



# miguilim

VOLUME 13, NÚMERO 1 | JAN-ABR 2024

"I'VE PLAYED TO QUIET ROOMS LIKE THIS BEFORE":  
ANALISANDO ELEMENTOS DA FICÇÃO CIENTÍFICA NA  
AMBIÊNCIA DE *TRANQUILITY BASE HOTEL+CASINO*,  
DOS ARCTIC MONKEYS



"I'VE PLAYED TO QUIET ROOMS LIKE THIS BEFORE":  
ANALYSING SCIENCE FICTION ELEMENTS ON THE  
AMBIENCE OF ARCTIC MONKEYS' *TRANQUILITY BASE  
HOTEL+CASINO*

Lauro Iglesias QUADRADO  
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Victor Fernandes ANDRADE  
Universidade Federal da Bahia, Brasil

RESUMO | INDEXAÇÃO | TEXTO | REFERÊNCIAS | CITAR ESTE ARTIGO | AUTORIA  
RECEBIDO EM 31/10/2023 • APROVADO EM 02/05/2024  
DOI: <https://doi.org/10.47295/mgren.v13i1.1293>

---

## Resumo

---

O presente trabalho toma o álbum *Tranquility Base Hotel+Casino* (2018), sexto álbum de estúdio lançado pela banda inglesa Arctic Monkeys, como objeto de estudo da aplicação de conceitos teóricos sobre a ficção científica em manifestação que parte dos estudos literários e chega à análise musical. A argumentação deste artigo está apoiada por

conceitos teóricos sobre ficção científica desenvolvidos por acadêmicos do gênero como Delany (2014), Freedman (2000) e Suvin (1979), que provêm suporte para a análise dos elementos característicos de ficção científica presentes no disco como marcadores de estilo, sonoros ou textuais. Metodologicamente, o trabalho adota uma abordagem estilística, ao utilizar a noção de ambiência desenvolvida por Stockwell (2014), a fim de possibilitar uma melhor compreensão de cada um dos elementos de ficção científica constituintes da obra na dimensão de produção do sentido poético. Para a dimensão lírica, a análise musical também leva em consideração elementos performativos, como propõe Bowden (1982). O artigo traz questionamentos a respeito da construção teórica, criativa e temática de obras de ficção científica para além das formas tradicionais da literatura, com a pretensão de elucidar os recursos estilísticos utilizados pela banda dentro dos limites do gênero ou nele se inspirando. Finalmente, também tenciona-se uma abertura de espaço de diálogo na academia para discussão de temas mais profundos sobre a crítica de ficção especulativa em geral.

---

## Abstract

---

This paper takes the album *Tranquility Base Hotel+Casino* (2018), the sixth studio album released by the English band Arctic Monkeys, as the object of study for the application of theoretical concepts about science fiction, in its manifestation that starts in the literary studies and ends with musical analysis. The argument of this article is supported by theoretical concepts about science fiction developed by scholars of the genre such as Delany (2014), Freedman (2000), and Suvin (1979), which provide support for the analysis of the characteristic elements of science fiction present in the album as markers of style, sound, or text. In terms of methodology, the work adopts a stylistic approach by using the notion of ambience developed by Stockwell (2014) in order to allow for a better understanding of each of the science fictional elements that make up the work in terms of the production of poetic sense. In the lyrical dimension, the musical analysis also takes into account performative elements, as suggested by Bowden (1982). Motivated by questions about the theoretical, creative and thematic construction of science fiction works beyond the traditional forms of literature, this research aims to elucidate the stylistic resources used by the band when creating within the boundaries of the genre or drawing inspiration from it. Finally, it is also intended to foster space for dialogue in Portuguese-speaking academia to discuss more in-depth topics on speculative fiction criticism in general.

---

## Entradas para indexação

---

**Palavras-chave:** Ficção Científica. Literatura. Música popular. Arctic Monkeys. Estilística.  
**Keywords:** Science Fiction. Literature. Pop Music. Arctic Monkeys. Stylistics.

---

## Texto integral

---

### Introdução

Os Arctic Monkeys soam tão raros quanto o nome da banda pode supor: uma formação composta por quatro músicos diligentes, não somente em seus desempenhos proficientes como instrumentistas, mas também nos universos temáticos propostos pelas letras de cada disco. Não é de se estranhar, portanto, que o público ouvinte do grupo formado em 2002 em Sheffield, norte da Inglaterra,

ocupe-se da pormenorização de cada novo lançamento promovido pelo quarteto. A entrega é tamanha que o vocalista e principal compositor da banda, Alex Turner, é comparado a um *method actor* - um ator que segue os preceitos stanislavskianos de comprometimento total ao papel representado em tempo integral (mesmo que, neste curioso caso, Turner não seja primordialmente um ator e esteja fora do próprio ambiente do que tradicionalmente se associa à arte teatral). A teoria foi inicialmente proposta na revista especializada *New Musical Express* (Basset, 2018), mencionada subsequentemente pelo jornal britânico *The Sunday Times* (Potton, 2018) e, de maneira informal, pelo alemão *Berliner Zeitung* (Rogsch, 2023), e ganhou tração na comunidade de fãs quando evidenciada pelas características de estilo cada vez mais distintivas dos álbuns da banda entre si.

Apesar da ausência de uma sólida plataforma argumentativa para considerar a ideia como uma teoria acadêmica de fato, pode-se argumentar, com certa propriedade, a respeito da execução característica da banda do conceito de “eras” presente na música pop. Mais do que explorar uma nova vertente criativa ou trilhar um caminho estético diferente nas composições, a banda acessa em cada álbum uma diferente dimensão estilística que engloba elementos que vão obviamente desde a experimentação com sonoridades e produções musicais até a preocupação com a visualidade como um todo, seja em produções audiovisuais e também, finalmente, na moda indumentária e capilar dos quatro integrantes do grupo (Redação GQ, 2022). Uma característica da execução de tal prática pelos Arctic Monkeys recentemente justifica uma investigação sob a ótica do campo acadêmico de Letras: a intrínseca intertextualidade com o gênero narrativo de ficção científica adotada como principal recurso estilístico no álbum *Tranquility Base Hotel+Casino* (2018), sexto lançamento do quarteto. Talvez pelo silêncio da crítica<sup>1</sup> (Vollbrecht, 2019) no Brasil, que historicamente afasta a ficção especulativa e, em especial, a ficção científica da posição de objeto de comprometida análise literária — ou submete-a de maneira conservadora a julgos preciosistas —, apenas recentemente têm os estudantes e profissionais de Letras se dedicado a incursões acadêmicas a esse gênero marginalizado. Por esse motivo, o presente trabalho justifica-se em duas vias: um estudo em Letras sobre o aspecto narrativo e literário de obras musicais; e um esforço para validar o estudo de ficção científica na academia.

Nas próximas seções, apresentaremos os conceitos e metodologia utilizados, assim como a terminologia teórica da ficção científica e a adotada a partir da escolha da Estilística como referencial teórico. Em seguida, analisaremos o álbum em busca de elementos que dialoguem com o gênero narrativo de ficção científica, levando em consideração os aspectos relativos às letras e às sonoridades das canções. Cabe ressaltar que não serão dedicadas seções separadas às análises líricas e sonoras: elementos estilísticos como a ambiência, por exemplo, se constroem tanto na lírica quanto na sonoridade de formas complementares, assim como a análise do eu-lírico pode levar em consideração elementos sonoros de performance vocal. Por fim, a partir das informações percorridas ao longo do texto, teceremos considerações sobre a análise estilística de obras que dialoguem com

---

<sup>1</sup> A dissertação de mestrado *O Som Não Se Propaga No Vácuo: O silêncio da crítica sobre a ficção científica no Brasil*, de Simone Vollbrecht, informa e inspira o título deste artigo, que cita um verso da canção “One Point Perspective”, segunda faixa de *Tranquility Base Hotel+Casino*.

ficção científica e a importância da continuação dessa veia crítica na produção acadêmica sobre literatura e crítica.

## Conceitos e Metodologia

Ao abordar ficção científica como gênero literário, antes mesmo de ocupar-se com a definição e recorte temático, é importante notar o lugar de oposição e resistência que lhe é intrínseco, consagrado ao longo de sua história de publicação, crítica e teoria. Fazê-lo é também uma maneira de estabelecer a terminologia usada para discutir o gênero, e que porventura explica e reforça sua peculiar estância em relação ao amplo espectro da literatura.

O teórico americano Samuel Delany popularizou, através de uma série de análises críticas que encontram-se compiladas nos volumes *The Jewel-Hinged Jaw* (2013a) e *Starboard Wine* (2013b), o termo “ficção mundana” para referir-se ao que poderíamos chamar em termos amplos de ficção “tradicional” - de apelo à verossimilhança ou de tradições realistas e/ou naturalistas em sua representação do cotidiano e da experiência dos personagens em seus universos ficcionais, sobretudo na tradição da prosa ocidental romanesca moderna. Uma passagem que explica de forma didática a diferença entre ficção científica e ficção mundana encontra-se em “To Read *The Dispossessed*”, uma análise de Delany sobre o romance de Ursula K. Le Guin incluída em *The Jewel-Hinged Jaw*:

O que devemos lembrar, no entanto, é o fato de que uma vez que a ficção mundana tenha cumprido com a realização de seu retrato de comportamento em determinado momento histórico, do aqui e agora até o passado distante, se lhe fosse indagada: “Mas quais você acha que são as causas circundantes?”, a ficção mundana poderia responder, sem medo de estar se esquivando de seu trabalho: “Francamente, não sei. Não é da minha conta”. Mas como a ficção científica não está obrigada a responder “corretamente” a esse tipo de questão, dentro dos seus limites genéricos o “não sei. Não é da minha conta” da ficção mundana não só se tornará presunçoso e pomposo, como também significará uma violação da própria forma. A ficção científica pode acabar com um “não sei” sobre qualquer ponto, mas apenas depois de muita especulação, implícita ou explícita, ter deixado seus sinais no texto.<sup>2</sup> (Delany, 2013a, p. 129; tradução nossa).

Tal definição, embora útil para ilustrar a conceitualização teórica por trás do gênero, é falha em alguns aspectos. Apesar de conceder o fato de que a ficção mundana *pode* preocupar-se com causas contextuais do comportamento

---

<sup>2</sup> Trecho original, em inglês: “What we must remember, however, is that once mundane fiction has accomplished its portrait of behavior at some historical moment, from the here and now to the distant past, if we ask of it: ‘But what do you think the surrounding causes are?’ mundane fiction can answer, without fear that it is shirking its job, ‘Frankly, I don’t know. It’s not my concern.’ But because science fiction is not constrained to answer such a question ‘correctly,’ within its generic precincts the ‘I don’t know. It’s not my concern’ of mundane fiction not only becomes self-righteous and pompous, it signifies a violation of the form itself. Science fiction may ultimately end with an ‘I don’t know’ about any given point, but only after a good deal of speculation, either implicit or explicit, has left its signs in the text.”

representado (“*mundane fiction can answer*”) — como é o caso evidente da literatura de cunho social, por exemplo — a ficção científica acaba por definir-se de maneira limítrofe com a imposição de que a especulação sobre causas do comportamento deva deixar marcas textuais de especulação. A implicação aqui é de que boa parte da literatura de ficção científica que se passa num mundo apenas marginalmente diferente do nosso, como é o caso de uma parcela significativa de exemplos precoces da ficção científica como *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley, e “Os Olhos que Comiam Carne” (1932), de Humberto de Campos, não poderia ser considerada ficção científica<sup>3</sup> por não envolver especulação de cunho comportamental — muito embora a especulação de cunho científico-tecnológico que se converteu em um elemento marcante da ficção científica esteja presente.

Por tal limitação de uma definição estritamente delanyana é que escolhemos trabalhar com o conceito de gênero narrativo desenvolvido por Carl Freedman em *Critical Theory and Science Fiction* (2000) para definir ficção científica. Freedman inicialmente elege como marcador central da ficção científica o que havia sido previamente identificado por Darko Suvin (1979) como seu principal componente: o estranhamento cognitivo.

[A ficção científica] é, então, um gênero literário cujas condições necessárias e suficientes são a presença e a interação do estranhamento e da cognição, e cujo principal dispositivo formal é um quadro imaginativo alternativo ao ambiente empírico do autor.<sup>4</sup> (Suvin, 1979, pp. 7 - 8; tradução nossa)

Freedman expande essa noção, no entanto, a partir do exemplo de *Star Wars*, que não opera a partir de princípios cognitivos (cognição sendo entendida como um desejo de entender a mecânica subjacente ao elemento causador do estranhamento). Os filmes, porém, contêm imagens que dialogam de forma sólida com a ficção científica e como esta foi construída através de um extenso corpus de literatura e mídias variadas. Para Freedman, então, trata-se de um *efeito* de estranhamento cognitivo, e isso leva em consideração elementos do gênero, conforme o que sustenta a seguinte passagem:

Neste entendimento, um gênero não é uma classificação, mas um elemento ou, melhor ainda, uma tendência que, em combinação com outros elementos ou tendências genéricas relativamente autônomas, está ativa em maior ou menor grau dentro de um texto literário que é ele próprio entendido como uma totalidade complexamente estruturada. Em outras palavras: um texto não é arquivado sob uma categoria genérica; em vez disso, o que

---

<sup>3</sup> Embora os exemplos escolhidos sejam popularmente lidos como literatura de horror, pode argumentar-se que essa interpretação decorre do uso do elemento de ficção científica para causar horror.

<sup>4</sup> Trecho original, em inglês: “*[Science] Fiction* is, then, a literary genre whose necessary and sufficient conditions are the presence and interaction of estrangement and cognition, and whose main formal device is an imaginative framework alternative to the author’s empirical environment.”



acontece dentro de um texto é uma tendência genérica.<sup>5</sup>  
(Freedman, 2000, p. 20; tradução nossa)

Compreendendo então o gênero não como um exercício taxonômico, mas como uma estrutura que opera de forma a permitir diálogo entre si mesmo e uma obra a partir de elementos ou tendências, justificamos então a escolha da análise de elementos da ficção científica no nosso estudo estilístico da obra *Tranquility Base Hotel+Casino* (doravante *TBHC*).

Freedman também apresenta ao leitor o *novum*, um conceito elaborado a partir da noção literária de *datum* que, segundo Ernst Bloch em *The Principle of Hope* (1986 [*Das Prinzip Hoffnung*, 1954]), representaria uma unidade de informação fornecida pelo texto. O que diferencia o *novum* — especialmente em sua interpretação teórica em ficção científica — é o fator disruptivo de projeção e especulação. Enquanto o *datum* conecta a narrativa a um elemento cronologicamente efetivado ou em processo de efetivar-se na narrativa, o *novum* projeta a leitura para o futuro e para o campo da especulação. Freedman resgata exemplos da obra de Bloch ao contrastar os gêneros de romance policial e romance de artista (*Künstlerroman*), argumentando que no romance policial o *datum* que informa as circunstâncias do crime coordena o desenvolvimento da narrativa para uma resolução e tentativa de retorno ao status quo, enquanto no romance de artista a peça central é necessariamente um *novum*, já que as obras criadas pelo artista-personagem são um exercício de especulação. O contraste aqui se deve ao fato de que, ao operar rumo à resolução de um mistério ou trazendo justiça sobre um crime cometido, o romance policial tradicional caminha necessariamente para o diálogo com o status quo e, conseqüentemente, consolida-se como um movimento reacionário. A arte no romance de artista faz o contrário, representando um elemento de ruptura que projeta a história e o mundo textual para um novo estado transformado - seja para o próprio personagem, seja pela contribuição social que a experiência com a arte traz como potencial de experiência sensível. Retomaremos o *novum* como elemento narrativo da ficção científica nas seções seguintes.

Por fim, cabe definir o conceito central da análise neste trabalho: a noção de *ambience* como definida por Peter Stockwell (2014) — traduzimos o termo de mediação de Stockwell para a língua portuguesa como *ambiência*, por julgarmos que a escolha dá conta da riqueza conceitual proposta pelo autor. Analisando aspectos estilísticos da obra literária, Stockwell determina que o efeito da ambiência se dá como a percepção composta de dois traços textuais: atmosfera e tom. Atmosfera é uma característica do mundo, enquanto tom é uma característica pertinente à voz do personagem. Para ilustrar, digamos que um autor escreva duas diferentes obras literárias. Em ambas, o cenário é o mesmo país devastado por uma guerra. No entanto, o protagonista do primeiro livro é uma mãe que sobreviveu sozinha a um bombardeio que tomou a vida de toda sua família. O

---

<sup>5</sup> Trecho original, em inglês: “In this understanding, a genre is not a classification but an element or, better still, a tendency that, in combination with other relatively autonomous generic elements or tendencies, is active to a greater or lesser degree within a literary text that is itself understood as a complexly structured totality. In other words: a text is not filed under a generic category; instead, a generic tendency is something that happens within a text.”

segundo livro acompanha a ascensão de um pequeno miliciano ao homem mais poderoso do país enquanto ele enriquece vendendo armas para ambos os lados. A atmosfera de ambos os livros pode ser praticamente a mesma, com o tétrico pano de fundo da guerra compartilhado entre os dois romances, por exemplo; mas o tom das duas obras pode assumir contornos diferentes, já que elas partiriam de duas histórias que possibilitam narrações e eventos que divergem significativamente em experiências e sensações de suas personagens centrais. Por consequência, a ambiência percebida por um leitor que tenha contato com ambas as obras será distinta.

## Elementos de Ficção Científica

Para explorarmos como os elementos de ficção científica atuam na composição da ambiência, discutiremos em detalhes quais são e como podemos entendê-los como operadores de diálogo entre a obra e a ficção científica como gênero narrativo.

Com esse propósito, essa seção divide-os em elementos imagéticos e elementos teóricos. A seção acima mencionou brevemente a importância de trabalhar imagem e teoria em paralelo, especialmente trabalhando obras audiovisuais, como no caso em que Freedman traz *Star Wars* como exemplo. O filme de George Lucas não opera a partir de um estranhamento cognitivo particularmente forte, porém constitui-se de maneira sólida na ficção científica através do uso de recursos imagéticos fortemente associados ao gênero: ambientação espacial, tecnologia futurista (com ênfase em transporte interestelar), representações de vida alienígena, etc.

No entanto, elementos imagéticos e teóricos como discorreremos aqui frequentemente trabalham em consonância. Em nosso estudo do uso de diversos *novum* na lírica do álbum, tais elementos constituem-se, a nível semântico, como imagem, para dentro de um contexto maior serem entendidos como operando um sentido teórico dentro de um paradigma crítico da ficção científica. Tendo isso em mente, consideremos então quais elementos teóricos fazem-se presentes.

O primeiro a discutir-se é a função utópica. O conceito de Bloch é utilizado por Freedman para descrever o efeito de estranhamento gerado pela ficção científica. No entanto, quando consideramos os elementos discutidos por Turner na lírica de *TBHC*, as imagens evocadas são utilizadas em contextos sarcásticos e críticos, e isso pode levar ao questionamento sobre a discussão de uma hipotética função “distópica”. A distopia, no entanto, é um termo do qual Freedman recomenda distanciar-se, já que a etimologia de *utopia* opera a partir da noção de um “não-lugar”, e não de um “bom lugar”. Tal julgamento de valor seria sujeito à maleabilidade diacrônica dos princípios morais; conversamente, o “mau lugar” ilustrado pelo termo *distopia* torna-se igualmente impróprio para a crítica teórica. Freedman considera, então, que a função utópica não se refere à ideia senso-comum de utopia como lugar perfeito, mas sim a de utopia como o não-lugar que promove o estranhamento. É esse o senso que usaremos ao discutir o emprego dessa função na lírica.

Em seguida, temos o uso do *novum* na lírica. O álbum possui, curiosamente, um *novum* que opera muito próximo ao exemplo que Bloch descreve em seu

exemplo que resgata a ficção de artista: em “One-Point Perspective”, o eu lírico refere-se a um documentário fictício chamado *Singsong ‘Round the Money Tree*, que descreve como “deslumbrante”, sua fotografia como “bela” e música filmica tão boa que ele tem “dirigido por aí escutando a [música da] trilha sonora”. Exemplos que dialogam mais com imagens da ficção científica são “*the Martini Police*” (em “Star Treatment”), que pode representar tanto um corpo policial de fato ou apenas o nome da banda fictícia do personagem de Turner<sup>6</sup>; “*the Starlight Express*” (em “Four out of Five”), referindo-se provavelmente ao meio de transporte utilizado para alcançar o hotel na Lua; “*Tinsel City*” (em “Batphone”), uma iteração especulativa com o bairro Tinsel Town, na Los Angeles em que a banda morava durante o período de gravação do álbum, que teria se emancipado e se convertido em uma cidade chamada Tinsel City<sup>7</sup>; e por fim os crípticos “*disco lizard*” (em “Science Fiction”) e “*the ultracheese*” (faixa homônima).

Cabe mencionar, no entanto, que o uso do *novum* na lírica do álbum ocorre também em uma forma distinta, que caracterizamos aqui como o *novum* desfeito. Esse emprego do *novum* opera através de um semantema que se refere a uma tecnologia, conceito ou ideia que seria futurista no passado próximo, na faixa temporal acessada pelas referências estéticas do álbum, mas que hoje em dia é corrente e muitas vezes corriqueira. Exemplos seriam “*lilypad*”, uma tecnologia de conexão wi-fi, e “o exótico som do armazenamento de dados” (em “Monster Truck Front Flip”); “máscara de realidade virtual” e “videochamada” (em “American Sports”); “mecanismo de busca” (em “Batphone”). A ideia do *novum* desfeito é central na discussão dos elementos retrofuturistas do álbum: enquanto um uso puramente imagético de elementos retrofuturistas seria um *datum* (ao referir-se a tecnologias do passado ou projeções futuristas históricas irrealizadas) ou um *novum* (ao criar um conceito novo empregando tecnologias passadas, como ocorre por exemplo no subgênero *steampunk*), o *novum* desfeito vai além da imagem e tece comentário ao empregar a função utópica para exercer estranhamento em relação à objetividade do chamado mundo real — não em relação à ficção científica ou à ficção mundana. O “mundo real” ganha ares de ficção científica quando refletimos sobre ele a partir do texto de *TBHC*.

Finalmente, os elementos imagéticos da ficção científica encontrados no álbum vão da ambientação, como descreveremos mais adiante, até menções ilustrativas a genéricos “avanços tecnológicos” (na faixa-título) ou ideias marcantes da ficção científica como “velocidade de dobra”<sup>8</sup> (em “Star Treatment”) e “a ascensão das máquinas” (em “Science Fiction”<sup>9</sup>), e incluem de certa forma os *novum* próprios do álbum, os primeiros a serem aqui mencionados.

## A Personagem: uma análise do tom

Como previamente mencionado, parece existir uma *persona* tematicamente

<sup>6</sup> Evidência para esta hipótese encontra-se no videoclipe da faixa título, no minuto 0:28.

<sup>7</sup> Uma leitura alternativa seria que essa é uma menção ao anime de ficção científica *Bubblegum Crisis*, cujo episódio de estréia tem o nome de “Tinsel City”.

<sup>8</sup> “*Warp speed*”, em Inglês.

<sup>9</sup> A presença de uma faixa chamada “Science Fiction” (Ficção Científica) é um ponto um tanto quanto autoevidente no desenvolvimento das ideias cercando a temática do álbum aqui.



consistente do eu lírico impressa nas letras e nas **sonoridades** de cada um dos álbuns dos Arctic Monkeys. Ao longo da discografia da banda, talvez *AM* (2013) seja o disco em que características de estilo em diferentes níveis textuais e de performance mais evidenciem as particularidades de sua personagem protagonista — nesse caso, o do *rockstar* americano. A escolha de personagem em *AM* é, inclusive, notável pela performance de distanciamento fonético do nativo sotaque nortenho britânico por parte de seu intérprete — o fenômeno foi descrito em um estudo estilístico que mapeia a linguagem de Turner como registrada nos primeiros seis álbuns da banda (Flanagan, 2019).

Em *TBHC*, o personagem construído é o de um cantor decadente que se comunica como um *crooner* em um ambiente de lounge perdido em algum momento do meio para o fim do século XX. O álbum evidencia a *persona* adotada por Turner não apenas através do conteúdo semântico, demonstrado em versos como “*Back down to earth with a lounge singer shimmer*”<sup>10</sup> (“voltando à terra com um brilho trêmulo de um cantor de *lounge*”), na faixa de abertura “*Star Treatment*”, e “*I’ve played to quiet rooms like this before*” (“eu já me apresentei em salas silenciosas como esta outras vezes”), em “*One Point Perspective*”. Há também o tom sarcástico e resignado expresso em “*The Ultracheese*”, com os versos “*Perhaps it’s time that you went for a walk dressed like a fictional character from a place they called America in the Golden Age*” (“talvez seja a hora de você sair para uma caminhada vestido como um personagem ficcional vindo de um lugar que chamavam de América na Era de Ouro”) e “*I’ve still got pictures of friends on the wall / I might look as if I’m deep in thought / But the truth is I’m probably not / If I ever was*” (“ainda tenho fotos de amigos na parede / eu posso aparentar que penso profundamente / mas a verdade é que provavelmente não / se é que já o fiz, algum dia”).

Importante ressaltar que Turner desenvolve um vínculo de autorreferência em relação à transição de seu personagem em *AM* e o interpretado em *TBHC*, como pode ser percebido através do verso citado de “*Star Treatment*” e o primeiro citado de “*The Ultracheese*”. Essa informação ajuda a contextualizar a construção de personagem como situada num espaço transicional entre a obra individual, o conjunto da obra do autor e a realidade — considerando para esse último elemento o status do cantor após o sucesso de recepção de *AM* e o caráter autobiográfico da faixa “*Star Treatment*”.

A décima faixa do álbum, “*Batphone*”, apresenta uma oportunidade interessante para o estudo do tom do eu lírico. O *batphone* era empregado por Batman, personagem célebre por seus infinitos recursos tecnológicos, como uma linha direta para o prefeito, que utilizava o canal de comunicação para solicitar ajuda do herói. É de extrema relevância ressaltar que o período que o *batphone* figurou nas histórias do personagem foi nos anos 1960. Na época, o telefone fixo ainda era um dos meios de comunicação mais utilizados, e a linha direta entre o prefeito e o Batman através do *batphone* pode ser interpretada como operando a

<sup>10</sup> Todas as traduções de trechos das letras das canções dos Arctic Monkeys foram feitas por nós. Optamos pela manutenção das citações em língua inglesa para que o leitor-ouvinte possa identificar as partes mencionadas de maneira imediata. Nossa escolha foi também a da inserção em sequência das traduções para a língua portuguesa para que não haja prejuízo na compreensão para o leitor que não domine a leitura em inglês.

função utópica, aqui coincidentemente presciente a respeito da vindoura instantaneidade característica da comunicação no século XXI. O verso “Have I told you all about the time that I got sucked into a whole through a handheld device?” (“Já te contei tudo sobre a vez em que fui sugado para um buraco através de um dispositivo portátil?”) faz uma alusão ao hábito de “perder-se” na imensidão de recursos e poluição informacional presentes nos contemporâneos *smartphones*, que promovem exatamente a instantaneidade comunicativa prenunciada pelo *batphone*. Essa ligação entre passado e presente caracteriza o presente de forma retrofuturista assim como faz o *novum* desfeito, e a escolha de referir-se ironicamente a um *smartphone* utilizando o termo guarda-chuva “dispositivo portátil” solidifica o tom sarcástico que efetiva a ligação com o passado e a crítica ao presente.

As considerações traçadas anteriormente sobre o personagem central de *TBHC* serão importantes para que analisemos a ambiência da obra, especificamente no que diz respeito a seu tom. Existe um saudosismo evidenciado em múltiplos níveis — em primeira instância, na própria sonoridade. O crítico musical Alexis Petridis comenta, sobre as referências de estilo musical do álbum:

*Tranquility Base* demonstra o mesmo entusiasmo cativante de filhotinho, “você já ouviu isso?”, por *Histoire de Melody Nelson* de Serge Gainsbourg e *Pet Sounds* dos Beach Boys. [...] Rebaixado e ágil, praticamente todas as faixas e linhas de baixo rítmicas poderiam ter saído diretamente da obra-prima de Gainsbourg de 1970, enquanto *Pet Sounds* [1966] é homenageado por toda a parte, desde as harmonias vocais à recriação forense do seu som em ‘The World’s First Ever Monster Truck Front Flip’.<sup>11</sup> (Petridis, 2018)

Para além da textura sonora, diversos exemplos semânticos de saudosismo e, mais ainda, resignação, são incluídos na lírica. O segundo verso a ser citado de “The Ultracheese” é um espelho daqueles que abrem a canção: “*Still got pictures of friends on the wall / I suppose we aren’t really friends anymore / Maybe I shouldn’t ever have called / That thing friendly at all*” (“Ainda tenho fotos de amigos na parede / acredito que não sejamos mais amigos / talvez eu nunca devesse ter chamado / aquilo de amizade”). A menção a amigos do passado que ainda habitam porta-retratos na parede, aliada a uma revisita cínica às memórias dessas amigades demonstram esta interpretação.

Em “One Point Perspective”, o trecho que antecede o verso anteriormente citado é “*I fantasize I call it quits / I swim with the economists / And I get to the bottom of it for good / By the time reality hits / The chimes of freedom fell to bits / The shining city on the fritz*” (“Fantasio com a minha desistência / nado com os economistas / E resolvo tudo de vez / Quando a realidade bate / Os sinos da

<sup>11</sup> Trecho original, em inglês: “*Tranquility Base displays the same endearingly puppyish, have-you-heard-this? enthusiasm for Serge Gainsbourg’s Histoire de Melody Nelson and the Beach Boys’ Pet Sounds [...] Low-slung and agile, virtually every rhythm track and bassline here could have stepped straight off Gainsbourg’s 1970 masterpiece, while Pet Sounds is paid homage everywhere from the vocal harmonies to the forensic recreation of its sound on The World’s First Ever Monster Truck Front Flip.*”

liberdade se desfizeram em pedaços / A cidade esplendorosa em cacos”). Ao mencionar um memento de especulação quebrado pelo retorno ao mundo material que apresenta uma liberdade insatisfatória e uma cidade que a princípio é adjetivada como “esplendorosa” e, logo em seguida, como estando “em cacos”, Turner conecta a ruptura do movimento especulativo por um choque de (ou *com* a) realidade. Esse movimento é essencial para que se compreenda a conexão a ser estabelecida nas seções vindouras com a ideia de retrofuturismo. No entanto, antes discutiremos sobre o espaço físico-literário que o protagonista ocupa, de onde emana a música de *TBHC*: o homônimo Tranquility Base Hotel and Casino.

### O Espaço: uma análise da atmosfera

Em entrevista concedida à *Entertainment Weekly*, a faixa-título teve a inspiração por trás de seu nome questionada, ao que Turner respondeu:

A Tranquility Base [Base Tranquilidade, em português], na realidade, é o local da primeira aterrissagem lunar. No entanto, é discutível se estamos realmente falando de uma espécie de complexo de hotel-cassino na Lua ou não. Gosto da ideia de que o álbum carregue o nome de um lugar. Não é algo que eu tenha feito antes, mas considero que muitos dos meus discos favoritos são quase como lugares que você pode visitar.<sup>12</sup> (Collis, 2018)

Ambos os temas centrais dessa resposta são de grande interesse aqui: o conceito inspirador da canção e do álbum e o senso de local impresso ao (ou percebido através do) objeto artístico musical. Quando o autor menciona que a banda se refere a um tipo de hotel-cassino na lua como uma presença discutível, ele reforça o caráter de diálogo com o literário em sua própria escrita. Interpretando, como nos parece perfeitamente plausível à veia de análise utilizada aqui, que exista sim o hotel como espaço no universo ficcional e textual do álbum, é essencial que comecemos evidenciando sua posição situada fora da Terra, e mais especificamente na Lua, um elemento narrativo e visual utilizado reiteradamente por criações de ficção científica como local de projeção de desejos e concepções humanas. Já o segundo ponto trazido pela declaração de Turner é o da reificação do disco como local. Sua declaração ressoa, nesse aspecto, junto à filosofia por trás da conceitualização da *ambient music* contemporânea desenvolvida pelo compositor e teórico Brian Eno, citado aqui a partir do artigo “Ambient Landscapes from Brian Eno to Tetsu Inoue”, de Paul Roquet:

Percebi que, enquanto vivia uma vida nômade, a única coisa que realmente me mantinha no lugar, ou me dava um senso de lugar, era a música. [...] Podemos usar gravações para inserir um senso de lugar nos vários locais em que acabamos parando. Elas se

<sup>12</sup> Trecho original, em inglês: “Tranquility Base, in reality, is the site of the first lunar landing. But whether we’re actually talking about a sort of hotel-casino complex on the moon or not is debatable. I like the idea that the record be named after a place. It isn’t something that I’ve done before, but I do consider many of my favorite records almost being like places that you can visit.”

repetem de forma idêntica a cada reprodução — são experiências portáteis confiáveis.<sup>13</sup> (Eno apud Roquet, 2009, p. 365)

Eno menciona a portabilidade da experiência de audição, valorizando a reprodutibilidade do som gravado. A citação do artista abre para possibilidades expandidas de abordagens à música em contexto de fonografia e, em nosso caso de leitores-ouvintes no século XXI, amplo e acesso virtualmente irrestrito a produções dos quatro cantos do globo. Tomemos a fala de Eno como um comentário geral sobre a espacialidade da música e o potencial de mimetismo de estilos, gêneros e subgêneros: a aproximação com determinadas sonoridades também é uma aproximação a determinados lugares e, com ela, há o acesso a imaginários que podem ser tão pré-definidos quanto dilatáveis - exatamente como Turner se refere a sua coleção de discos preferidos.

A leitura de *TBHC* em diálogo com elementos de *lounge music* (ou do próprio ambiente anticlimático do espaço *lounge* de determinadas casas de shows) ganha vida sob uma ótica de ambiências sonoras que se tornam presentificadoras. No caso específico da escolha da *persona crooner* por Turner como cantor — e de sua execução que se apoia em ícones referenciais de tal prática do canto —, convém reforçar que, mesmo que qualquer estilo seja capaz de evocar um senso de lugar, um estilo musical pensado em torno do conceito de espaço reforça a sua própria ideia central de espacialidade. Decisões de estilo como a reverberação e o *delay* presentes em algumas faixas, ou o amplo palco sonoro percebido em canções como “American Sports” e “The World’s First Ever Monster Truck Front Flip” (doravante “Monster Truck Front Flip”), também acrescentam à textura sonora como índices de percepção espacial. O *reverb* e o *delay* fortemente carregados, manipulações de instrumentos elétricos e vozes feitas através da multiplicação e do atraso do sinal acústico, são alusão direta a um ambiente sonoro que remete tanto a salas vazias ou a certa precariedade técnica: precisamente o que o protagonista decadente do disco comunica com a sua história — lembremos de “*I’ve played to quiet rooms like this before*”.

Existe também um apelo à visualidade<sup>14</sup> no trabalho semântico realizado na dimensão lírica da obra em algumas seções em que locais associados à própria estrutura arquitetônica do hotel-cassino são mencionados ou caracterizados. “*Jesus in the day spa / Filling out the information form*” (“Jesus em um *day spa* / Preenchendo o formulário de cadastro”) é um exemplo já na abertura da faixa-título. Há, ademais, uma menção ao titular hotel, no refrão da própria canção, que simula uma chamada telefônica recebida pela recepção e que conta com a modulação da voz de Turner que leva o intérprete a encarnar temporariamente um outro personagem — Mark, o telefonista.

No entanto, o mais extenso exemplo do uso da representação do espaço do Tranquility Base Hotel & Casino como análogo àquela de seu criador pode ser

<sup>13</sup> Trecho original, em inglês: “*I realized while I was living this nomadic life, the one thing that was really keeping me in place, or giving me a sense of place, was music. [...] We can use recordings to insert a sense of place in the various locations we end up in. They repeat identically each time — they’re reliable portable experiences.*”

<sup>14</sup> Embora o escopo deste artigo restrinja-se aos elementos líricos e sonoros, recomenda-se ao leitor interessado no amplo aspecto da obra analisar também a dimensão visual através das influências cinematográficas presentes nos videoclipes e, até certo ponto, na arte do álbum.

encontrado no refrão de “Four out of Five”, sexta faixa do álbum:

*Take it easy for a little while / Come and stay with us, it's such an easy flight / Cute new places keep on popping up / Since the exodus, it's all getting gentrified / I put a taqueria on the roof, it was well reviewed / Four stars out of five / And that's unheard of* (“Relaxe um pouquinho / Venha e fique conosco, é um voo tranquilo / Novos lugares bonitinhos seguem surgindo / Desde o êxodo, tudo está se gentrificando / Eu abri uma taqueria no terraço, ela recebeu boas críticas / Quatro estrelas de um total de cinco / Algo inédito”).

Na canção, a voz narradora parte da perspectiva de gerenciar o hotel e traz ideias como “gentrificação”, “êxodo” e “lugares novos”, além de mencionar a recepção da crítica às inovações. “Four out of Five” é bem sucedida em sua proposta de conexão entre a construção ficcional e simbólica do hotel como um signo para a carreira artística, o sucesso de Turner e da banda, e o processo criativo em si e sua constante troca de facetas tanto para criador quanto para seu público.

Já em “Star Treatment”, os versos “*Your eyes are heavy and the weather's getting ugly / So pull over, I know the place*” (“Os seus olhos estão pesados e o tempo está ficando feio / Então estacione, eu conheço um lugar”) implicam a parada depois de uma cansativa viagem em algum lugar de descanso. Ainda na mesma canção, temos um inteligente uso de linguagem em “*Elevator down to my make-believe residency / From the honeymoon suite*” (“O elevador desce em direção à minha residência imaginária / Partindo da suíte de lua de mel”): ao abrir com uma menção a deslocar-se para baixo usando um elevador para seu local de residência *imaginário* e logo em seguida mencionar que o local de partida foi *the honeymoon suite*, o autor apresenta uma inversão de sentidos à dicotomia materialidade/imaginação através da adjetivação de *residency* com o modificador *make-believe*, situando por consequência a *honeymoon suite* como o local não-imaginário. O “down-to-earth”, a mesma expressão utilizada nos versos imediatamente anteriores na canção (*Back down to Earth with a lounge singer shimmer*), acaba por ocupar um local de sentido oposto ao que significaria tradicionalmente numa situação de fala — uma pessoa “down to earth” é uma pessoa *realista*; “pé no chão”. *Honeymoon*, desconectado do sentido usual do contexto de um relacionamento, torna-se apenas um nome no qual, ao analisarmos o lexema *moon* (“lua”), percebemos como a segunda metade da inversão de sentidos: a lua, tradicionalmente associada ao mundo das ideias e dos loucos (vide o termo “lunático” e o equivalente anglófono de mesma etimologia, “lunatic”) torna-se o local oposto ao *make-believe* (o “faz de conta”). Para o eu lírico, o mundo da lua é o concreto e o faz de conta é sua residência, conectando o texto com a função utópica de Bloch que costuma ser associada à ficção científica.

## Ambiência

Agora que já analisamos o tom e a atmosfera, podemos discutir a ambiência do álbum. Através do tom sarcástico, saudosista e crítico, presente na voz do eu



lírigo, temos uma conexão com o passado através da memória, exemplificada pelo verso “Maybe I was a little too wild in the 70’s” (“Talvez eu tenha sido boêmio demais nos anos 70”) de “Star Treatment”; e com o presente, através das diversas críticas efetivadas principalmente através dos *novum* desfeitos. No entanto, quando consideramos na composição da atmosfera as imagens de ficção científica e o hotel ambientado na Lua, assim como o uso de *novum* idiossincráticos, percebemos um caráter futurista que une as composições do disco, na maior parte sob uma ótica retrô.

Dois faixas se destacam como exemplos ideais para exemplificar o papel dos elementos de ficção científica, tanto imagéticos quanto teóricos, na construção da ambiência: “Four out of Five”, pela posição de destaque da ambientação no texto lírico como facilitador da análise da atmosfera, e pelo tema central de transformação arquitetônica da geografia lunar representada pelo hotel; e “Science Fiction”, que traz imagens e referências clássicas da literatura e mídia de ficção científica, além de exemplificar vários conceitos estilísticos sobre leitura de ficção que podem ser aplicados ao gênero. Anteriormente, escolhemos de forma deliberada abordar em detalhes outras faixas que não “Science Fiction” até que houvésemos trabalhado toda a exposição teórica — dessa maneira, todos os conceitos utilizados já foram introduzidos e evitamos recorrer a simplificações e ao senso comum, como uma canção que apresenta como título o próprio gênero que estamos estudando poderia convidar a fazer.

Em “Four out of Five”, a menção às avaliações de críticos e consumidores (“Quatro [estrelas] de Cinco”) refere-se à crítica e à recepção no processo formativo e transformativo do artista, da banda e de sua música. A maneira como a canção aborda o tópico é através do complexo lunar que, apesar de não nomeado na canção, pode ser compreendido no contexto da obra como o próprio *Tranquility Base Hotel and Casino*. Tanto o prédio quanto a superfície lunar em que ele se localiza figuram na canção e atuam, de certa forma, como alegorias para a arte da banda — possivelmente o álbum em si — e o cenário da indústria de entretenimento. Essa natureza transformativa é representada através da atmosfera ilustrada nos seguintes versos:

*Cute new places keep on popping up / Around Clavius, it's all getting gentrified / The information action ratio / Is the place to go / And you will not recognize / The old headquarters* (Novos lugares bonitinhos seguem surgindo, Lá em Clavius, está tudo se gentrificando / O *information-action ratio* / É o lugar / E você não reconhecerá / O antigo prédio)

Ao mencionar a gentrificação ao redor de Clavius, uma das crateras lunares, e caracterizá-la como “fofa” (“*cute*”), o tom é sarcástico, a atmosfera é uma de transformação, e a ambiência, conseqüentemente, comunica ao leitor um cinismo frente a um mundo em constante transformação. Uma alternativa é que esse cinismo pode não ser direcionado ao mundo em transformação, mas à transformação pela qual Turner passou como artista e celebridade ao longo de sua carreira, distanciando-se da voz da juventude nortenha que representava no início de sua carreira. Tal hipótese ganha força através das imagens de transformação do hotel que vemos na primeira iteração do refrão, onde a taqueria no topo do hotel é

mencionada como uma novidade avaliada em quatro estrelas, e a gentrificação é dita ter acontecido após um êxodo que, além de configurar um interessante *novum*, já que não se especifica de onde e para onde, levando leitor a especular sobre o contexto. Ainda sobre “Four out of Five”, é interessante notar que, após afirmar em um verso que “*I could lift you up another semitone*” (“Eu posso te elevar em um semitom”), a música realmente sobe um semitom, conectando efetivamente as texturas lírica e sonora.

O conceito “*information-action ratio*”<sup>15</sup>, também mencionado no trecho, refere-se a um termo cunhado pelo crítico cultural Neil Postman: a ideia é que, com os meios de comunicação cobrindo distâncias cada vez maiores, informações chegam com mais frequência e em maior número a interlocutores que simplesmente não têm o poder de agir sobre aquela informação. O senso de impotência e resignação comunicado pela ideia ressoa no convite que Turner dirige ao ouvinte diversas vezes durante a música (“*Take it easy for a little while / Come and stay with us*”), ressaltando o caráter utópico em um traço do nosso mundo, numa execução perfeita do conceito de *novum* desfeito que introduzimos aqui. Cabe ressaltar que o eu lírico ainda se refere ao conceito como um lugar<sup>16</sup>, (“*the information-action ratio is the place to go*”, ou “o *information-action ratio* é o lugar”), novamente conectando o espaço representado com o conteúdo temático do texto. O verso “*And you will not recognize / The Old Headquarters*” (e você não reconhecerá o antigo prédio) novamente representa um tema de transformação do espaço físico presente através do álbum, representado também em “Batphone” quando o eu lírico diz, sobre o alegórico cinema no qual ele se encontra a esperar por alguém:

*You go in through the doors / Vengeance trilogy wallpaper walls /  
They have redecorated it all / They've changed all the lights and the  
bars down the side* (Você passa pelas portas / Papéis de parede da  
Trilogia da Vingança nas paredes / Eles mudaram todas as luzes e  
as barras laterais)

Analisando “Science Fiction”, encontramos diversas imagens em diálogo com a ficção científica: “*I feel rougher than a disco lizard tongue along your cheek*” (“Me sinto mais nojento que uma língua de lagarto dançarino deslizando pela sua bochecha”), “*The rise of the machines*” (“a ascensão das máquinas”), “*Mass panic on a not too distant future colony*” (“pânico coletivo numa colônia do futuro não-tão-distante”), “*Got the world on a wire*” (esse último sendo uma referência direta a uma série de ficção científica, *World on a Wire*, de Rainer Werner Fassbinder). Enquanto estas são referências às imagens do gênero, o cinema de ficção científica é descrito poeticamente no verso “*Reflections in the silver screen of strange societies*” (“reflexões na tela grande de estranhas sociedades”), e a ficção científica como gênero narrativo em si é representada de diversas maneiras através dos versos que precedem o refrão “*the way some science fiction does*” (“como a ficção

<sup>15</sup> O termo pode ser traduzido como “proporção da informação-razão”

<sup>16</sup> Turner menciona em uma entrevista à revista Pitchfork (Dombal, 2018) que a implicação é de que *Information-Action Ratio* é o nome da taqueria no topo do hotel.

científica faz”). Tendo ilustrado o conteúdo imagético, que constrói uma atmosfera tênue para a canção, é a esses versos que nos dedicaremos agora.

[Trecho 1] *I want to stay with you, my love /The way some science fiction does [...]* (Quero continuar com você, amor, como a ficção científica faz)

[Trecho 2] *I want to make a simple point about peace and love /But in a sexy way where it's not obvious /Highlight dangers and send out hidden messages /The way some science fiction does [...]* (Quero fazer uma declaração simples sobre paz e amor, mas de um jeito sexy e não óbvio / destacar perigos e mandar mensagens subliminares, como a ficção científica faz)

[Trecho 3] *So I tried to write a song to make you blush /But I've a feeling that the whole thing /May well just end up too clever for its own good /The way some science fiction does* (Então tentei fazer uma canção que te faça corar, mas tenho a sensação de que a coisa toda pode [infelizmente] acabar esperta em demasia, assim como a ficção científica)

O primeiro trecho refere-se à forte ressonância associada a obras de ficção científica em que a função utópica prevalece, sendo a ressonância a permanência do texto na memória do indivíduo após a leitura (Stockwell, 2014, p. 366); alternativamente, podemos compreender textos com uma ressonância marcante como textos com ideias, mensagens e sensações que “permanecem” com o leitor muito após serem lidos. O segundo trecho, especialmente em “destacar perigos e mandar mensagens subliminares”, referencia o potencial crítico da função utópica. Por fim, o terceiro trecho, ao mencionar que tentou “fazer uma canção que te faça corar, mas tenho a sensação de que a coisa toda pode [infelizmente] acabar esperta em demasia, assim como a ficção científica”, o eu lírico acaba por traçar um comentário sobre a recepção da ficção científica que coincidiu com a recepção do próprio álbum:

O problema é que um cara sagaz é tudo que Turner parece ser às vezes. As canções podem parecer menos do que a soma das partes: uma seleção de chavões curtos, comentários irônicos e piscadelas espertas para a câmera que te deixam tentando entender aonde ele quer chegar — e se imaginando se ele sequer sabe ou se importa — e tentando encontrar qualquer real conexão emocional ou impacto.<sup>17</sup> (Petridis, 2018)

A provocação do crítico Alexis Petridis nos carrega a um necessário retorno analítico do refrão já mencionado de “Four out of Five”. Há particularidades na execução do estribilho, sobretudo nos minutos finais da canção: esta é uma das

<sup>17</sup> Trecho original, em inglês: “*The problem is that a smart guy is sometimes all Turner seems to be. The songs can feel like less than the sum of their parts: a selection of one-liners, wry observations and knowing winks to camera that leave you struggling to work out what he's driving at — and wondering if he knows, or cares — and to locate any real emotional connection or impact.*”

poucas ocasiões em que há a repetição insistente de uma mesma seção composicional por parte tanto do arranjo instrumental e das letras entoadas; o refrão é cantado por uma quantidade não identificada de vozes, em harmonia e intensidade inexistentes nas outras composições do disco; há um abandono temporário do cantar *crooner* em detrimento de um cantar em coro, semelhante a modelos tradicionais do rock e da soul music (aqui, *blue-eyed soul*); não coincidentemente, o coro é formado pela sobreposição de canais múltiplos de voz feitos pelo próprio Turner, em adição à linha vocal guia, dele próprio, que comanda o andamento melódico do que é cantado (ele leva os créditos oficiais como único vocalista do registro da faixa no disco). A prática do aumento de intensidade e de sobreposição e acúmulo de vocais e instrumentos é lugar comum na música pop e serve, via de regra, como estratégia para que a mensagem central da canção seja transmitida diretamente, e de forma enfática, a seu público ouvinte/consumidor. No entanto, de maneira idiossincriticamente sagaz, o que os Arctic Monkeys realizam aqui é um pastiche da própria forma, e comentam sobre o tripé que dá base ao mercado musical, tanto de criador quanto de público e de crítica especializada: não deixa de ser curioso que, precisamente no instante em que há mais fervor por parte da execução do que é cantado, a música leve o ouvinte precisamente para fora dela; o que interessa não é o que está sendo dito, mas sim a recepção do que está sendo dito.

Comunicada a mensagem, de maneira intensa, somos levados novamente à Base Tranquilidade de nosso viajante lunar, em seu canto *lounge* de apostas, discrição e cantos suaves.

### Considerações finais

Não se engane, mesmo em termos das músicas que escrevem, das roupas que vestem e das poses que fazem, os Arctic Monkeys são uma banda muito boa. Mas há uma coisa, e apenas uma coisa, que os diferencia de milhares de outras bandas perfeitamente competentes que existem na indielândia das guitarras, e essa coisa são as palavras. Sem as letras, os Arctic Monkeys são bons, mas com elas, eles são ótimos.<sup>18</sup> (Armitage, 2008)

A citação acima é retirada de um texto do poeta britânico Simon Armitage, parte de uma coleção de publicações intitulada *Great Lyricists* (“grandes letristas”), publicadas em coluna assinada por ele no website do jornal *The Guardian*. Armitage dedica seu espaço à poética dos Arctic Monkeys em um de seus últimos textos da série, e o citamos aqui como uma espécie de epígrafe às avessas: o poeta, conhecido por seu tom geralmente crítico à superficialidade das letras de música pop, enumera fatores, em tom elogioso, que justificam a sua rendição à multiplicidade complexa da obra do quarteto de Sheffield.

---

<sup>18</sup> Trecho original, em inglês: “*Make no mistake, even in terms of the tunes they write and the clothes they wear and the poses they strike, Arctic Monkeys are a really good band. But there's one thing and one thing alone that sets them apart from the thousands of perfectly competent other bands out there in indie guitar land, and that thing is words. Without the lyrics, Arctic Monkeys are good, but with them, they're great.*”

Tomamos a voz amplificada de Armitage, poeta laureado do Reino Unido em 2019, como eco à análise proposta e executada por nós neste artigo. A multiplicidade de elementos que compõem a persona dos Arctic Monkeys como conceito que guia o que é narrado e dividido com o ouvinte-leitor de *Tranquility Base Hotel+Casino*. Ao se ouvir o disco e ao se observar a banda em seu material audiovisual, percebemos desde os cortes de cabelos, passando pelas escolhas de jaquetas e sapatos a serem utilizados, até a formatação da linguagem e a seleção de palavras específicas e imagens poéticas, que estamos diante de um projeto artístico delineado com precisão.

Conforme analisado neste artigo, podemos confirmar o compromisso dos instrumentistas da banda e do compositor das letras das canções, Alex Turner, com o imaginário da ficção científica. Quando postas em teste, as composições dos Arctic Monkeys demonstram consistência em termos dos personagens criados e seu tom, assim como o ambiente ficcional imaginado e sua atmosfera. Seus criadores reconhecem, nas possibilidades da ficção científica, não só a possibilidade do diálogo com o próprio passado como criadores, mas também com elementos formativos da experiência de músicos, ouvintes, leitores e críticos com a música pop e com a história da circulação de canções em contexto de fonografia no século XXI.

Por fim, ao trazermos como referenciais autores que trabalham com a ficção científica e com a ficção especulativa, procuramos também colaborar com o alargamento da produção e da discussão acadêmica desses temas. Reconhecemos no diálogo entre diferentes tradições epistemológicas uma rica possibilidade para a continuidade dessas conversas, benéficas a diversos campos de conhecimento — neste caso, entre teoria literária e a música popular.

---

## Referências

---

ARCTIC MONKEYS. *Tranquility Base Hotel+Casino*. Londres: Domino Records, 2018.

ARMITAGE, Simon. Propelled towards legend. *The Guardian*. Disponível em: <https://www.theguardian.com/music/2008/jun/27/arcticmonkeys.popandrock>. Publicado em: 27 jun. 2008. Acesso em: 29 out. 2023.

BASSET, Jordan. Guys, Alex Turner is a method actor. *New Musical Express*. Disponível em: <https://www.nme.com/blogs/guys-alex-turner-method-actor-2312620>. Publicado em: 15 maio 2018. Acesso em: 29 out. 2023.

BLOCH, Ernst; PLAICE, Neville (trad.); PLAICE, Stephen (trad.); KNIGHT, Paul (trad.). *The Principle of Hope*. Cambridge: Mit Press, 1986.

DELANY, Samuel R. *The Jewel-Hinged Jaw: Notes on the language of Science Fiction*. Londres: Hachette UK, 2013a.

DELANY, Samuel R. *Starboard Wine: More notes on the language of Science Fiction*. Londres: Hachette UK, 2013b.



DOMBAL, Ryan. Arctic Monkeys' Alex Turner Decodes Every Song on Tranquility Base Hotel & Casino. *Pitchfork*. Disponível em: <https://pitchfork.com/features/song-by-song/arctic-monkeys-alex-turner-decodes-every-song-on-tranquility-base-hotel-and-casino/> Publicado em: 11 maio 2018. Acesso em: 31 out. 2023.

FLANAGAN, Paul J. 'A Certain Romance': Style shifting in the language of Alex Turner in Arctic Monkeys songs 2006–2018. *Language and Literature*, v. 28, n. 1, p. 82-98, 2019.

FREEDMAN, Carl. *Critical Theory and Science Fiction*. Connecticut: Wesleyan University Press, 2000.

PETRIDIS, Alexis. Arctic Monkeys: Tranquility Base Hotel & Casino. *The Guardian*, v. 10, 2018.

POTTON, Ed. Pop review: Arctic Monkeys at the Royal Albert Hall, SW7. *The Sunday Times*. Disponível em: <https://www.thetimes.co.uk/article/pop-review-arctic-monkeys-at-the-royal-albert-hall-sw7-5wqfdmkz0>. Publicado em: 11 jun. 2018. Acesso em: 29 out. 2023.

ROGSCH, Linus. Zwischen Hochglanz-Satire und Mitgröl-Hymnen: Arctic Monkeys in der Mercedes-Benz-Arena. *Berliner Zeitung*. Disponível em: <https://www.berliner-zeitung.de/kultur-vergnuegen/musik/berlin-konzert-arctic-monkeys-in-der-mercedes-benz-arena-li.344109>. Publicado em: 03 maio 2023. Acesso em: 29 out. 2023.

ROQUET, Paul. Ambient Landscapes from Brian Eno to Tetsu Inoue. *Journal of Popular Music Studies*, v. 21, n. 4, 2009, p. 364-383.

STOCKWELL, Peter. Atmosphere and tone. In: STOCKWELL, Peter; WHITELEY, Sara (Ed.). *The Cambridge handbook of stylistics*, Cambridge: Cambridge University Press, 2014, p. 360-374.

SUVIN, Darko. *Metamorphoses of Science Fiction: On the poetics of a literary genre*. Connecticut: Yale University Press, 1979.

VOLLBRECHT, Simone Caldas. *O Som Não Se Propaga No Vácuo: O silêncio da crítica sobre a ficção científica no Brasil*. 2019. 61 f. Dissertação (Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2019.

---

## Para citar este artigo

---

QUADRADO, Lauro Iglesias; ANDRADE, Victor Fernandes. "I've played to quiet rooms like this before": analisando elementos da ficção científica na ambiência de Tranquility Base Hotel+Casino, dos Arctic Monkeys. *Miguilim – Revista Eletrônica do Netlli*, Crato, v. 13, n. 1, p. 413-432, jan.-abr. 2024.

---

## Autoria

---

**Lauro Iglesias Quadrado** é Professor Adjunto no Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia, onde coordena o projeto de pesquisa *Da era acústica à era digital: manifestações sonoras nas literaturas de língua inglesa*.

Doutor em Letras – Literaturas de língua inglesa pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, com período sanduíche na University of Georgia através de premiação Fulbright/CAPES. Editor da seção de literatura do periódico acadêmico *Revista Philia| Filosofia, Literatura & Arte*. E-mail: [lauroiq@gmail.com](mailto:lauroiq@gmail.com); ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-8272-0073>.

**Victor Fernandes Andrade** é estudante de graduação em Letras na Universidade Federal da Bahia (UFBA) e atualmente é bolsista PIBIC-UFBA de iniciação científica no projeto de pesquisa *Da era acústica à era digital: manifestações sonoras nas literaturas de língua inglesa*. Seus interesses principais concentram-se em Estilística Multimodal e Gênero Narrativo, especialmente Ficção Científica e *Weird Fiction*. E-mail: [victorfandrade@yahoo.com.br](mailto:victorfandrade@yahoo.com.br); ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-0898-5831>.