU FI — CAR MAIS NES — TE RINGUE". The notation includes various note values, rests, and accidentals (sharps, flats, naturals). The sixth staff appears to be a piano accompaniment line with chords and rhythmic patterns. The seventh and eighth staves continue the piano accompaniment. The ninth and tenth staves are empty, likely representing the end of the piece or a section break.

"METRALHA"

(41)

Handwritten musical notation for the first system of "METRALHA". It consists of five staves. The notation is primarily rhythmic, using vertical stems and flags to indicate notes and rests. There are some accidentals, including a sharp sign (#) on the third staff. The music is written in a style typical of Brazilian popular music.

Ei, você que
 está me
 ouvindo,
 você acha
 que vai
 conseguir me
 agarrar?
 Pois então,
 tome...

TEXTO

Handwritten musical notation for the second system of "METRALHA". It consists of seven staves. The notation continues with rhythmic patterns and some accidentals, including a flat sign (b) on the first staff. The music is written in a style typical of Brazilian popular music.

43

Já vi que
você é
perseverante
Vamos ver se
você segura
esta...

TEXTO

45

Handwritten musical score for guitar and voice. The score is written on ten staves. The first five staves are for guitar, and the last five are for voice. The music is in 7/4 time. The guitar part features various chords and melodic lines, including accidentals like sharps and flats. The voice part consists of a single melodic line with lyrics. The lyrics are: "Meninas, vocês acham que eles querem mais? Querem sim!"

Meninas,
vocês acham
que eles
querem mais?

Querem sim!

TEXTO

47

Handwritten musical score for guitar and voice. The score is written on 11 staves. The first 10 staves are for guitar, using a treble clef and a 7/4 time signature. The 11th staff is for voice, using a 2/4 time signature. The music includes various notes, rests, and accidentals (sharps, flats, naturals).

E você,
então, que é
tão
espertinho,
vamos ver se
você
consegue me
seguir neste
labirinto.

TEXTO

49

Handwritten musical score for a band, numbered 49. The score is written on ten staves, each with a 7/4 time signature. The instruments are labeled on the left side of the staves:

- Baritone (bar.)
- Soprano (sopr.)
- Alto (alto)
- Tenor (tenor)
- Drum (drum)
- Trumpet (trumpet)
- Euphonium (euph.)
- Tuba (tuba)
- Bass (bass)
- Double Bass (db.)

The notation includes various musical symbols such as clefs, time signatures, and accidentals (sharps, flats, naturals). The first staff (Baritone) shows a melodic line starting with a quarter note, followed by several chords and notes with accidentals. The other staves contain rests, indicating that these instruments are silent during this section of the music.

(51)

A handwritten musical score for guitar, consisting of 12 staves. The score is divided into two systems by a central vertical line. The first system contains the first six staves, and the second system contains the remaining six staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals (sharps, flats, naturals, and double sharps). The first staff of each system begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation is dense and appears to be a complex piece of music, possibly a study or a short composition. The handwriting is clear and legible.

53

A handwritten musical score for guitar, consisting of 12 staves and a system of two measures. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals (sharps, flats, naturals), and articulation marks (accents, slurs). The score is organized into two measures by a vertical bar line. The first measure contains notes on the first six staves, while the second measure contains notes on the first, seventh, eighth, and ninth staves. The remaining staves in the second measure are marked with a diagonal slash, indicating they are not to be played. The notation is dense and includes many accidentals, suggesting a complex harmonic structure.

(55)

A handwritten musical score for guitar, consisting of 12 staves. The score is divided into two systems by a central vertical line. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals (sharps, flats, naturals), and slurs. The first system contains the first six staves, and the second system contains the remaining six staves. The notation is dense and appears to be a complex piece of music, possibly a study or a specific exercise. The paper shows signs of age and wear.

57

Handwritten musical score for guitar, numbered 57. The score consists of 12 staves. The first staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The second staff is a bass clef. The third staff is a treble clef. The fourth staff is a bass clef. The fifth staff is a treble clef. The sixth staff is a bass clef. The seventh staff is a treble clef. The eighth staff is a bass clef. The ninth staff is a treble clef. The tenth staff is a bass clef. The eleventh staff is a treble clef. The twelfth staff is a bass clef. The score contains various musical notations including notes, rests, accidentals (sharps, flats, naturals), and articulation marks (accents, slurs). The notation is handwritten and appears to be a guitar arrangement.

59

Handwritten musical score for a piece numbered 59. The score consists of 11 staves. The first staff is a treble clef with a whole rest. The second staff is a bass clef with a whole rest. The third staff is a treble clef with a complex melodic line. The fourth staff is a bass clef with a complex melodic line. The fifth staff is a treble clef with a complex melodic line. The sixth staff is a bass clef with a complex melodic line. The seventh staff is a treble clef with a complex melodic line. The eighth staff is a bass clef with a complex melodic line. The ninth staff is a treble clef with a complex melodic line. The tenth staff is a bass clef with a complex melodic line. The eleventh staff is a treble clef with a complex melodic line. The score is divided into two measures by a vertical line.

61

A handwritten musical score for guitar, consisting of 12 staves grouped by a large bracket on the left. The score is divided into two systems by a vertical line. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals (sharps, flats, naturals), and articulation marks (accents, slurs). The first system contains the first six staves, and the second system contains the remaining six staves. The notation is dense and appears to be a personal or working draft.

63

This image shows a handwritten musical score for guitar, consisting of 12 staves arranged in two systems of six staves each. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals (sharps, flats, naturals), and stems. The score is divided into two measures by a vertical bar line. The first system contains staves 1 through 6, and the second system contains staves 7 through 12. The notation is dense and appears to be a complex piece of music, possibly a study or exercise. The paper is aged and shows some wear.

(65)

1. CLA — RA CRO-CO-DI-LO FU — GIU
 2. VÊ SE TEM VER-GO-NHA NA CARA

CLA — RA CRO-CO-DI-LO ESCA — PU — LIU
 E A — JU — DA A CLA — RA SEUCA — NA — LHA

3. O — LHA OHO-LO-FO-TE NO OLHO
 SORTE, VO-CE NÃO PAS-SA DEUM RE-POLHO

67

Onde andar^á
 Clara
 Crocodilo?
 Onde andar^á?
 Ser^á que ela
 est^á roubando
 algum
 supermercado?
 Ser^á que ela
 est^á
 assaltando
 algum banco?
 Ser^á que ela
 est^á atr^{ás} da
 porta de seu
 quarto,
 aguardando o
 momento
 oportuno para
 assassin^á-lo
 com os seus
 entes
 queridos? Ou
 ser^á que ela
 est^á
 adormecida em
 sua mente
 esperando a
 ocasi^ão
 propicia para
 despertar e
 descer at^é seu
 cora^çã^o...
 ouvinte meu,
 meu irm^ão?

Handwritten musical score for voice and piano. The score consists of ten staves. The top staff is a vocal line with lyrics. The lower staves are for piano accompaniment. The music is in 4/4 time and features a key signature of one sharp (F#). A large arrow at the top points from the first staff to the second. The piano part includes various chords and melodic lines, with some notes marked with 'b' for flats. The lyrics are written in a simple, typewritten font.

ANEXO V

FICHA DOS MUSICOS DO LP "CLARA CROCODILO"

I. MUSICOS DA BANDA SABOR DE VENENO

REGINA PORTO: piano fender, piano acústico e narração

BOZO: sintetizador, piano fender, piano acústico, coro e narração.

PAULO BARNABE: bateria, percussão e coro.

GI GIBSON: guitarra, violão e coro.

ROGERIO: percussão.

OTAVIO FIALHO: baixo-elétrico e coro.

RONEI STELLA: trombone e trombone-baixo.

CHICO GUEDES: sax-tenor e clarineta.

BALDO VERSOLATTO: sax-alto e clarineta.

MANE SILVEIRA: sax-soprano e flauta.

FELIX WAGNER: clarineta e clarineta contralto.

SUZANA SALES: vocal.

VANIA BASTOS: vocal.

ARRIGO BARNABE: piano acústico, percussão, sintetizador, narração e vocal.

II. PARTICIPAÇÃO ESPECIAL

ELIANA ESTEVAO: coro.

GILBERTO MIFUNE: coro.

MARCELO GALBERTI: clarineta.

MARIO "BIAFRA" AYDAR: cello.

PASSOCA: coro. ABSTRACT

TETE ESPINDOLA: vocal e coro.

The use of serial procedures in the eight songs of the LP "Café da Manhã" by Arrigo Barnabe is surveyed in this study. An analytical study demonstrates that the eight songs are written in a single style. This fact confirms the position of the composer as one who exploits serial compositional techniques in Brazilian urban popular music. Furthermore, it is demonstrated that the use of serial procedures is directly related to the sociological content of the lyrics in which the underground of the city of São Paulo in the twenties is portrayed. This investigation demonstrates that the serial procedures used in "Café da Manhã" represent an effort to identify, and not to neutralize, the historical and political content of the lyrics. The lyrics portray the view of the world of the underclass and the struggle for survival.

ABSTRACT

The use of serial procedures in the eight songs of the LP "Clara Crocodilo" by Arrigo Barnabé is surveyed in this thesis. An analytical study demonstrates that the eight songs are serial, six being twelve-tone. This fact confirms the position of the composer as one who employs serial compositional techniques in Brazilian urban popular music. Furthermore, it is demonstrated that the use of serial procedures is directly related to the sociological content of the lyrics, in which the underground of the city of São Paulo in the Seventies is portrayed. This investigation demonstrates that the serial procedures used in "Clara Crocodilo" represent an affront to tonality, indicating the distortion and desintegration of the tonal center; in the same way, the lyrics portray human beings in their distorted and disintegrated state.