

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
FACULDADE DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS

ANÁJA SOUZA SANTOS

A Canção Oculta: um estudo sobre a Vanguarda Paulista

FRANCA

10/2015

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”

FACULDADE DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS

A Canção Oculta: um estudo sobre a Vanguarda Paulista

Dissertação apresentada ao PPGH da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, como pré-requisito para obtenção do Título de Mestre em História da discente Anája Souza Santos. Área de concentração: História e Cultura Social

Orientador: Prof. Dr. José Adriano Fenerick.

FRANCA

10/2015

Santos, Anája Souza.

A Canção oculta : um estudo sobre a Vanguarda Paulista /

Anája Souza Santos. – Franca : [s.n.], 2015.

146 f.

Dissertação (Mestrado em História). Universidade Estadual

Anája Souza Santos

A canção oculta: Um estudo sobre a Vanguarda Paulista

Dissertação apresentada à Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, como pré-requisito para obtenção do Título de Mestre em História. Área de Concentração: História e Cultura Social.

BANCA EXAMINADORA

Presidente: _____

Orientador: Prof. Dr. José Adriano Fenerick

1º Examinador: _____

2º Examinador: _____

Franca, _____ de _____ de 2015.

Para Alzira Santos

Agradecimentos

Mando um salve pros truta que me fortaleceram nessa caminhada:

Vinícius Santiago, minha fonte eterna de serenidade;

Naila Chaves, que entre tapas e beijos foi minha parça em infinitas crises dos mais variados tipos;

Danilo, por toda amizade e carinho;

Abner e Diego, que mais que ninguém sabem que não foi fácil pra ninguém;

Domingos e Ciça, e ao pequeno marinheiro que vem chegando;

Vassa, parceira nos rolês caóticos e empreendimentos furados;

Kelly Cristina e Closevi Souza Santos, meu porto seguro nesse vai e vem sem fim que é minha vida;

Javi, que me encontrou no meio desse caminho e me fez rir todos os dias desde então;

Adriano, meu orientador e amigo por todo esse caminho;

Valéria dos Santos Guimarães e Márcia Tosta Dias, que deram as dicas na qualificação;

Passoca, Hermelino e Eliete, que gentilmente aceitaram ser entrevistados;

E, ao final, à Fundação de Apoio e Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) por financiar a minha existência neste percurso.

Resumo

Entre os finais da década de 1970 e meados de 1980 os bairros Vila Madalena e Pinheiros, em São Paulo, foram palco do surgimento de uma cena musical que foi nomeada pela imprensa da época, principalmente, como Vanguarda Paulista. Neste trabalho buscamos compreender de que maneira um grupo de (amigos) músicos encontrou-se na capital paulista e forjou uma estrutura de sentimento pautada sobre hábitos e valores legados por uma vivência contra cultural, a qual se expressou no comprometimento com o novo, em termos de esteticamente artísticos, e numa atitude crítica frente à lógica de produção da indústria fonográfica. A partir do enfoque sobre os discos *Como Essa Mulher* (Lira Paulistana, 1984) de Hermelino Neder, *Sonora Garoa* (1983, RCA) de Passoca e *Outros Sons* (Voo Livre, 1982) de Eliete Negreiros, visamos compreender de que modo essas obras são portadoras de projetos estéticos individuais e muito distintos entre si, mas que também podem ser lidos como vestígios de um projeto estético/político construído coletivamente por aqueles músicos que protagonizaram a Vanguarda Paulista.

Palavras-chave: Vanguarda Paulista; Música independente; Contracultura; Indústria fonográfica.

Abstract

In the end of the 70's and the mid of the 80's the neighborhood of Vila Madalena and Pinheiros in São Paulo witnessed the emergence of a musical scene which was named by the press at that time, mainly, as Vanguarda Paulista. In this work, we aim to understand in which way a group of (friends) musicians got together in the capital of São Paulo and forged a structure of feelings supported on the habits and values inherited by a countercultural experience which expressed in the commitment to the new, in terms of artistic aesthetics, and in a critical attitude towards the logic of the music industry production. From the focus on the discs *Como Essa Mulher* (Lira Paulistana, 1984) of Hermelino Neder, *Sonora Garoa* (1983, RCA) of Passoca and *Outros Sons* (Voo Livre, 1982) of Eliete Negreiros, we aim to understand how these works are bearer of individual aesthetic projects and so different from each other, but which can be also read as traces of an aesthetic/political project collectively constructed by those musicians who staged Vanguarda Paulista.

Keywords: Vanguarda Paulista; Independent Music; Counterculture; Phonographic Industry.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1.POR QUE ESSA “VANGUARDA” FOI PAULISTA?	18
1.A) <i>SOBRE COMO OS PONCHOS E CONGAS OCUPARAM (E TRANSFORMARAM) VILA MADALENA E PINHEIROS</i>	31
2) OS DELÍRIOS DO LIRA: PRODUÇÃO INDEPENDENTE E OS VANGUARDEIROS DE SÃO PAULO.	40
2.A) <i>CONTRACULTURA E VANGUARDA PAULISTA</i>	52
2.B) <i>INDEPENDENTES X O HOMEM DA GRAVADORA.</i>	64
3.SOBRE OUTROS TIMBRES E OUTROS TONS QUE TAMBÉM SONORIZARAM A VANGUARDA PAULISTA.	78
3.A) <i>SONORA GAROA: PASSOCA E SUA MÚSICA URBANA DE VIOLA</i>	82
3.B) <i>COMO ESSA MULHER: O DISCO MANIFESTO DE HERMELINO NEDER.</i>	91
3.C) <i>OUTROS SONS: ELIETE NEGREIROS E SEU PRIMITIVISMO FUTURISTA.</i>	99
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS	109
5. BIBLIOGRAFIA E FONTES	112
<i>Bibliografia</i>	112
<i>Fontes</i>	117
ANEXOS	119

INTRODUÇÃO

Em 2013 foi lançado o longa-metragem *Lira Paulistana e a Vanguarda Paulista: Um documentário Musical*. A pré-estreia¹ dessa produção dirigida por Ribas de Castro² não poderia ter aberto mão de um encerramento musical. Assim, no anfiteatro da Escola de Comunicação e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo (USP) o filme foi exibido e, posteriormente, o público desfrutou de um show de encerramento no qual compartilharam o palco Suzana Sales, Eliete Negreiros, Banda Isca de Polícia, além dos grupos Filarmônica de Passárgada e Trupe Chá de Boldo. Porém, o encontro entre essas duas gerações de músicos não era casual. Para encerrar o evento foram convidados representantes da própria Vanguarda Paulista e jovens músicos influenciados por esta cena.

Conforme a crítica publicada no caderno de Cultura do jornal o Estado de São Paulo:

A Filarmônica de Pasárgada não preza pelo convencionalismo melodioso de uma parcela da MPB. Busca inspiração em escolas mais anárquicas, em especial o tropicalismo e a Vanguarda Paulista (Bonfim, 17 de novembro de 2012).

Segundo o letrista, compositor e arranjador do grupo, Marcelo Segreto “as músicas de Luiz Tatit e do Tom Zé são referências importantes” para a banda que, assim como muitos dos grupos que compuseram a chamada Vanguarda Paulista, se formou nos corredores da ECA. O surgimento desses músicos é um dos motivos pelos quais vemos aparecer, vez ou outra, a referência aos integrantes dessa Vanguarda Paulista, que são citados como influência de grupos como a mencionada Filarmônica de Passárgada, O Terno ou Tulipa Ruiz, por exemplo.

O leitor (ouvinte, internauta ou telespectador) que, por ventura, não esteja familiarizado com as obras da Vanguarda Paulista, terá grandes chances de fazê-lo através dessas esporádicas referências a nomes como Arrigo Barnabé, Itamar Assumpção, Rumo, Língua de Trapo ou Premê. Cabe lembrar que nos anos de

¹Nos referimos à pré-estreia do documentário *Lira Paulistana e a Vanguarda Paulista* (Ribas de Castro, 2013). Evento que ocorreu na Escola de Comunicação e Artes da USP em Maio de 2013.

²Ribas de Castro foi um dos produtores do Centro de Promoções Artísticas Lira Paulistana, cuja importância para o surgimento da Vanguarda Paulista será discutida mais pormenorizadamente nos próximos capítulos.

1980, momento do surgimento dessa cena musical, os nomes que ocuparam algum lugar nos grandes veículos de comunicação³, em geral, foram os mesmos. Nesse sentido, o nome “Vanguarda Paulista” agrega uma série de projetos estéticos distintos cujo grande traço aglutinador era seu caráter independente e o desejo de inovar esteticamente no campo da música popular, utilizando de códigos sonoros oriundos do universo erudito de vanguarda.

Estes músicos como veremos, não se autodenominaram um movimento, tampouco elaboraram um manifesto unificador, ou elegeram líderes. Ao contrário do que pode sugerir a reduzida lista de nomes geralmente reproduzida pelos meios de comunicação e trabalhos acadêmicos, a Vanguarda Paulista não foi protagonizada por alguns poucos compositores, mas por uma geração de (amigos) músicos comprometidos com projetos estéticos muitas vezes experimentais e inovadores que, como veremos mais adiante, são permeados por um comprometimento vinculado a um cenário de efervescência cultural e política.

Deste modo, entendemos que a repetição dos mesmos limitados nomes (Arrigo, Itamar, Rumo, Língua de Trapo e Premê) como representantes dessa cena traz ao público a impressão de que esses são os mais “destacáveis”, ou, inclusive, mais “reconhecíveis”. O que não é exclusividade da Vanguarda Paulista. Ao pensarmos no chamado Brock (que foi contemporâneo à Vanguarda Paulista), por exemplo, alguns nomes são lembrados instantaneamente: Legião Urbana, Capital Inicial ou Titãs. O mesmo fenômeno pode ser visto em relação à Tropicália: Caetano Veloso e Gilberto Gil foram mitificados como líderes de tal movimento, ainda que a Tropicália tenha contado com músicos de projetos estéticos distintos e autônomos em relação aos baianos.

Entendemos que o processo que leva alguns nomes dentro de uma determinada efervescência musical a serem “destacados” como grandes mentores ou líderes, tal como ocorreu à “Vanguarda Paulista”, não diz respeito, necessariamente, à qualidade musical dos envolvidos, mas sim à própria lógica de produção da indústria fonográfica⁴ que no contexto de surgimento da cena em

³A relação dos músicos que compuseram a Vanguarda Paulista com os grandes meios de comunicação, bem como com a grande indústria fonográfica será discutida nos próximos capítulos.

⁴ Segundo Shuker (1999, p. 174) a indústria fonográfica engloba uma série de instituições e mercados: as gravadoras e o varejo, produzindo e vendendo as gravações em seus vários formatos;

questão, estava em fase de reestruturação⁵. A partir de então, as grandes gravadoras passaram a buscar, cada vez mais, o produto “reconhecível”.

O reconhecimento só é socialmente efetivo quando lançado pela autoridade de uma agência poderosa. Pelo processo, transforma-se a repetição em reconhecimento e este, em aceitação: O reconhecimento perde sua posição de meio para o conhecimento, para tornar-se um fim (Dias, 2000, p.48).

O reconhecimento do qual falamos, portanto, refere-se a um fenômeno intrínseco ao processo de racionalização da indústria fonográfica, pelo qual a Vanguarda Paulista não passou ilesa. Neste trabalho vamos pensar essa cena musical, bem como sua relação com a indústria fonográfica, a partir do enfoque sobre as trajetórias musicais de três de seus integrantes menos (re)conhecidos⁶. Dentre todos os músicos que figuram num lado mais oculto da Vanguarda Paulista, nosso olhar focar-se-á sobre Hermelino Neder, Eliete Negreiros e Passoca e de suas respectivas obras, *Como Essa Mulher* (Lira Paulistana, 1984), *Outros Sons* (Voo Livre, 1982) e *Sonora Garoa* (RCA, 1982).

Marco Antônio Villalba, ou Passoca, como é mais conhecido, formou seu primeiro conjunto musical⁷ nos idos da década de 1970, quando cursava a faculdade de arquitetura. A banda formada pelo violeiro neste primeiro momento de sua trajetória já apresentava a característica que marcaria todo seu trabalho: a fusão de elementos rurais e urbanos.

Então eu fui estudar arquitetura na década de 70, lá conheci mais dois amigos na faculdade e montei um grupo chamado *Flying Banana*, que já tinha [...] um resultado de composições ligadas ao que diz de música

a imprensa musical; os equipamentos musicais, incluindo instrumentos, aparelhos e tecnologias de gravação e reprodução sonora; merchandising [...] e os royalties, direitos autorais, escritórios de coleta e licenciamento. Cada vez mais, todas essas instituições e mercados possuem tendência a manter-se sob o controle de uma das empresas do grupo, possibilitando explorar maciçamente um produto ou artista.

⁵ Segundo Márcia T. Dias, é durante a década de 1970 que a moderna indústria fonográfica se consolida no Brasil. “Nos anos 1980 e 1990 é definida e, efetivamente, colocada em prática sua reestruturação” (Dias, 2004, p.18).

⁶ Além de Arrigo Barnabé, Itamar Assumpção, Rumo e Premê, fizeram parte da *Vanguarda Paulista* os grupos: Paranga, Pau Brasil, Papa Vento, Celso Viáfara, Eduardo Gudin, Sossega Leão, Tiago Araripe, Cida Moreira, Hermelino Neder, banda Football Music, Passoca e Eliete Negreiros, entre outros.

⁷ O grupo chamava-se Flying Banana e chegou a gravar um disco em 1974.

regional, ou à temática mais regional, a uma coisa mais ligada à ecologia, a natureza e temas urbanos (Entrevista concedida à autora).

Após o término do *Flying Banana*, Passoca seguiu carreira solo, passando a adotar a viola caipira como instrumento protagonista de suas composições. Seu primeiro disco, intitulado *Que Moda!*, foi gravado pela major RCA- Victor com a ajuda de Renato Teixeira⁸, no ano de 1980. O encontro entre Passoca, Renato Teixeira e tantos outros que foram fundamentais nas trajetórias dos músicos que são nosso objeto de estudo, provavelmente não teria ocorrido não fosse o caráter metropolitano e cosmopolita de São Paulo. Vários dos músicos integrantes da Vanguarda Paulista migraram para a capital do estado, na maioria das vezes, para cursar uma universidade. Dentro desse espaço universitário ocorreram muitos dos encontros que, entre outros fatores, fomentaram o surgimento da Vanguarda Paulista.

Hermelino Jorge Mantovani Neder migrou para São Paulo com o objetivo de iniciar seus estudos universitários na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, onde formou-se bacharel em música e composição. Sua formação musical possibilitou a criação de um sistema de composição próprio que Hermelino utilizou, principalmente, na produção de trilhas sonoras para cinema, sendo muitas delas prestigiadas pela crítica, vencedoras de prêmios nacionais e internacionais. Com a trilha sonora de *A Dama do cine Shangai*, de Guilherme de Almeida Prado, ganhou o prêmio de melhor música no VI Festival de Cine Bogotá (1989), melhor música original para cinema no Festival de Gramado (1988) e também melhor trilha sonora no X Festival de Cinema de Havana (1988). Destacamos, ainda, as trilhas sonoras compostas para os filmes: *Perfume de Gardênia* e *A Hora Mágica*, ambos dirigidos por Guilherme de Almeida Prado.

Embora os trabalhos cinematográficos de Hermelino tenham sido bem reconhecidos pela crítica, o mesmo não ocorreu com o disco *Como essa Mulher*, gravado com a participação da banda *Football Music*, em 1984 pelo Selo Lira Paulistana. É interessante observar que a trajetória musical de Hermelino, em diversos momentos, cruza com a de Arrigo Barnabé, considerado muitas vezes como um dos “líderes” da Vanguarda Paulista – fato que nos remete à importância dos laços afetivos estabelecidos pelos integrantes dessa cena musical para a

⁸ Renato Teixeira, nesse álbum, faz uma participação na faixa *Bicho de Pé*.

formação da mesma. Afinal, antes de formarem a Vanguarda Paulista, esses músicos reconheceram-se enquanto um grupo de amigos.

Conforme nos relata Hermelino, foi através de Arrigo Barnabé que se deu sua proximidade com o “pessoal do Lira”. Em 1981, o Centro de Promoções Artísticas organizou seu primeiro grande evento musical com o apoio da União Brasileira dos Músicos (UBM). De 08 de julho a 23 de agosto desse mesmo ano apresentaram-se no teatro 42 grupos e 300 músicos, dentre eles, Hermelino e Banda Football Music, os quais faziam sua estreia no Lira Paulistana (Castro, 2014, p.57). Segundo o músico, após tal evento, que “teve boa acolhida por parte do público e da grande imprensa (Castro, 2014, p.57)”, surgiu o interesse por parte de Regina Person, em fazer um projeto sobre “a nova música que existia em São Paulo”, a qual vinha sendo chamada de “Vanguarda Paulista”. Person solicitou, então, a Arrigo que indicasse alguns nomes que se destacavam na cena, e dentre os músicos indicados por Arrigo estava Hermelino Neder.

[...] e a Regina Person quis fazer um projeto. Ela sacou que estava acontecendo alguma coisa em São Paulo e perguntou pro Arrigo quem ele indicava, de músicos novos, que estavam aparecendo. E o Arrigo me indicou. Ele conhecia algumas músicas minhas (Neder, entrevista concedida à autora).

Aconteceu na ECA o contato de Hermelino com Arrigo e também com os integrantes do Premê, Luiz Tatit do grupo Rumo, e a musicista Sílvia Ocugne que, segundo Neder, era a “capitã” do grupo Football Music:

E na minha classe tinha uma menina, chamada Sílvia Ocugne, que foi a capitã da Football Music. Ali na nossa classe, então, já tinha o Premeditando e um lado B, que era eu e a Sílvia Ocugne. Então a gente se conhecia da ECA. E o Arrigo eu conheci lá [na ECA] (Neder, entrevista concedida à autora).

Em contrapartida, podemos dizer que Hermelino atuava como “diretor técnico” do grupo, pois o músico (compositor de praticamente todas as faixas do disco), não subia aos palcos junto à banda, preferindo estar nos bastidores. Diferente de Passoca ou Eliete Negreiros, que interpretam todas as faixas de seus

álbuns, a voz de Hermelino se fez presente em apenas em uma faixa de seu disco, a única que não foi composta por ele⁹.

Além de Passoca e Hermelino Neder, vamos abordar a trajetória musical da intérprete e compositora Eliete Negreiros. Muitas vezes, os trabalhos acadêmicos que tomam a Vanguarda Paulista como objeto não enfatizam a importância de cantoras como Ná Ozzetti, Vânia Bastos, Tetê & Alzira Espíndola, Suzana Salles, Eliete Negreiros, entre outras, para a consolidação de tantos projetos estéticos experimentais que compõe a Vanguarda Paulista. Conforme nos conta Regina Machado:

Tanto Ná Ozzetti quanto Suzana Salles e Vânia Bastos eram iniciantes em suas carreiras quando começaram a trabalhar com os compositores Luiz Tatit, Arrigo Barnabé e Itamar Assumpção, que também estavam começando. Os dois primeiros traziam o aprendizado na Universidade e o estudo da música contemporânea e o desejo de produzir algo novo na música popular brasileira. Luiz Tatit no caminho da canção, aliando os estudos de música, linguística e semiótica; e Arrigo Barnabé no rompimento com o tonalismo e a criação de uma música popular que fazia muito uso de ostinatos, criando refrões associados às narrativas como no rádio-teatro. O primeiro, pesquisando o caráter entoativo do cantar, relacionando o conteúdo dos textos com a melodia; E o segundo fazendo uso da estridência e às vezes do lirismo para expressão musical. E o compositor Itamar Assumpção, juntando todas as informações adquiridas do convívio musical, já que era músico da banda de Arrigo, à tradição do sampa, do batuque de terreiro e da música pop (Machado, 2007, p.48).

Eliete Negreiros, diferente de outras cantoras como Ná Ozetti, Vânia Bastos ou Suzana Salles, não se integrava a outros grupos da Vanguarda Paulista. Ou seja, nesse contexto histórico (início dos 80), pensar a produção de Ná Ozetti, por exemplo, seria pensar, igualmente, as obras do grupo Rumo. O que não nos interessa nesse trabalho, uma vez que nosso objetivo é direcionar nossa mirada sobre uma parte das composições da Vanguarda Paulista que acabaram tornando-se muito menos conhecidas entre o (restrito) público dessa cena, menos prestigiadas pela crítica e, logo, menos citadas na bibliografia disponível sobre o tema.

⁹ Nos referimos à canção *O Beto*, de autoria de Sandra Rogers.

Sendo assim, ainda que todas as intérpretes da Vanguarda Paulista tenham importância substancial para a consolidação da cena, optamos por analisar mais detalhadamente a trajetória musical dessa cantora, cujo projeto estético relaciona-se intimamente com um dos compositores mais reconhecidos da Vanguarda Paulista: Arrigo Barnabé. Foi por meio de seu contato com Arrigo que Eliete passou a incorporar em seus trabalhos os códigos sonoros oriundos da música erudita e de vanguarda. Tal cantora também gravou várias canções compostas por Arrigo, assim como por Itamar Assumpção, Passoca e outros compositores da Vanguarda Paulista.

Eliete nasceu em 29 de novembro de 1951 numa família que já se relacionava intimamente com a música. Odete Negreiros, sua mãe, era pianista e acompanhou-a ao piano na faixa *As Time Goes By*, gravada no disco *Outros Sons* (1982), primeiro álbum solo de Eliete produzido por Arrigo Barnabé, e pelo qual conquistou o prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA) como Cantora Revelação do ano. Apesar da dedicação durante a juventude ao estudo da teoria musical, não foi aluna da ECA como muitos dos componentes da Vanguarda Paulista, porém, estudou filosofia na Universidade de São Paulo, onde obteve o título de doutora com a tese *Ensaio a Canção: Paulinho da Viola e Outros Escritos* (2011). Embora seja também compositora, a maioria de seus trabalhos é como intérprete. Em 1983 participou do álbum *MPB: Edição independente*, produzido pelo Pasquim. Em 1986, gravou o LP *Ângulos: Tudo Está Dito*, lançado pela Copacabana, cujo título foi tirado da música *Ângulos* de autoria de Arrigo Barnabé, Eduardo Gudín e Caetano Veloso, sendo que essa canção havia sido composta especialmente para a cantora. Em 1989 gravou o LP *Eliete Negreiros*, lançado pela Continental. Em 1992 recebeu novamente o prêmio APCA como melhor cantora pelo disco *Canção Brasileira: A nossa bela alma*. Nesse álbum, Eliete interpretou canções de Tom Jobim, Noel Rosa, Assis Valente, Caetano Veloso, Ary Barroso e Dorival Caymmi. Em 1996, lançou *Dezesseis Canções de Tamanha Ingenuidade*, projeto patrocinado pela Fiat, que incluiu canções como *Casinha pequenina* (autor desconhecido), *Maringá* (Joubert de Carvalho e Olegário Mariano), *Luar do sertão* (Catulo da Paixão Cearense e João Pernambuco), *Felicidade* (Lupicínio Rodrigues e João Pernambuco), entre outras.

A trajetória musical de Eliete Negreiros teve início durante sua vida de estudante, quando começou a se dividir entre as aulas de filosofia e os trabalhos como cantora na noite paulistana. Durante a década de 1970 viajou pelo México e Estados Unidos. Segundo ela, sua única bagagem era “um violão e um repertório (Folha Ilustrada, 25 de abril de 1982)”. Foi a passeio pelas ruas estadunidenses que Eliete encontrou-se com um grupo de músicos tocando obras de Pixinguinha e juntou-se a eles.

Eles ficaram muito felizes em ver uma pessoa cantar músicas brasileiras, ainda mais em português. Aí eu fiquei um tempo cantando com eles em alguns bares (Negreiros, abril de 1982, Folha Ilustrada)

Após seu retorno ao Brasil seguiu seus trabalhos como cantora, principalmente nos bares frequentados pelos estudantes da USP, até o momento em que se apresentou no já mencionado festival Virada Paulista, organizado pelos produtores do Lira Paulistana. Assim como ocorreu com Passoca, esse foi seu primeiro contato com o “pessoal do Lira”. Arrigo Barnabé também desempenhou papel substancial nesse início de sua trajetória musical, como podemos notar no seguinte trecho:

De volta ao Brasil, [Eliete] voltou a cantar na noite, no Chez Bernard, até que no ano passado ela fez uma apresentação na Virada Paulista e no final Arrigo chegou para ela e disse: “Se você quiser eu posso produzir um disco para você”. (Folha Ilustrada, abril de 1982).

O disco produzido *Outros Sons* (Voo Livre, 1982), assim como os mencionados álbuns de Hermelino Neder e Passoca, segundo nossa perspectiva, podem ser lidos como a cristalização de projetos estéticos individuais, mas também fragmentos de um projeto musical e político comum, que foi definidor da cena conhecida como Vanguarda Paulista.

Hermelino Neder, no álbum *Como essa Mulher* (Lira 1984), apresenta um projeto estético que se aproxima, muitas vezes, do rock, mas que não abre mão da influência direta do universo erudito de vanguarda. Como veremos, essa influência perpassa desde o nome da banda até às composições inspiradas em Luciano

Berio¹⁰. Passoca, violeiro e compositor, descreve seu trabalho como uma tentativa de “modernização da música caipira”. Em seu álbum, a modernidade dos arranjos (onde sempre estão presentes instrumentos como piano, flauta doce e oboé) contrasta com a singeleza da entoação do músico, que entre assovios e falas permeadas pelo sotaque caipira e paulistano, transmite ao ouvinte uma intermitente nostalgia. Eliete Negreiros, compositora e intérprete, no álbum *Outros Sons* (Voo, 1982), apresenta um projeto estético que transita entre o futurismo, a arte de vanguarda e o cancionero popular.

Os três músicos, muitas vezes por meio de ferramentas ligadas ao universo erudito de vanguarda, exploram de forma experimental a tensão entre força musical e entoativa¹¹ as quais formam a canção. A partir dessa preocupação com a forma canção se estabelece sua vinculação ao campo da música popular. Outro fato que os une, e que nesse trabalho nos interessa, é sua relação pessoal e profissional com Arrigo Barnabé, tido como um dos líderes e mentores da cena em questão. Acreditamos que para compreender a cena musical em questão é substancial não perder de vista as relações afetivas que deram sustentação a mesma, pois como afirma R. Williams:

É um fato central sobre muitos, embora não todos, grupos [culturais] desse tipo, que eles têm seu início e se desenvolvem como um “grupo de amigos”. O que temos então de nos perguntar é se algumas ideias e atividades compartilhadas foram elementos de sua amizade, contribuindo diretamente para sua formação e distinção enquanto um grupo e, indo além, se havia qualquer elemento na maneira como eles se tornaram amigos que aponta para fatores sociais e culturais mais amplos (Williams, p.203,2011).

Analisando as relações pessoais que forjaram os laços entre tantos músicos em torno de um mesmo projeto coletivo – o de produzir de forma independente e experimental – parece inegável que o grupo de (amigos) músicos nomeado como

¹⁰Em entrevista concedida para esse trabalho, Hermelino Neder afirma que a inspiração para o disco veio da obra *Folk's Songs* composta em 1964 pelo músico italiano Luciano Bério e interpretada pela cantora estadunidense Cathy Berberian.

¹¹Partimos do pressuposto de que a forma canção, no que tange a música popular brasileira, se relaciona intimamente com a tradição da oralidade expressa no canto falado. Como afirma Tatit (2008) a canção coloca-se à priori na fala. Nesse sentido, a canção seria a cristalização da tensão entre a forma musical e força entoativa, ou seja, sua característica fundante é a ligação entre música (forma musical) e palavra (força entoativa).

Vanguarda Paulista articula-se a partir de uma vivência contracultural¹² que dá sentido a suas obras, tanto esteticamente quanto ao que se refere a seu posicionamento ante a lógica de produção da indústria fonográfica. No último capítulo desse trabalho verificaremos como as obras de três dos integrantes desse grupo cultural carrega os vestígios do projeto coletivo gestado nesse contexto histórico, marcado pelo processo de redemocratização, pela consolidação e racionalização da indústria de bens culturais no Brasil.

Discutiremos mais pormenorizadamente as problemáticas da adoção do termo “Vanguarda Paulista” no segundo capítulo deste trabalho. Por ora, nos basta ter em mente que esse foi um rótulo criado pela imprensa da época, principalmente impressa, para designar uma efervescência musical que, muitas vezes, não aceitava essa nomeação. Acreditamos que a criação do termo se deva, entre outros fatores, à ligação dos músicos com a ECA, onde predominava o ensino da música erudita de vanguarda – fato que não era aceito de maneira acrítica pelos jovens que formariam a cena musical em questão, uma vez que eles escolheram produzir dentro do campo da música popular.

Em entrevista concedida para tal pesquisa, Hermelino Neder referiu-se a si e a seus companheiros de geração como os “vanguardeiros” – parecendo fazer jus à maneira bem-humorada (sendo que esse humor era expresso de diferentes modos) com a qual seus projetos estéticos trabalharam o erudito de vanguarda e o popular. Sendo assim, fazendo uso de uma licença poética que supomos ter, chamaremos os integrantes da Vanguarda Paulista como vanguardeiros.

Todavia, antes de refletirmos sobre como esses vanguardeiros forjaram suas relações de amizade, compartilharam projetos e objetivos comuns, faz-se necessário compreender como se deu seu encontro, ou seja, é necessário que nos perguntemos os motivos os quais fizeram com que essa “Vanguarda” fosse paulista. Assim, coloca-se a seguinte questão: o que levou os jovens componentes dessa cena (oriundos de diferentes lugares) a se encontrarem na capital paulista, mais especificamente em Vila Madalena e Pinheiros, e a forjar a sociabilidade que foi pedra de toque do surgimento dessa cena? O primeiro capítulo desse trabalho (intitulado *Por que esta “vanguarda” foi paulista?*) traz como linha condutora essa

¹² Neste trabalho fazemos uso da interpretação de Goffman e Dan (2007) sobre a contracultura. Para os autores, ainda que a contracultura tenha tido uma intensa expressão nos anos de 1960, sua existência não se exaure nesse momento histórico. Mais adiante abordaremos a relação da Vanguarda Paulista com uma vivência contracultural de forma mais pormenorizada.

inquietação. Nosso objetivo, neste momento, é compreender de que modo a cidade de São Paulo, ao se transformar em metrópole ao longo do século XX, tornou-se terreno propício para o surgimento de movimentos artísticos inovadores e experimentais, possibilitando também, já em finais do século passado, o surgimento de uma efervescência cultural de características fortemente contraculturais, da qual os vanguardistas foram parte integrante.

No segundo capítulo (*Entre os delírios do Lira surgem os Vanguardistas*) nossa atenção volta-se especificamente para o surgimento do Centro de Promoções Artísticas Lira Paulistana e como esse atuou como catalisador da efervescência musical que pairava sobre Vila Madalena e Pinheiros. Nessa parte do trabalho também refletiremos sobre como os projetos estéticos dos vanguardistas estão conectados, a partir de uma mirada mais ampla, com o declínio do projeto coletivo de nação baseado no nacional-popular que fundou a MPB¹³.

No terceiro capítulo analisaremos os discos *Sonora Garoa, Como essa Mulher e Outros Sons*, de Passoca, Hermelino Neder e Eliete Negreiros. Buscamos evidenciar que nessa cena é possível notar um modo coletivo de criação, produção e veiculação das obras e que este modo de produção coletivo deixa marcas nos projetos estéticos individuais dos vanguardistas, pois como afirma Williams:

Os projetos irredutivelmente individuais que são obras específicas podem, na experiência e na análise, mostrar semelhanças que nos permitam agrupá-los em modos coletivos (Williams, 2011, p.67).

No último item apresentamos a bibliografia que embasou nossos estudos e também as fontes levantadas, tanto as produzidas ao decorrer da pesquisa (como entrevistas), quanto as que foram coletadas (discos, gravações audiovisuais, reportagens, etc.) Por fim, os anexos trazem a transcrição das entrevistas realizadas com Passoca, Eliete Negreiros e Hermelino Neder.

1. POR QUE ESSA “VANGUARDA” FOI PAULISTA?

¹³ Daniela Vieira (2014) afirma que os projetos de nação da MPB embasaram-se no nacional popular como estrutura de sentimento. Compartilhando da perspectiva da autora, parece-nos possível interpretar os projetos estéticos dos músicos que são nosso objeto como vinculados à outra estrutura de sentimento, forjada a partir de uma vivência contracultural, que muitas vezes se colocava criticamente em relação ao nacional-popular que pautou a MPB.

Em meados de 1970 alguma coisa acontecia na cidade de São Paulo e não era na Rua Ipiranga ou na Avenida São João. Concentrados principalmente nos bairros Pinheiros e Vila Madalena, jovens estudantes e artistas, paulistanos ou oriundos de diferentes lugares do país, criavam um circuito cultural intenso e até mesmo os muros abandonados serviam de suporte para diversas manifestações artísticas que espalhavam novas cores, imagens e sons pela cidade.

Todavia, não foi apenas a cidade de São Paulo que presenciou, nessa década, o florescimento de uma produção cultural independente dos grandes meios de comunicação e protagonizada por jovens. Como afirma Holanda:

É exatamente num momento em que as alternativas fornecidas pela política cultural oficial são inúmeras que os setores jovens começarão a enfatizar a atuação em circuitos alternativos ou marginais. No teatro aparecem os grupos não empresariais [...]; na música popular os grupos mambembes de rock, chorinho etc; no cinema surgem as pequenas produções, preferencialmente os filmes em “Super-8” e, em literatura, a produção de livrinhos mimeografados. Todas essas manifestações criam seu próprio circuito (Holanda, 2004, p. 107).

A Vanguarda Paulista foi parte integrante de um desses circuitos culturais que nos aponta Holanda. Localizados entre as duas maiores universidades paulistas nesse momento (USP e PUC), os bairros Vila Madalena e Pinheiros foram os locais de encontro de jovens vindos de diferentes lugares do Estado de São Paulo, do Brasil ou de outros países do cone-sul, que construíram toda uma sociabilidade permeada por uma vivência contracultural, marcada por sua vez, pelo processo de redemocratização.

Segundo Heloísa B. de Holanda, o período inicial da (contraditória) abertura política trouxe algumas características que influenciaram a geração de finais da década de 1970. A descrença no “milagre econômico brasileiro”, a repressão política vivida a partir de 1964 e a própria experiência social de cursar a universidade nesse momento de redemocratização forneceram a essa geração o ambiente propício para o surgimento da recusa e descrença quanto às “linguagens e significações dadas”. Nesse sentido, essa juventude posicionou-se criticamente em relação não somente

à repressão política, mas também ao conhecimento acadêmico¹⁴ e ao discurso da esquerda burocratizada (HOLANDA, 2004, p.107). A contracultura que esses jovens experimentaram é matizada por tais características, que conseqüentemente, influenciaram a forma com que essa geração se colocou frente aos debates culturais e políticos de sua época. A efervescência cultural que tomou conta dos bairros Vila Madalena e Pinheiros nos anos finais da década de 1970 vincula-se a essa nova forma de crítica cultural e política que segundo Feijó foi protagonizada por

jovens que não tinham nenhuma vinculação com a tradição ideológica de esquerda, com a luta política, mas que encontram canais de resistência a um estado de coisas que não aceitam [...]. Eram exatamente grupos urbanos, no caso também de classe média, vinculados a setores universitários ou pré-universitários que encontram o movimento, muito menos nacional e mais internacional, que recebeu o nome de contracultura (Feijó, 2008, p.87).

Os vanguardeiros incluem-se nessa nova forma de crítica ao cenário político e cultural vivido no país, da qual nos fala Feijó. Para compreender como se manifestou e se construiu esse posicionamento crítico dos músicos cujo nosso trabalho aborda, é fundamental não perder de vista que

a ditadura militar é [...] fruto de um processo que não se inicia em 1964 e não se esgota com a democratização, após o período chamado militar. Ou seja, ela é desdobramento de um processo anterior, principalmente no plano cultural (Feijó, 2008, p. 83).

Havia na política cultural levada a cabo pelo regime militar uma contradição: ao mesmo tempo em que os militares fomentaram o surgimento e a modernização de instituições ligadas à produção cultural e as telecomunicações - como a Embrafilme e a Embratel -, também retomaram a censura já presente no Estado Novo, uma prática inerente a qualquer ditadura. Desse modo se dá

o restabelecimento de uma política de cerceamento a qualquer atividade artística – principalmente artística – que venha combater, questionar e dar alternativas à política mais geral do Estado (Feijó, 2008, p. 84).

¹⁴ Com a Reforma Universitária levada a cabo pelos militares, a universidade vai se tornando cada vez mais um espaço acrítico e tecnocrático. O ensino vai se especializando e se voltando para “competência técnica” (Holanda, 2004, p.104). Como veremos mais adiante nesse trabalho, os músicos que protagonizaram a cena que estudamos também criticaram o conhecimento acadêmico produzido e ensinado nesse contexto.

Nesse sentido, é preciso salientar que mesmo com o processo de redemocratização as práticas da ditadura civil-militar não foram extintas automaticamente. Embora Holanda afirme que o momento inicial da redemocratização tenha possibilitado que a juventude brasileira vivenciasse de forma mais livre a contracultura, é importante levar em conta as contradições e problemáticas contidas nesse processo que teve como marco simbólico a lei de anistia promulgada em 1979 pelo próprio governo militar¹⁵.

É importante não perder de vista, portanto, que a abertura política se constituiu de forma contraditória, acarretando na permanência de muitas formas de repressão presentes no regime civil-militar, tais como a censura. O grupo Premê, por exemplo, teve muitas de suas canções barradas pela censura, principalmente em defesa da “moral e dos bons costumes”. Um exemplo disto é a canção *Rubens*, cuja letra versa sobre um relacionamento homossexual, e que só pôde ser gravada com a substituição da palavra *pica* por *vida*.

Os músicos que são nosso objeto posicionaram-se criticamente em relação ao contexto histórico e político no qual estavam inseridos, inclusive no que concerne a essas permanências do regime civil-militar. O seguinte depoimento do maestro Júlio Medáglio corrobora essa afirmação:

Cheguei a comentar com o pessoal do comitê pró-diretas que quem está com as antenas ligadas e compondo a verdadeira trilha sonora dessa opereta chamada Brasil são os grupos de música alternativa – eles, portanto, é que devem estar ao nosso lado. Na realidade, o Ultraje a Rigor, com o seu “A Gente Somos Inútil”, o Eduardo Dusek com sua “Doméstica”, as criações do Língua de Trapo, Premeditando o Breque, Itamar Assumpção ou Arrigo Barnabé, com seu sarcasmo tragicômico, nos apresentam as mais criativas crônicas de nossa realidade – o que confere a seus trabalhos uma original e

¹⁵A anistia permitiu que os militantes exilados voltassem ao país, mas também impôs o esquecimento dos crimes de tortura cometidos pelos agentes do Estado e, numa inclusão a posteriori, os “atos de terrorismo” de esquerda, crimes não diferenciados entre eles, portanto. A Anistia deveria ter como propósito “possibilitar o mínimo de convivência entre duas importantes frações da sociedade dilacerada”. Todavia, no Brasil, tal lei configurou-se mais como um arranjo precário entre duas frações opostas da chamada “elite”, pautado na imposição do esquecimento dos crimes cometidos pelos militares – ou como afirma Gagnebin, numa tentativa de manipulação da memória pública (2010, p. 181).

atualíssima dimensão política, aparente e inicialmente insuspeitada (Medáglio, apud in Fenerick, 2007, p. 24)

De que maneira os projetos estéticos de Hermelino Neder, Passoca e Eliete Negreiros estão marcados por essa postura crítica pautada pela vivência contracultural? Não podemos responder essa questão sem antes nos ater ao processo que levou esses jovens músicos a encontrarem-se na cidade de São Paulo. Em que medida o cosmopolitismo paulistano corroborou para o surgimento de toda essa efervescência cultural que perpassava desde o teatro, a música e as artes plásticas? Refletiremos sobre essas questões nas páginas que se seguem.

Segundo Nicolau Sevcenko é no século passado que as grandes megalópoles multiplicaram-se “como cogumelos após a chuva” (Sevcenko, 1993, p.82). Processo que, para o autor, relaciona-se intimamente com a Segunda Revolução Industrial ou Revolução Científico-tecnológica, iniciada a partir da década de 1870. Uma das consequências desse fenômeno foi o vertiginoso aumento das ondas de migração e imigração em massa.

Essas massas encaminharam-se para as novas fronteiras da expansão capitalista, como plantações, zonas de mineração ou áreas industriais concentradas e de crescimento rápido, e aí se estabeleceram aos milhões, dando origem às megalópoles do século XX (Sevcenko, 1993, p.82).

São Paulo é um exemplo dessas megalópoles que se espalharam pelo globo, rápida e inesperadamente, sendo que sua fase de crescimento urbano mais acelerado é iniciada logo após a Primeira Guerra Mundial (Sevcenko, 1993).

Desde o final do século XIX, porém, a São Paulo provinciana existente até então, começa a transfigurar-se. O *boom* da cafeicultura obteve um papel primordial nesse processo de urbanização moderna¹⁶ que, como ressalta Sevcenko, estava “assinalada pela atualização em sintonia com os padrões cosmopolitas do mercado capitalista internacional [...]” (Sevcenko, 2004, p.25).

¹⁶ Como afirma Willi Bolle, o conceito de “modernidade” desloca-se ao longo da história para expressar a consciência de “novo” e de mudanças estéticas em diferentes gerações, desde os românticos de *léna* até as vanguardas do século XX. Aqui, nos referimos à Modernidade como “expressão artística e intelectual de um projeto histórico chamado modernização [...]” (Bolle, 1994, p.24)

A prosperidade da cafeicultura atraiu para a região paulista imigrantes provenientes de várias partes do mundo, em especial do sul e centro da Europa, do Oriente Médio e Extremo Oriente, como aponta ainda, o autor mencionado (Sevcenko, 2004). Todavia, nas primeiras décadas do século XX, o declínio dos preços desse produto fez com que esses grupos buscassem novas oportunidades na crescente economia urbana da capital. Como afirma Nascimento Arruda, nesse momento

[...] alterava-se o ritmo da vida urbana e a antiga cidade moldada na dinâmica da economia cafeeira, apresentava-se com renovado *layout*, pontilhado pelas chaminés (Arruda, 1995, p. 135).

Nota-se, desse modo, que o setor industrial vai adquirindo papel preponderante na economia da cidade e passa também a alterar sua geografia e seu ritmo de vida. Ainda que a cafeicultura continue exercendo papel importante nas relações produtivas e comerciais de São Paulo, as sirenes das fábricas passam a incorporar o cotidiano dos paulistanos. Assim, o dinamismo da indústria passa a mobilizar trabalhadores, antes envolvidos em atividades primárias, bem como carrega para as fábricas uma significativa parcela da população rural (Arruda, 1995, p. 136).

Tem-se, portanto, a modificação do fluxo de migrantes, que passaram a procurar novas oportunidades na crescente economia industrial paulista. A partir de meados do século XX eles deixam de ser majoritariamente estrangeiros. Com a crise de 1929, posteriormente com a Segunda Guerra Mundial e com a prosperidade do setor industrial, o movimento migratório passa a ser oriundo principalmente de Minas Gerais e do Nordeste.

Chegaram a São Paulo somente no ano do seu quarto centenário, 94.436 brasileiros, que se incorporaram ao cadinho populacional da cidade e do estado. Pode-se imaginar a força desse segundo impacto na urdidura do tecido cultural urbano (Arruda, 1995, p. 139).

A cidade de São Paulo apresenta, desse modo, um crescimento vertiginoso, que se torna ainda mais intenso entre as décadas de 1940 e 1980.

É preciso levar em conta que a cidade não estava preparada, urbanisticamente, para receber todo esse inchaço populacional. Resultam desse processo de urbanização, iniciado em princípios de século XX, alguns problemas que ainda hoje atormentam os paulistanos, tais como a fragmentação da cidade, causada por fatores como a apropriação privada dos espaços e bens públicos, de lugares e de marcos simbólicos onde a nova população pudesse construir uma memória coletiva¹⁷. Segundo o autor,

O crescimento desmesurado da cidade compõe assim aflição crescente de gentes deslocadas compulsoriamente de suas origens rurais e arrastadas para o destino imprevisível da precariedade das periferias e da inconsistência do mercado de trabalho (Sevcenko, 2004, p.30).

Podemos notar que a chegada dos imigrantes à metrópole paulista em formação naquele momento significou também o surgimento de um sentimento de falta de pertencimento dos indivíduos à comunidade e à própria dinâmica urbana.

De finais do século XIX até a década de 1920 a maior concentração populacional deu-se nos chamados bairros centrais, uma vez que a principal forma de transporte presente na capital, nesse momento, era o bonde e a rede de integração urbana, que era extremamente limitada, promovendo a concentração da população nas regiões centrais e suas imediações.

Porém, de 1930 até 1970 os veículos automotores, ônibus e carros particulares, assumem o protagonismo do transporte na cidade e tem-se uma ampla expansão da malha urbana. Dessa forma a tendência predominante entre a população de buscar aluguéis nas áreas centrais foi substituída pela compra de lotes na periferia – de modo que as pessoas foram se dispersando para os subúrbios num processo que, como aponta Sevcenko, deu-se de forma desordenada.

Bairros surgiram ao deus-dará, sem conexão uns com os outros, fora dos parâmetros e gabaritos legais, sem quaisquer recursos de infra-estrutura básica, em terrenos grilados ou irregularmente demarcados. A São Paulo original, já suficientemente anárquica, desdobrou-se em

¹⁷Segundo Halbwachs a memória individual é estruturada por pontos de referência (tais como monumentos e patrimônio arquitetônico, paisagens, tradições, costumes, músicas, etc.) que a inserem na memória da coletividade, à qual o indivíduo pertence. A memória coletiva, à medida que define aquilo que caracteriza um grupo e que o diferencia de outro, fundamenta e reforça os sentimentos de pertencimento (Pollak, disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br>).

várias São Paulos precárias, distantes, isoladas, paupérrimas e ilegais. Foi a origem do nefasto modelo centro-periferia (Sevcenko, 2004, p.28).

Outro importante fator que impulsiona a transformação de São Paulo em uma grande metrópole (fragmentada e com uma urbanização caótica) é o processo de industrialização, que se acelera a partir da década de 1950. Segundo Arruda é

Nesse período [da década de 1950] que nasceu mais da metade de todas as indústrias mecânicas, um terço das metalúrgicas e um quarto dos estabelecimentos destinados à produção de material elétrico e de comunicação, em relação ao parque existente em 1958 (Arruda, 1995, p.136).

É nessa década que há uma intensificação dos investimentos em vários setores da indústria em São Paulo, desde a alimentícia até a metalúrgica, transformando qualitativamente o parque industrial paulista e tornando a década um dos momentos cruciais da industrialização de São Paulo (Arruda, 1995, p.136).

Em meados da década de 1950 tem-se uma modificação no processo de desenvolvimento do capitalismo no Brasil e, por conseguinte, transformam-se também os padrões da industrialização. De 1955 até 1964 o país vive o que Arruda chama de “industrialização pesada”, processo que impulsiona a transformação de São Paulo no centro manufatureiro hegemônico do país (Arruda, 1995, p.136).

O modo como o setor industrial em São Paulo se expandiu relaciona-se intimamente com o processo de urbanização desordenada e de fragmentação da cidade. Como afirma Arruda, com a intensificação da entrada de capital estrangeiro, principalmente a partir da década de 1960

os novos ramos industriais já surgiam altamente concentrados, agregando-se ao município paulista ou circunvizinhos num fenômeno de cornubação dos mais intensos já verificados na história ocidental. Delineia-se, de pronto, uma grande São Paulo em que não se vê solução de continuidade espacial entre a extensa urbe e seus satélites, municípios como Santo André, São Bernardo, Guarulhos [...] (Arruda, 1995, p. 137).

Nesse sentido a industrialização de São Paulo, ao passo em que traz crescimento econômico, também se torna fonte de problemas até hoje insolúveis,

como a falta de ligação entre os municípios satélites e a capital e a fragmentação da cidade, oposta entre centro e periferia.

Sem planejamento, ou com planejamento tardio e parcial, o vocabulário nada plástico das dificuldades logo se ampliou: inadequação do sistema de esgotos, que polui os rios; carência de água potável trazida de longas distâncias; adensamento do tráfego urbano pela precariedade do transporte coletivo; vias insuficientes para o excesso de veículos. Em suma, problemas que denunciam a metrópole moderna [...] (Arruda, 1995, p. 137).

Como vemos, os problemas de urbanização constituem-se como um legado que ainda hoje assombra os paulistanos. Outra herança ainda presente na São Paulo contemporânea e que, certamente, se relaciona com o processo de industrialização e com as ondas de imigração em massa, é o caleidoscópio cultural, causado pelo encontro desses novos grupos que chegavam à capital. Nesse sentido, é preciso perceber também os impactos culturais, étnicos e linguísticos ocasionados pelo encontro de todas as populações que se sobrepunham e se miscigenavam em São Paulo, mas que não deixavam de praticar suas “tradições ancestrais em seus redutos espaciais: Os bairros de imigrantes” (Arruda, 1995, p. 138).

A cidade vai adquirindo, assim, seus ares de cosmopolitismo. Dessa maneira, podemos afirmar que é a partir de meados do século XX que a cidade de São Paulo passa a se configurar como metrópole. É nesse momento que a presença dos imigrantes passa a marcar mais efetivamente a vida cultural e econômica da cidade.

Os imigrantes e, sobretudo a primeira geração de descendentes aqui nascidos começaram a alcançar o topo da escala social em múltiplas atividades [...]. Com presença crescente nos meios de comunicação social, nos aparelhos culturais, na literatura, no cinema, no teatro, explodindo uma gramática cultural variada, de múltiplos tons, densamente impregnada pela nova sensibilidade. E não importava que o fluxo imigratório tivesse arrefecido ou que muitos deles tivessem apenas feito escala em São Paulo, rumo à Argentina ou Estados Unidos (Arruda, 1995, pp. 138-139).

Os imigrantes tiveram papel preponderante também no que tange a inserção do Brasil nas inovações das linguagens artísticas que ocorriam nos grandes centros urbanos mundiais naquele momento histórico.

Como aponta a mencionada autora, em meados do século passado, começa a haver o patrocínio de produções artísticas por algumas das famílias de imigrantes que passaram a incorporar a burguesia industrial paulistana. A família Mattarazo talvez seja o exemplo mais emblemático desse fenômeno. Nesse viés, houve a criação de instituições como o Museu de Arte Moderna de São Paulo, fundado em 1948 por Francisco Mattarazzo Sobrinho (Arruda, 2005, p.144).

Outras importantes instituições culturais também são criadas nesse momento com o financiamento e a participação ativa de estrangeiros ou seus descendentes, tais como a companhia de Cinema Vera Cruz, que alterou radicalmente o setor cinematográfico de São Paulo. Entre 1949 até princípios de 1950, o número de produtoras de cinema na cidade chegou a ultrapassar a casa de duas dezenas (Arruda, 2005, p. 145).

Nesse período, São Paulo assume o protagonismo da produção cultural do país, papel até então desempenhado pelo Rio de Janeiro. A capital paulista apresentaria um projeto que já continha certa lógica empresarial. A companhia Vera Cruz, por exemplo, teria sido fundada com o propósito de criar uma indústria cinematográfica no país. Nesse momento, o tecido cultural paulistano está em pleno processo de modernização e a criação de instituições, tais como a companhia Vera Cruz e o Museu de Arte Moderna, são sua maior expressão (Arruda, 2005, p. 147).

Segundo Willi Bolle, é nesse momento (desde o princípio do século XX) quando São Paulo converge-se em metrópole urbana que surge no Brasil uma consciência urbana moderna.

Devido a suas vantagens geográficas, à sua infraestrutura e à imigração, a cidade se tornou o centro industrial e comercial do país, e mais: seu principal foco de inovação cultural e artística (Bolle, 1994, p.33).

Ao longo do século XX, portanto, São Paulo foi se constituindo como uma metrópole cosmopolita e os imigrantes tiveram papel preponderante no processo de modernização da cidade. Sua atuação na criação de novas instituições culturais é

também fundamental para o surgimento de novas linguagens estéticas, pois como afirma Willians:

A chave fundamental das mudanças do estilo modernista é o caráter das metrópoles. O impacto mais importante é seus efeitos na forma, e o fato mais importante das mudanças na forma é a imigração para as metrópoles (1997, p.45).

Como afirma o autor, para que se dessem as inovações estéticas ligadas às Vanguardas Históricas, foi substancial o caráter das metrópoles. Nesse sentido, no Brasil, temos na década de 1940 a introdução do dodecafonismo¹⁸, processo protagonizado pelo imigrante Hans-Joachim Koellreutter, compositor alemão refugiado do nazismo instalado no Brasil em 1937 e criador do Movimento Música Viva.

Logo que chegou ao Brasil Koellreutter procurou dar continuidade aos procedimentos vanguardistas já iniciados na Europa, entre eles a introdução dos princípios do dodecafonismo musical, atacando frontalmente a liderança de Villa-Lobos num cenário musical que via como excessivamente nacionalista (Naves, 2010, p.34).

Koellreuter também auxiliou a fundar a Orquestra Sinfônica Brasileira, Escola Livre de Música de São Paulo em 1952, e fundou a Escola de Música da Universidade Federal da Bahia em Salvador dois anos depois.

Assim como as instituições criadas com a participação do músico alemão, outros locais como Museu de Artes de São Paulo (MASP) e o Museu de Arte Moderna (MAM) foram de grande importância na divulgação de novas linguagens artísticas, ao passo que propiciaram o contato dos artistas brasileiros com as novas tendências pictóricas mundiais. Além disso, atividades desenvolvidas pelos museus como bienais periódicas, ofereciam aos brasileiros a oportunidade de ingresso ao universo das linguagens das vanguardas (Arruda, 2005, p. 150).

Sendo assim, é possível afirmar que essas instituições criadas a partir da segunda metade dos anos quarenta do século passado viabilizaram o contato dos

¹⁸O dodecafonismo é uma técnica de composição musical elaborada por Schoenberg que consiste, basicamente, no seguinte preceito: tendo uma série de doze notas musicais o compositor não deve repetir a mesma nota antes que todas as outras apareçam na composição (Durão e Fenerick, 2011).

artistas e do público brasileiro com as principais discussões e inovações artísticas em curso nos grandes centros urbanos do globo.

É importante lembrar que os museus carregavam também certo projeto civilizatório, que visava educar a população para que ela obtivesse a competência estética e comportamental necessárias a um país que se modernizava e que buscava superar os desafios do crescimento econômico (Parada, apud Arruda, 2005, p. 154).

Outras mudanças no cenário interno brasileiro, ocorridas de forma concomitante ao surgimento dos museus, também foram fundamentais para o surgimento de novas linguagens estéticas, tais como o concretismo, por exemplo. Dentre elas, destacamos para além do já mencionado processo de industrialização e urbanização, o êxito da Universidade de São Paulo que, segundo Arruda (2005, p.152) logrou nesse momento democratizar em certa medida o acesso à educação superior, permitindo que os filhos dos extratos médios adentrassem nos quadros universitários.

De modo geral, alterou-se também o exercício das profissões culturais, pois surgiram novos postos de trabalho ligados ao ensino secundário e superior, na grande imprensa, na publicidade, nas artes industriais, abrigando, assim, profissionais universitários, em especial no que tange a cidade de São Paulo e também o Rio de Janeiro.

Logo, a produção cultural ampliou-se em quantidade, assim como se diversificou, referindo-se às linguagens modernas. Foi no contexto dessas transformações ocorridas na cidade de São Paulo que floresceram novas linguagens culturais, tais como o concretismo e a inserção do dodecafonismo na música brasileira. Tem-se também inovações na dramaturgia, no cinema, na arquitetura, no design, na publicidade e nas ciências sociais. Os debates estavam presentes nos mais variados campos, como por exemplo, no embate entre abstracionismo e figurativismo (Arruda, 2005, p.154).

É preciso ter em mente que essas inovações ocorriam numa sociedade muito mais complexa do que aquela em que ocorre o impulso vanguardista de 1922. Nesse momento

[...] a nova experimentação modernista ocorria num ambiente permeado por concepções heterogêneas sobre a criação cultural, vindo a reforçar o pluralismo de São Paulo em franco movimento de construção das linguagens futuras. (Arruda, 2005, p.154).

Se como afirma Williams (1997, p.45), o caráter das metrópoles é elemento fundamental para que se dessem as mudanças do estilo modernista, podemos perceber que é a partir de meados do século XX que a cidade de São Paulo torna-se também terreno propício para o surgimento de novas linguagens artísticas e rupturas estéticas, à medida que é a partir desse momento que a cidade passa a se constituir efetivamente enquanto metrópole cosmopolita, palco de contínuos encontros culturais e também de infindáveis problemas de urbanização. Dentre esses problemas destacamos a fragmentação da cidade que, como aponta Sevckenko (2004), agrava-se principalmente a partir da década de 1970.

Nas páginas anteriores procuramos evidenciar como o processo que fez de São Paulo uma das grandes megalópoles surgidas no Século XX, fez igualmente com que essa cidade se tornasse receptiva à chegada de linguagens estéticas inovadoras. Entendemos que o processo de modernização da cidade, onde os imigrantes e migrantes tem papel preponderante, está intimamente relacionado com a transformação da cidade em terreno fértil para o surgimento de efervescências culturais e rupturas estéticas, nos mais diversos campos. Todavia, deve-se levar em conta também todas as problemáticas oriundas desse processo de urbanização. Como apontado anteriormente, com o processo de urbanização desordenada, tendo como escopo o interesse financeiro e não o bem estar público, a capital paulista acabou fragmentando-se em várias “São Paulos”, distantes e isoladas umas das outras.

Buscaremos agora refletir sobre uma dessas “São Paulos” e mostrar como a população de uma pequena região da cidade criou, em um determinado momento histórico, um ambiente de resistência ao padrão de urbanização que privilegiava o privado em detrimento da criação de espaços públicos de convívio e lazer. Buscaremos compreender como se desenvolveu em uma das facetas de São Paulo um ambiente de forte efervescência cultural, marcado pelo padrão comportamental ligado à contracultura.

1.a) Sobre como os ponchos e congas ocuparam (e transformaram) Vila Madalena e Pinheiros

O processo de modernização da cidade de São Paulo, sua industrialização e a criação de instituições como o Museu de Arte Moderna, Museu de Artes de São Paulo, a Universidade Estadual Paulista, e tantas outras na primeira metade do século XX, foram fundamentais para o surgimento de um cenário cultural efervescente que dialogou e criou novas linguagens estéticas.

Na segunda metade do século, mais precisamente a partir da década de 1970, houve o surgimento de um novo cenário cultural intenso que trazia uma série de inovações, tanto na linguagem como no comportamento de seus idealizadores e consumidores. Entretanto, o cenário cultural do qual falaremos nas páginas que se seguem desenvolveu-se à margem das instituições consagradas, mantendo (quase sempre) uma relação crítica com os grandes meios de produção e reprodução da cultura.

Um dos redutos dessa efervescência cultural na cidade de São Paulo, protagonizada principalmente pela juventude – paulistana, mineira, carioca, nordestina e até mesmo de outros países da América Latina – que por diferentes motivos acabou encontrando-se em São Paulo, foi a região dos bairros Vila Madalena e Pinheiros.

A Vila Madalena, até meados da década de 1960, era habitada principalmente por imigrantes portugueses e seus descendentes. Entretanto, alguns fatores fizeram com que, a partir de um determinado momento, houvesse uma ocupação – e transformação – do bairro por jovens cabeludos e barbudos, que encheram as ruas da Vila com novas cores, imagens e sons, fazendo do pacato bairro paulistano o cenário ideal para o desenvolvimento de uma grande efervescência cultural de característica fortemente contracultural.

Durante os anos de 1960 os ventos da contracultura varreram o globo e os jovens de variadas partes do planeta questionaram os padrões de comportamento e os valores morais de sua época. A juventude gritava em diferentes idiomas o aviso de que a *Era de Aquários* se aproximava. Contudo, no Brasil tais clamores foram abafados pelo regime civil-militar instaurado em 1964.

Enquanto eclodiam pelo mundo vários movimentos juvenis contestatórios – como o movimento *hippie* nos Estados Unidos, a Primavera de Praga na República Tcheca, e o movimento estudantil francês – o Brasil entra no período mais sombrio da repressão política. A promulgação do Ato-Institucional número 5 ocorrida em 1968, e que vigorou por uma década, deu ao governo militar o controle potencial da sociedade Brasileira. Entre as mudanças trazidas pelo AI-5 estavam o fechamento do Congresso Nacional e a suspensão das garantias constitucionais. As atividades culturais também passaram a ser mais duramente reprimidas, haja vista o exílio de vários artistas e intelectuais. Outra consequência do mais arbitrário dos atos institucionais constitui-se na repressão mais violenta ao movimento estudantil. Nesse sentido, o AI-5 acarretou no fechamento do Conjunto Residencial da USP (CRUSP), local que segundo os militares, era ponto de encontro para reuniões de grupos de esquerda. O fechamento do CRUSP e a proximidade do Bairro Pinheiros com a USP e a PUC (as duas maiores universidades de São Paulo naquele momento) foi um dos motivos que levaram os jovens universitários a migrarem para a região (Fernandes, 1999, p. 51).

Segundo Enio Squeff outro fator atrativo para os jovens universitários se instalarem na região de Pinheiros, mais precisamente na Vila Madalena, era o baixo valor dos aluguéis:

“[...] não se sabe bem de onde nem quando precisamente, mas certamente atraídos pelos aluguéis baixos, um dia, mas, sobretudo, à noite como que emigrados de um país distante, sobrevieram os barbudos e as moças com cabelos compridos e batas transparentes. Começava uma outra história na história da Vila Madalena (Squeff, 2002, p.20)”

Embora muitos tenham sido os estudantes que passaram a incorporar a população da Vila Madalena a partir do final da década de 1960, nem só de universitários construiu-se essa nova forma de sociabilidade surgida no dito bairro paulistano. Muitos perseguidos políticos oriundos de outras regiões do Brasil e de outros países latino-americanos buscaram refúgio nos subúrbios da cidade, sendo a Vila Madalena o local escolhido por muitos para construir suas vidas.

Um fato que alterou a vida da Vila [...] foi a chegada de migrantes vindos principalmente do nordeste, mais especialmente da Bahia. Muitos se instalaram na Vila

como parte da leva dos ditos *hippies* – na verdade apenas atores, artistas plásticos ou mesmo estudantes que usavam cabelos compridos, ponchos e alpargatas (Squeff, 2002, p.44).

Esses jovens vindos de outros lugares do país ou da América Latina acabaram encontrando-se ali, na Vila Madalena, por diferentes razões: para cursar uma carreira universitária ou para fugir da repressão política de suas terras natais, trazendo na bagagem, muitas vezes, ideais e aspirações comuns, identificando-se com o campo da esquerda política e enquadrando-se no padrão de comportamento ligado à contracultura.

Durante a década de 1970 a Vila Madalena foi ocupada por estudantes, artistas das mais variadas áreas (da música ao circo), intelectuais e profissionais liberais. Esses novos moradores alteraram a forma de convívio da Vila e foram um fator fundamental para que se desenvolvesse naquele espaço uma grande efervescência cultural. Como nos conta Squeff, os jovens chamados pelos antigos moradores de *hippies*, que chegaram à vila durante os anos de 1970, trouxeram a “tiracolo pintores, jornalistas, cineastas em princípio de carreira (a Vila chegou a contar com nada menos que seis produtoras, em certo momento), além dos artistas de circo” (2002, p.76).

Segundo José Luís Pena¹⁹ existiram dois fatores fundamentais para que a Vila Madalena se transformasse nesse reduto artístico/libertário/*hippie* durante a década de 1970: O primeiro diz respeito aos aluguéis baratos (a especulação imobiliária ainda não havia atingido essa parte da cidade) que atraíam tanto estudantes, quanto a artistas amadores ou em começo de carreira, arquitetos ou escritores que procuravam aluguéis baixos para fixarem seus escritórios. O segundo fator apontado por Luís Pena é de ordem mais subjetiva e diz respeito à predisposição dos descendentes de portugueses (os nativos da vila) “a tudo que fosse festeiro” (Pena, apud in Squeff, 2002, p. 76).

¹⁹ Músico nordestino que chegou à Vila Madalena fugindo da perseguição política que sofria em sua terra natal. Integrou o elenco do musical *Hair*, apresentado em São Paulo em 1973.

Havia também, segundo Pena, certa identificação entre os “nativos da vila” e os novos moradores, o que facilitou a sociabilidade e permitiu uma convivência amistosa entre os dois grupos.

A arribada de artistas [...] ou mesmo dos homossexuais com seus parceiros não seria mal vinda e mal vista apenas pelo que eles movimentaram na modesta economia local, mas pelo que eles já constituíam com suas tradições [...]. Os portugueses trabalharam durante anos na construção do Cemitério São Paulo. Seria de se estranhar que entalhadores, pedreiros, marceneiros reagissem a pintores, atores ou artistas de circo? Seja ou não uma questão pertinente, o fato é que a Vila Madalena acolheu os ditos artistas com a tranquilidade de quem acredita na benevolência do invasor vitorioso (Squeff, 2002, p.79).

Notamos, dessa maneira, que a chegada dos jovens moradores, com suas congas, ponchos, músicas, poesias, espetáculos, e etc., não foi um choque para os antigos moradores, pelo contrário: houve certa identificação entre os dois grupos, fato que, sem dúvida, foi preponderante para que se desenvolvesse uma nova forma de sociabilidade na Vila, facilitando e impulsionando o surgimento de toda a efervescência cultural disseminada pelo bairro e seus arredores, principalmente durante os anos de 1970 até meados de 1980, culminando na criação de produtoras de cinema, jornais, grupos musicais e as mais diversas expressões artísticas.

Além dos fatores apontados por Pena como facilitadores para instalação dos novos moradores na Vila, outro elemento que nos parece fundamental diz respeito a conservação pela população do bairro de certo hábito rural e interiorano: o acerto dos aluguéis não dependia de fechamento de contrato, comprovação de renda, ou demais burocracias exigidas por agências imobiliárias, mas sim da “palavra dada”. Fato curioso, que talvez explique a facilidade com que tantos estudantes, artistas, e profissionais liberais em início de carreira, pudessem instalar-se na Vila Madalena.

Os locatários não exigiam qualquer papel para que os sujeitos com suas barbas e as mulheres com suas vastas cabeleiras se instalassem em seus imóveis. Bastava a palavra. Foi por sinal, do apalavrado, do acertado de boca e do fiel cumprimento do que se tinha fechado que os artistas adquiriram o tal inimaginável, ou seja, a possibilidade de se instalarem nas casas e nos fundos de quintal sem maiores formalidades (Squeff, 2002, p.77).

Notamos, dessa maneira, que dentro do processo de modernização da cidade de São Paulo sobreviveram alguns traços de informalidade. Como aponta Nicolau Sevcenko, a urbanização paulistana se construiu a partir de algumas dinâmicas concorrentes, mas também convergentes, que se alimentaram e alimentam, reciprocamente:

Em primeiro lugar está a cidade Especulação, estabelecendo as fronteiras sempre voláteis do mercado de valorização imobiliária e dos espaços urbanos de excelência e exclusividade. Em paralelo se articula a Cidade da Cooptação, acenando com a “possibilidade[...] das legalizações [...]”. Convivendo com ambas está a Cidade da Informalidade, da imensa população que sobrevive sem bases fixas, sem fundamentos legais, sem vínculos institucionais, sem amparo, sem proteção e sem garantias, sem identidade e sem reconhecimento. Se a primeira for a cidade da luz, a segunda será a do lusco-fusco e a terceira a das sombras (Sevcenko, 2004, p. 31).

Considerando a perspectiva do referido autor, podemos afirmar que a Vila Madalena, nesse momento, estaria inserida na terceira dinâmica mencionada, a da “cidade informal”, o que facilitou a ocupação do bairro pelos jovens estudantes, artistas e profissionais que sobreviviam também na informalidade. Todavia, se Sevcenko define essa faceta da cidade como inserida nas “sombras”, podemos também afirmar que a Vila foi iluminada por esses novos moradores que lhe conferiram, de algum modo, uma nova identidade, que se vincula, sem dúvidas, à contracultura.

Formava-se na Vila, nesse período, um padrão de comportamento que apresentava resistência ao poder político instituído, mas também a todo um padrão de comportamento hegemônico. Nesse espaço estava em construção uma identidade gerada em torno do “ser alternativo”. O “sentir-se alternativo” era um elemento definidor do sentimento de pertence desses indivíduos ao grupo cultural que então se formava e do qual os vanguardeiros foram parte integrante. Tal identidade, como veremos, será definidora também para seus projetos estéticos.

A intensa movimentação cultural gestada na Vila era, assim, pautada por essa negação do poder instituído, tanto o poder político exercido pelos militares, quanto o poder dos grandes meios de comunicação de permitir ou não a produção e veiculação dos produtos culturais.

Refletiremos agora sobre o papel da Vila Madalena na formação desse cenário cultural intenso que, de certa forma, modificou uma parcela da cidade de São Paulo e que, ainda hoje, exerce influência sobre os artistas contemporâneos, em especial no que se concerne à música²⁰.

Na Vila Madalena vicejou também a imprensa alternativa que, de diferentes maneiras, foi crítica em relação à situação política vivida pelo país naquele momento histórico. Dentre os periódicos produzidos nesse bairro está o jornal *O Movimento*, fundado pelo jornalista Raimundo Rodrigues Pereira²¹, que circulou entre os anos de 1976 a 1981 e que incluía entre seus colaboradores intelectuais como Maria Rita Kehl, José Miguel Wisnick e Ricardo Maranhão, entre outros. Todos eles eram ligados direta ou indiretamente a partidos de esquerda – clandestinos nesse momento – como o PC do B e o PCB (Squeff, 2002, p.176). Outro frequentador da redação do jornal foi Ribas de Castro, que posteriormente se integrou à equipe gestora do Centro de Promoções artísticas Lira Paulistana (Castro, 2014, p.31).

A redação de *O Movimento* se instalou na rua Dr. Vírgilio de Carvalho Pinto, próximo à rede de supermercado Bazar 13 (financiadora do periódico), na rua Teodoro Sampaio. Enio Squeff chama a atenção para a cumplicidade existente entre os financiadores do jornal e jornalistas para burlar a censura. A resistência à censura, segundo o autor, disseminou-se pela Vila, dada à proliferação de focos da imprensa alternativa que se instalaram no bairro, tais como os jornais *Em tempo*, *Versus* e *Jornal Pinheiros* (2002, p. 177-178).

²⁰ Muitos grupos musicais surgidos nesse contexto sócio histórico foram agrupados pela imprensa da época sobre o título de Vanguarda Paulista ou Vanguarda Paulistana. Hoje se fala do surgimento de uma geração de músicos identificada por muitos como “Nova Vanguarda Paulista”. Entre esses músicos contemporâneos estão, por exemplo, Tulipa Ruiz e a Orquestra Filarmônica de Pasárgada.

²¹ Raimundo R. Pereira havia montado no Rio de Janeiro o jornal *Opinião* que, em função de seu conteúdo crítico em relação ao regime militar e também das divergências de seus redatores, adeptos de diferentes correntes e partidos políticos ligados à esquerda política, teve uma curta existência.

Além da imprensa alternativa, a Vila Madalena também abrigou uma infinidade de músicos, tais como Zeca Baleiro, Capenga, Gereba e Arrigo Barnabé. Sobre a cena musical da Vila, afirma Squeff:

Seja como for, na década de 1980, a Vila teve muitos músicos instrumentistas e compositores populares – mais do que em outros lugares, em São Paulo. E se é certo que não existe uma música “típica da Vila” é indiscutível que sem seu ambiente ela não teria resultado no que foi (Squeff, 2002, p. 186).

Muitos dos músicos ligados à Vila Madalena naquele momento, por residirem ali, por serem amigos de seus moradores ou frequentadores de seus bares, estariam segundo Squeff, comprometidos a realizar uma música popular “de vanguarda”, como foi o caso de Arrigo Barnabé, por exemplo.

Talvez se pudesse dizer que [esses músicos] tinham como projeto se impor à televisão, às rádios, às gravadoras pelo que eram e não pelo que este segmento quisesse que eles fossem (Squeff, 2002, p. 188).

Vemos desta maneira, que o projeto coletivo gestado por esse grupo cultural, para o qual ser alternativo e contracultural significava também não se submeter aos padrões buscados pelos grandes meios de comunicação, está vinculado aos projetos individuais destes artistas.

Uma das peculiaridades do cenário musical da Vila Madalena naquele momento era a influência da música latina. Muitos perseguidos políticos oriundos de países do cone-sul que também sofriam com ditaduras militares buscaram refúgio em solo brasileiro e o encontraram na Vila Madalena, incorporando ao bairro paulistano sua música e seus costumes. Foi assim que a vila adquiriu o sabor das empanadas argentinas e as sonoridades andinas e platinas.

A difusão, o amplo apoio que músicos ditos de “raízes”, como Dércio Marques, tiveram, a seu tempo na Vila, deu-se tanto pelo que sua música tinha do Uruguai e do pampa argentino, ou seja, do que era então a onda de latinidade [...], quanto pelo que os latino-americanos representavam para grande parte dos intelectuais e artistas que viviam na Vila Madalena (Squeff, 2002, p.189).

Nessa Vila ocupada por estudantes, jornalistas, arquitetos, artistas, músicos, escritores, e refugiados políticos, ou seja, pessoas que vinham das mais variadas partes do Brasil e também da América Latina, surgiram grupos musicais como Tarancón, cujas obras são marcadas pela influência da música latina, assim como o Bendegó, que trazia uma clara influência da música nordestina. Também foram assíduos frequentadores da Vila Madalena nesse momento Almir Sater e seu grupo, que traziam a música ligada ao Centro-Oeste brasileiro (Squeff, 2002, p.190).

Entre fins da década de 1970 e meados de 1980, a Vila Madalena estava repleta de instrumentistas e compositores, como buscamos salientar. Sendo assim, não é de se espantar que nela também estivessem presentes numerosos intérpretes.

Cantoras como Suzana Salles, Tetê Espíndola, Vânia Bastos [...] cresceram musicalmente na vivência com colegas e compositores que, por sua vez, puderam criar em conformidade com algumas das características de muitas delas. E justamente por frequentarem a Vila Madalena. O timbre [...] de uma Tetê Espíndola certamente não teria animado as composições que lhe dedicaram compositores como Arrigo Barnabé e Itamar Assumpção. O inverso também vale: Ná Ozzetti talvez não se distinguisse, não fosse a vila e muitos de seus compositores (Squeff, 2002, p. 191).

A “Vila”, como era carinhosamente chamada por seus frequentadores, tornou-se, assim, um espaço do “encontro”: Ali se aproximaram, por diferentes motivos, jovens com aspirações, objetivos e projetos que estavam sintonizados com um padrão de comportamento e uma visão de mundo comum, pautados certamente pela contracultura.

Toda essa movimentação cultural existente na vila nesse período certamente não teria se desenvolvido sem os locais de sociabilidade usufruídos por seus moradores. Sendo assim, surgiu na Vila Madalena algo que naquele momento era raro na cidade de São Paulo: Os lugares de sociabilidade. Tanto por sua forma de urbanização não ter privilegiado a criação e manutenção destes espaços, como pelo fato de a ditadura civil-militar ter reprimido grande parte da existência de locais como salões de sinuca, botequins, terreiros, etc., a capital paulista tornou-se carente de espaços que favorecessem a sociabilidade entre os paulistanos. Todavia, a partir do

desgaste do regime esses lugares vão, aos poucos, ressurgindo (Sader, 1984). Na Vila Madalena um dos principais locais de sociabilidade era o bar Sujinho.

Fundado pelo baiano Nonato Lima (vulgo Renato) o bar, nesse momento, era o único da Vila que ficava aberto até altas horas da noite, elemento que certamente foi grande responsável por sua popularização entre os moradores do bairro e seus arredores (Squeff, 2002, p49). É claro que os *hippies* (como os chamavam os antigos moradores, inclusive o dono do estabelecimento comercial em questão) eram presença constante no Sujinho, que tinha seus banquinhos e calçada ocupados também por alunos da USP, jornalistas, professores, artistas, intelectuais e músicos como Arrigo Barnabé e Tetê Espíndola. Como afirma Squeff, os frequentadores assíduos deste importante local de sociabilidade da Vila

[...] estavam sempre mais ou menos inseridos no modelo hippie que então começava a fazer escola, isto é, barbas crescidas, cabelos compridos, gestos mansos, palavrório macio em que se misturam gírias nordestinas e conversa paulistana, formando um patuá que aos poucos vai se conformando

como sendo típico “da vila” (Squeff,2002, p.53).

Vimos até aqui como a Vila Madalena transformou-se a partir do final da década de 1970, com o início do processo de distensão política, num local onde floresceu uma sociabilidade ligada à contracultura e que culminou no surgimento de um efervescente circuito cultural. Para tanto, foi de fundamental importância o papel exercido por lugares de sociabilidade tais como o bar Sujinho. Agora falaremos de outro importante local de sociabilidade que atuou também como catalizador de toda a efervescência cultural que pairava pela Vila Madalena e seus arredores naquele momento: trata-se do Teatro Lira Paulistana.

2) OS DELÍRIOS DO LIRA: PRODUÇÃO INDEPENDENTE E OS VANGUARDEIROS DE SÃO PAULO.

Em 25 de outubro de 1979, no porão de uma antiga loja de móveis localizado na Rua Teodoro Sampaio - paralela à Praça Benedito Calixto - número 1901, foi inaugurado o Teatro Lira Paulistana. O nome, inspirado na coletânea homônima de poemas de Mário de Andrade, foi sugerido pelo diretor teatral Mário Masetti, (Castro, 2014, p. 158). Seus idealizadores foram Wilson Souto Júnior, conhecido também como “Gordo”, um engenheiro que vinha de experiências variadas como músico em São Paulo, e o administrador de empresas Waldir Galeano.

Após alguns meses de funcionamento do teatro, Waldir acabou por afastar-se. Todavia o grupo de produtores, ou o “pessoal do Lira”, como era mais conhecido, foi se expandindo até tornar-se um quinteto: Ribas de Castro, Chico Pardal, Plínio Chaves e Fernando Alexandre juntaram-se ao Gordo, comandando os delírios do Lira Paulistana até seus últimos suspiros, em meados de 1986 (Castro, 2014, p.32).

Segundo a professora da USP e crítica teatral Iná Camargo Costa, Gordo decidira abrir um teatro, pois percebeu que havia um público na cidade que não era contemplado pelo circuito cultural paulistano. Para Wilson S. Júnior, a existência desse novo público podia ser percebida em função do excessivo número de pessoas que procurava as promoções especiais do MASP e MIS, por exemplo, ao passo que as promoções do circuito tradicional de cinemas, teatro e shows mantinham-se estáveis. Segundo Gordo esse público era constituído majoritariamente por

estudantes universitários ou já graduados, mais ou menos atentos às transformações sociais (e políticas) por que vinha passando o país; um tanto quanto na vanguarda das assim chamadas mudanças de comportamento (isto provavelmente valendo mais para o pessoal que criou o “Vila Madalena *way of life*”); aparentemente arredio ao fascínio da televisão e que parecia ansiar por algum programa cultural, mas com um detalhe bastante significativo: de baixo poder aquisitivo (Costa, 1984, p.34)

Notamos a partir das palavras de Iná Camargo Costa que boa parte desse novo público, residia ou circulava por Vila Madalena e Pinheiros. Sendo assim, não foi mera casualidade a escolha da Rua Teodoro Sampaio para instalação do teatro Lira Paulistana, haja vista que a Praça Benedito Calixto, nesse momento, se

configurava como um importante local de sociabilidade dos habitantes desses bairros. Nos arredores da praça encontravam-se gráficas de jornais alternativos, como o já mencionado *O Movimento*, a produtora de vídeo *Olhar Eletrônico*, a *Associação de Feministas* e um núcleo do recém-criado *Partido dos Trabalhadores (PT)* (Castro, 2014, p.96).

O Lira Paulistana surge, portanto, em confluência com toda a produção cultural que havia no bairro paulistano, e que se vinculava com certo conjunto de valores e padrões de comportamento ligados à contracultura. Como afirma José Miguel Wisnik, não podemos perder de vista “que o Lira Paulistana sempre esteve associado à Vila Madalena, como reduto *hippie*” (Wisnik, apud Fernandes, 1999, p. 47)²².

A princípio, o objetivo dos fundadores do teatro era encontrar um local que pudesse ser alugado por um preço baixo e que possibilitasse a confluência de toda a produção cultural presente na cidade de São Paulo, que estava à margem dos grandes meios de comunicação e também das políticas públicas de fomento e incentivo à cultura. O teatro Lira Paulistana se propunha, desde sua inauguração, a suprir a demanda por uma produção cultural inovadora, em termos de estética artística.

O Lira agiu, nesse momento, como importante catalizador da cultura alternativa produzida por uma determinada parcela da juventude paulistana. Seus frequentadores e colaboradores eram músicos, atores, artistas plásticos, cartunistas, diretores de cinema e etc. As mais variadas linguagens artísticas, antes dispersas por Vila Madalena e Pinheiros, dessa vez aglutinavam-se em um pequeno porão, como afirma a cantora Cida Moreira:

O Lira, enquanto espaço físico, ele proporcionou a todos nós, essa junção física, de estarmos todos lá. Separadamente, cada um fazendo seu trabalho, mas estarmos todos lá. Porque o Lira abarcava todas as linguagens. Tudo era possível de se fazer no Lira. Não tinha um critério de seleção. Era uma coisa totalmente aberta (Moreira, 2013²³).

²²Não queremos, com esta citação, reduzir a contracultura ao hippismo, mas sim evidenciar que não podemos desvincular o surgimento do Lira Paulistana com esse padrão de comportamento contracultural tão presente na vila e que era associado a este estereótipo do *hippie*.

²³Depoimento contido no documentário *Lira Paulistana e Vanguarda Paulista*, dirigido por Ribas de Castro e lançado em 2013.

Um ano após sua fundação o teatro transformou-se num Centro de Promoções Artísticas, contando, a partir de então, com uma gráfica e uma gravadora, que funcionaram de maneira (quase sempre) independente e artesanal, fato que se exemplifica na criação da gráfica, que começou a funcionar em 1981 “com uma máquina Ricoh, de um só tinteiro e com matriz de papel fotográfico, comprada de segunda mão do Curso Presidente Vargas (CPV)” (Castro, 2014, p.60).

Ao transformar-se em “Centro de Promoções artísticas”, o Lira deixa de ser apenas o local de encontro e sociabilidade de vários artistas e seu público, para exercer também o papel de suporte para produção de diferentes produtos culturais, que iam desde a música à edição de um jornal e uma revista que circularam entre os anos de 1981 e 1982. Para Iná Camargo Costa

O jornal [...] seria essencialmente o roteiro da cultura e do lazer paulistanos e a revista deveria rastrear, num nível mais aprofundado de reflexão, essas mesmas atividades além de ampliar o espaço da produção gráfica, que tivera sua restrita chance nos anos 70, mas sucumbira diante do monopólio dos grandes produtores (Abril, Rio Gráfica, etc.) (Costa, 1984, p.34).

O Centro de Promoções Artísticas Lira Paulistana colocou-se, então, como alternativa para alguns músicos (bem como escritores, cartunistas e artistas plásticos) que não tinham espaço nos grandes meios de comunicação e produção da cultura. Nesse sentido, outra relevante produção da gráfica foi o primeiro livro do cartunista Glauco (*Minorias de Glauco*) publicado em 1981 (Castro, 2014, p. 57). Sendo assim, podemos afirmar que o Lira Paulistana, a partir de um modo de produção pautado na artesanidade, deu bases materiais para que muitas obras fossem produzidas e veiculadas.

Nesse trabalho partimos da premissa de que os meios de comunicação²⁴ devem ser interpretados eles mesmos como meios de produção cultural, pois como define Williams:

²⁴ O crescimento da indústria fonográfica brasileira (que em 1979 era a quinta no mercado mundial) não pode ser explicado, como aponta Márcia T. Dias, sem levar em conta sua articulação com os meios de comunicação no conjunto da indústria cultural, “e a sua ação como elemento facilitador da divulgação e comercialização de música popular (Dias, 2000, p.59).

É verdade que os meios de comunicação, das formas físicas mais simples da linguagem às formas mais avançadas da tecnologia da comunicação, são sempre social e materialmente produzidos e, obviamente, reproduzidos. Contudo, eles não são apenas formas, mas meios de produção, uma vez que a comunicação e os seus meios materiais são intrínsecos a todas as formas distintamente humanas de trabalho e de organização social, constituindo-se assim, em elementos indispensáveis tanto para as forças produtivas quanto para as relações sociais de produção (Williams, 2011, p.69).

Partindo dessa linha de raciocínio, é possível afirmar que a atuação do Lira Paulistana pode ser interpretada como uma tentativa de crítica (que podemos entender como uma forma de resistência) ao monopólio dos meios de produção da cultura. Não queremos com tal pensamento afirmar que esse Centro de Promoções Artísticas, a partir de um projeto político consciente e bem definido, tenha surgido e atuado sempre com o propósito de “enfrentar” a indústria da cultura, estabelecendo constantemente uma linha de frente a sua lógica de produção. Essa ideia poderia nos levar a uma análise dicotômica e superficial, pois, segundo Márcia Tosta Dias, muitas vezes as produtoras independentes foram incorporadas à lógica de produção da grande indústria fonográfica²⁵. Logo, o que nos interessa é, sobretudo, pensar as contradições contidas na relação Lira/indústria fonográfica, e como estas marcaram as obras de Eliete Negreiros, Hermelino Neder e Passoca. Nesse instante, cabe-nos não perder de vista que, não obstante as problemáticas contidas nessa relação, o Lira atuou como suporte alternativo para uma produção cultural que não obteve espaço nos grandes meios de comunicação, dando bases materiais para que os “delírios” de muitos artistas se cristalizassem em projetos inovadores. Nesse sentido, tem importância fundamental para o surgimento da Vanguarda Paulista a criação do selo Lira Paulistana.

Como nos relata Ribas de Castro, a gravadora do Lira Paulistana nasceu a partir do propósito de gravar o primeiro álbum de Itamar Assumpção. Em agosto de 1981, o “pessoal do Lira” organizou o festival de Música da Vila Madalena. Os

²⁵O Lira Paulistana, como veremos, chegou a firmar contrato com uma *major*, a Continental. Mais adiante desse trabalho veremos como alguns elementos contidos na lógica de produção da grande indústria fonográfica, que o Lira acabou reproduzindo, impactaram a produção musical dos vanguardistas.

ganhadores foram premiados com a oportunidade de se apresentarem no teatro por uma semana, além de participarem do disco Festival da Vila, que seria produzido na gravadora Continental por Pena Schmidt (Castro, 2014, p.139) ²⁶.

Uma das canções vencedoras do festival foi *Nego Dito*, de Itamar Assumpção. O músico conquistou, assim, o direito de realizar uma temporada no teatro.

Durante a temporada de Itamar Assumpção, no teatro do Lira, Wilson, Plínio e Chico Pardal, perceberam que era um músico com um grande potencial e resolveram apostar na gravação de seu primeiro disco. Com esse objetivo, nasceu a Lira Paulistana Gravadora e Editora, conhecida simplesmente como a Gravadora do Lira (Castro, 2014,p.139).

O primeiro disco produzido pelo selo Lira Paulista, desse modo, foi *Beleléu*, de Itamar e banda Isca de Polícia. O segundo foi *Cabelos de Sansão* de Tiago Araripe, posteriormente foi o *Língua de Trapo*, o disco de Hermelino e a banda Football Music (*Como Essa Mulher, 1984*) foi igualmente produzido pelo Lira Paulistana (Castro, 2014, p.146).

O Lira Paulistana age, nesse sentido, como catalizador de uma produção musical que não era veiculada pela grande imprensa (com exceção da mídia impressa) nem tinha espaço nas grandes gravadoras. A esse respeito, afirma Gil N. Vaz:

Foi com o surgimento do Lira Paulistana, em outubro de 1979, que a música independente passou a contar com um local de convergência, um ponto de encontro. Iniciando como pequeno teatro, instalado com o objetivo de divulgar trabalhos artísticos e alternativos, tornou-se rapidamente uma espécie de agente catalizador das atividades de diversos grupos (VAZ, 1988, p.8).

²⁶Percebemos que nesse momento, o Lira Paulistana já era considerado como espaço privilegiado de produção e divulgação da música alternativa produzida na capital paulista, uma vez que seu palco era disputado por diferentes músicos. Também não podemos deixar de perceber que uma grande gravadora (a Continental, que posteriormente firma uma parceria com o Lira) já demonstra, nesse momento, certo interesse pelos músicos ligados ao Lira Paulistana. Essa ligação entre Lira e Continental será discutida mais pormenorizadamente no capítulo seguinte.

Muitos músicos nesse momento em início de carreira e que compartilhavam uma série de hábitos e valores comuns, acabaram encontrando-se no Lira Paulistana e usando de sua estrutura como suporte para suas primeiras produções. Mesmo depois do fechamento do teatro, tais músicos (os vanguardeiros) seguiram produzindo de maneira independente. Sendo assim, parece-nos plausível afirmar que produzir de maneira independente foi um dos “valores” compartilhados por esse grupo de músicos e que influenciou sobremaneira seus projetos estéticos. Como afirma Tatit:

O modo de produção era o mesmo, todos eram independentes, todos tinham que arrumar recursos para fazer seu próprio disco (Tatit, 2013)²⁷.

Suas obras vinculam-se, deste modo, a essa base material de produção independente e artesanal. Os principais meios de propaganda utilizados pelo Lira Paulistana, por exemplo, eram as filipetas e o popular “boca-a-boca”. Através desses mecanismos, as produções culturais do Lira Paulistana construíam-se (individual e coletivamente), alcançando seu público. Cabe lembrar que esse processo de produção independente e artesanal se desenvolve paralelamente ao da modernização da indústria cultural em nosso país que, nesse momento, estava numa fase de grande expansão e racionalização.

Acreditamos que esse grupo de (amigos) músicos que hoje é chamado de Vanguarda Paulista, tinha como principal característica estética unificadora a busca por inovar no campo da música popular, utilizando-se de elementos oriundos da música erudita de vanguarda²⁸, o que pode ser interpretado como um elemento de auto definição do próprio grupo, pois como afirma Williams, ao pensar em outro grupo cultural ²⁹:

Os valores e hábitos que os uniram de forma tão íntima logo deram a eles uma noção (uma autoestima) de que eram diferentes dos outros e, conseqüentemente, que os

²⁷ Depoimento contido no documentário Lira Paulistana e a Vanguarda Paulista, dirigido por Ribas de Castro e lançado em 2013.

²⁸ O grupo Língua de Trapo, que geralmente é lembrado nos trabalhos acadêmicos que tratam da Vanguarda Paulista, talvez seja o único que não tem seu projeto estético ligado, de alguma maneira, à música erudita. Diferente dos integrantes do Premê, de Itamar, Arrigo ou mesmo Hermelino Neder, os integrantes desse grupo não eram estudantes de música, mas sim de jornalismo.

²⁹ O trecho refere-se ao texto *O círculo de Bloomsbury* (Williams, 2011, p. 201-229), em que o autor pensa o grupo cultural do qual fez parte Virgínia Woolf.

outros poderiam identifica-los como um grupo restrito (Williams, 2011, p.p. 206, 208).

Quais “hábitos e valores” foram responsáveis por dar esse sentido de grupo aos músicos que estudamos? Até aqui, parece-nos possível afirmar que a utilização de recursos estéticos oriundos do universo da música erudita de vanguarda, a fim de produzir de forma experimental dentro do campo da música popular, é um desses elementos. Outro valor compartilhado por esse grupo de músicos, segundo nossa interpretação, diz respeito à preocupação em manterem-se vinculados à música popular. Acreditamos que esse comprometimento se deve, entre outros fatores, à experiência que muitos dos vanguardistas tiveram no departamento de música da Escola de Comunicação e Artes da USP³⁰.

A ECA, nesse momento, não se constituía num espaço de valorização da música popular, fato que era criticado pelos vanguardistas. O Rumo, por exemplo, surgiu (em 1974) a partir de um grupo de discussão sobre música popular iniciado por Luiz Tatit (Fernandes, 1999, p.22). A escolha por produzir dentro do campo da música popular denota, deste modo, o descompasso entre as preocupações estéticas (e políticas) desses músicos e da instituição da qual faziam parte.

Contrariamente a todas as expectativas que se poderia ter, dada a linha ideológica que marca o Departamento de Música da ECA, a produção musical mais significativa de seus alunos se dá no campo da música popular, aquela música tão execrada pelos vanguardistas, aquela produção espúria dos filhos rebeldes, que até 1983 foi ignorada pelos pais puristas (Martins, 1988, p. 112, apud in Fernandes, ano, p.23)

Um dos elementos definidores da estrutura de sentimento³¹ de grupo partilhada

³⁰ É importante lembrar que boa parte dos vanguardistas (tais como os integrantes do Premê, Rumo, Hermelino e Football Music, entre outros) fizeram parte da rede de sociabilidade estabelecida na USP, assim como daquela forjada entre Vila Madalena e Pinheiros. Outros componentes da cena, estudantes de outros departamentos da Universidade de São Paulo, também transitavam entre estes dois pontos de encontro, tais como a própria Eliete Negreiros (estudante de Filosofia). Sendo assim, é importante ressaltar o lugar social ocupado por estes jovens, ou seja, estamos tratando aqui de uma maioria de jovens universitários, oriundos da classe média urbana.

³¹ Como aponta Cevasco, a noção de estrutura de sentimento foi cunhado por Williams para focalizar uma modalidade de relações sócio históricas interior a determinadas obras que não são dedutíveis através de ordenações ou classificações externas. Trata-se de perceber elementos comuns em várias obras de arte do mesmo contexto histórico que não podem ser descritos apenas formalmente. “A estrutura de sentimento é a articulação de uma resposta a mudanças determinadas na organização social (Cevasco, 2001, pp 152-154)”. Nesse trabalho entendemos que, os jovens que aqui nomeamos vanguardistas, articularam de forma conjunta (ainda que não totalmente consciente,

por esses músicos, segundo nossa perspectiva, constitui-se justamente nesse posicionamento crítico em relação ao lugar ocupado pela música popular em seus projetos estéticos. Inseridos na Escola de Comunicação e Artes da USP, esses músicos utilizaram-se dos conhecimentos adquiridos dentro de tal instituição para criticar seu interior, sua “linha ideológica”, como a define Martins.

Segundo nossa perspectiva, a Vanguarda Paulista foi formada por variados músicos das mais distintas propostas estéticas. Como afirma Luiz Tatit (2013): “As estéticas eram completamente diferentes e os grupos faziam questão de dizer que eram diferentes mesmo”. Não obstante, esses projetos estéticos individuais, tão distintos entre si, que poderiam ir do rock à música regional ou instrumental, guiavam-se a partir de uma estrutura de sentimento de grupo forjada pelos vanguardistas. Segundo nossa perspectiva, a criticidade em relação à lógica de produção da indústria fonográfica – que se reflete na permanência desses músicos no caminho independente – e o comprometimento com o novo em termos de estética artística – que se refletia na busca por produzir dentro da música popular usando elementos da música erudita de vanguarda –, são dois dos valores que podem ser interpretados como alicerces dessa estrutura de sentimento de grupo.

Em relação à ligação da Vanguarda Paulista com as vanguardas eruditas, afirma Hermelino:

O Premê se parece com um grupo de vanguarda italiano chamado *Imudite*. Que era um grupo de música erudita muito engraçado. Eles quebravam com a tradição [...]pela coisa teatral, de brincar com os rituais da música erudita [...].No Arrigo essa mistura de erudito e popular está na própria composição. No meu caso está nos arranjos (Neder, entrevista concedida a autora).

Entretanto, a utilização de códigos sonoros oriundos das vanguardas eruditas não significava distanciar-se do universo da música popular, pois como afirma um dos integrantes do Rumo:

nesse momento) as “respostas” tanto à situação política vivida pelo país naquele contexto histórico (o contraditório processo de redemocratização) quanto à lógica da indústria fonográfica (vista por eles como uma nova forma de censura). Como afirma Williams, o termo “sentimento” busca, justamente, ressaltar uma distinção dos conceitos mais formais de “visão de mundo” ou “ideologia”. A ideia de estrutura de sentimento visa, portanto, apreender os “significados e valores tal como são vividos e sentidos ativamente” (Williams, 1979, p.134).

A gente vinha de uma tradição de vanguarda no campo musical, e de uma vontade de fazer vanguarda, principalmente no Luiz Tatit isso, mas sem perder a capacidade de comunicação. Era uma ideia de vanguarda muito diferente da que tinham os professores que davam aula pra gente [na ECA], e que achavam[...] por necessidade que o artista de vanguarda estava desconectado de seu tempo (Ziskind, 2013)³².

Um dos valores definidores dessa estrutura de sentimento de grupo que buscamos aqui interpretar constitui-se, portanto, no comprometimento com projetos estéticos experimentais que buscavam se vincular à realidade cotidiana em que esses jovens estavam inseridos. Nesse sentido, as produções desses músicos são marcadas pela confusa e desordenada urbanidade paulistana, como podemos notar no seguinte trecho, retirado do depoimento dado por Suzana Salles para o documentário *Lira Paulistana e a Vanguarda Paulista*:

[O Lira Paulistana] foi uma feliz confluência, de tendências, ideias, pensamentos... gente que estava ligada. E urbano, sobretudo paulista, muito paulistano (Sales, 2013).

Nas obras dos vanguardeiros, portanto, é possível perceber muitas vezes a influência e presença direta ou indireta de elementos referentes à cidade de São Paulo. Cabe ressaltar que esses músicos não tinham uma perspectiva ufanista da capital paulista – pelo contrário, suas obras dizem muito mais sobre angústias e problemáticas contidas na urbanidade caótica da grande cidade, do que das alegrias de ser paulistano.

Em canções como *São Paulo, São Paulo*, do grupo Premê, por exemplo, essa perspectiva é bastante explícita. A melodia utilizada é a mesma de *New York, New York*, canção onde Frank Sinatra exalta a metrópole estadunidense. De forma irônica, o grupo exalta os percalços enfrentados por aqueles que se aventuram a viver na metrópole paulista:

É sempre lindo andar

³² Depoimento contido no documentário *Lira Paulistana e a Vanguarda Paulista*, dirigido por Ribas de Castro e lançado em 2013.

na cidade de São Paulo
O clima engana, a vida é grana em São Paulo.
A Japonesa loura
a nordestina moura em São Paulo [...].
Na grande cidade me realizar
Morando num BNH
Na periferia, a fábrica escurece o dia.

Nas composições de Arrigo Barnabé e Itamar Assumpção, a referência a São Paulo também é facilmente percebida. São frequentes, em suas obras, as temáticas que envolvem a marginalia da grande cidade, seja por meio de um monstro como *Clara Crocodilo*, no caso de Arrigo, ou um personagem “anti-herói” como *Nego Dito*, de Itamar Assumpção.

Nos trabalhos de Passoca ou Hermelino Neder podemos perceber também a influência da cidade de São Paulo, porém de forma mais sutil. No primeiro músico, essa referência ocorre, principalmente, através da melancolia expressa na figura do caipira que chega à metrópole e tem sua identidade rural confrontada com a conturbada modernidade paulistana. Esse choque entre o rural e o urbano está presente também nos arranjos, nos quais a viola (instrumento simbolicamente associado à música caipira e, por conseguinte, ao universo rural) contracena com instrumentos oriundos do universo erudito, como o oboé.

Em Hermelino e a Banda Footbaall Music a presença de São Paulo está tanto nos personagens das canções (muitas vezes jovens angustiados, que vivem conturbados triângulos amorosos com mulheres tipicamente metropolitanas), quanto na capa do disco, no qual uma figura feminina inusitada sobrepõe-se à imagem de construções cinzentas num retrato fragmentado da cidade, feito através de uma técnica essencialmente urbana: o *graffiti*. Conta-nos Hermelino, assim, como se deu a escolha por essa técnica:

Quando o disco já estava gravado eu comecei a pensar na capa. Eu queria uma mulher, mas não sabia como colocá-la. Nessa época fui ver um audiovisual sobre grafitti – pichações do Carlos Matuck. Gostei muito e

decidi que a técnica usada seria pichação colorida fotografada (Neder, depoimento contido em folheto que integra o disco Como essa mulher gravado pelo selo Lira Paulistana em 1984).

Podemos afirmar, nesse momento, que a Vanguarda Paulista foi uma cena musical surgida na cidade de São Paulo entre fins de 1970 e meados de 1980, cujos atores apresentavam propostas estéticas diversificadas e também alguns elementos em comum. Partilhavam a busca por produzir de maneira experimental no campo da música popular, por meio de uma herança erudita de vanguarda. Também podemos concluir que a Vanguarda Paulista esteve intimamente associada ao cenário contracultural da época, assim como à urbanidade paulistana. De diferentes maneiras, as várias facetas da cidade de São Paulo aparecem nas obras destes músicos.

Os projetos individuais dos músicos que compuseram a cena chamada pela imprensa da época como Vanguarda Paulista se vinculam, portanto, a um projeto coletivo, ainda que não totalmente consciente, forjado a partir da rede de sociabilidade criada nos bairros Vila Madalena e Pinheiros e também na USP. Quando essa cena é catalisada pelo teatro Lira Paulistana e alcança alguma visibilidade nos meios de comunicação da época (ainda que essa tenha sido bastante limitada), alguns nomes acabam sendo elencados como os representantes ou mentores dessa cena. São eles: Arrigo Barnabé, Itamar Assumpção, Grupo Rumo, Língua de Trapo e Premê. As obras desses músicos apresentavam os mais variados elementos artísticos: Arrigo propunha-se a revolucionar aqueles aspectos da canção que, segundo ele, a Tropicália não havia transformado; desejava ousar na estrutura musical, incorporando à música popular técnicas de composição como o atonalismo³³ e a polirritmia³⁴ (Cavazotti, 2000); Itamar Assumpção, cujo trabalho

³³ O atonalismo surge na música erudita ocidental em princípios do século XX, a partir do esgotamento das possibilidades de criação sentido por alguns músicos em relação as simples tríades que fundamentam a harmonia diatônica. A busca por formas de composição inovadoras acabaram por romper com a tradição tonal e deram lugar ao surgimento do atonalismo. Um dos pioneiros na forma de composição atonal foi Schoenberg. São de sua autoria obras atonais como *Erwartung* e as *Cinco Peças Orquestrais*. O atonalismo estava intimamente ligado a outras manifestações artísticas engendradas pelas vanguardas artísticas europeias, tais como o expressionismo. Também é de autoria de Schoenberg o *serialismo*, que seria uma forma de ordenar, de algum modo, o processo de composição das obras atonais (GRIFFITHS, 1987).

³⁴ Se Schoenberg revolucionou a música moderna ocidental com suas aventuras harmônicas no campo do atonalismo, Stravinsky igualou-se em audácia em sua obra *Sagração da Primavera*, na qual é apresentado um novo manancial rítmico. Desde o Renascimento, o ritmo esteve sempre

também era marcado pela polirritmia, autoproclamava suas influências, que iam de Frank Zappa a Jorge Ben. De modos diferentes, os grupos Premeditando o Breque e Língua de Trapo abusavam do humor em suas composições. O grupo Rumo, com base em uma tese escrita por um de seus integrantes, Luiz Tatit, buscava novos modos de trabalhar com o aspecto entoativo da canção popular (VAZ, 1988).

Suas trajetórias, entretanto, não podem ser lidas de maneira desconexa dos trabalhos de outros componentes desse grupo, que geralmente não são citados (nos meios de comunicação e, muitas vezes, nos trabalhos acadêmicos) como representantes da Vanguarda Paulista, haja vista que todos se articulam com esse projeto coletivo, influenciando-se mutuamente. Nesse sentido, compõe essa cena o grupo *Pau Brasil*, que realizava a junção entre jazz, música erudita contemporânea e elementos sonoros provenientes da cultura brasileira; o grupo Um, cujas obras possuíam características do repertório clássico europeu e da rítmica de origem africana; o Pé Ante Pé que misturava instrumentos de percussão hindu à bateria convencional, e o Papavento que trabalhava com quarteto de sopros formado por flauta, oboé, clarineta e clarone (Vaz, 1988, pp. 43-46). Paranga, o violeiro Passoca, Marlui Miranda e LuLi e Lucina (VAZ, 1988, p. 49), vinham com um projeto estético mais relacionado à música regional. Para além dos nomes já mencionados, também fizeram parte da cena musical em questão os grupos: Syncro Jazz, Freelarmônica, Alquimia, Banda Metalurgia, o instrumentista e compositor Carioca, Hermelino Neder, o grupo Football Music, Celso Viáfara, Eduardo Gudin, grupo Sossega Leão, Tiago Araripe, grupo Papa Poluição, Cida Moreyra, grupo Bendengó, grupo Arembépe, Eliane Estevão, Aguilar e Banda Performática, Waldir da Fonseca, Grupo Engenho, entre outros (Fernandes, 1999).

subordinado à melodia e à harmonia. Na obra de Stravinsky é o ritmo que conduz a música, deixando a harmonia em um segundo plano. Stravinsky utilizou-se por algum tempo da música, do imaginário da cultura popular e das novas possibilidades rítmicas (GRIFFITHS, 1987). Nesse trabalho compreendemos que as vanguardas históricas apropriaram-se da polirritmia do campo popular; porém, a partir de uma releitura, utilizaram-se de tal elemento com o intuito de romper com as formas de composição que estavam postas no contexto histórico em que se inseriam, como fez Stravinsky em sua *Sagração da Primavera*. A polirritmia pode ser encontrada na música modal, todavia, tal código sonoro foi introduzido pelos músicos da Vanguarda Paulista no campo da música popular pelo viés da música de Vanguarda erudita, tendo em vista que sua formação permitia esse tipo de inovação, como salientado anteriormente. Assim como aqueles músicos que compuseram as vanguardas europeias, os artistas que são nosso objeto buscaram, através da incorporação de elementos como a polirritmia e o atonalismo, romper com as formas de composição que, a seu ver, já estavam esgotadas criativamente – porém, os jovens paulistanos o fizeram no campo da música popular de mercado e não mais da música erudita.

Todos esses grupos uniram-se ao redor do teatro Lira Paulistana e muitos deles fizeram uso de sua infraestrutura como suporte para produção e veiculação de suas obras. Outra característica que acreditamos ser fundante da estrutura de sentimento construída pelos vanguardistas, diz respeito ao legado contracultural que pautou a sociabilidade forjada na Vila Madalena e Pinheiros. Sendo assim, no próximo item buscamos compreender de que maneira os ideais e valores compartilhados pela cena que investigamos vinculam-se a uma mudança de paradigmas dentro da tradição da Música Popular Brasileira: os vanguardistas inserem-se num contexto em que a ideia do nacional popular (que até então guiava as produções da MPB) passa a dar lugar a um padrão de crítica e comportamento mais ligados à contracultura. Nosso objetivo será, portanto, analisar como os músicos que integraram a Vanguarda Paulista relacionaram-se com esse contexto e de que forma essa vivência contra cultural influenciou suas trajetórias musicais³⁵.

2.a) Contracultura e Vanguarda Paulista

Uma vez que os vanguardistas podem ser entendidos, a nosso ver, como um grupo cultural cuja identidade é conferida, entre outros fatores, por uma vivência contracultural, parece-nos fundamental averiguarmos as origens desse legado, principalmente no que se refere ao campo da música popular brasileira e sua relação com a indústria fonográfica. Cabe lembrar, antes de tudo, que não obstante toda a repressão política vivida a partir de 1964, a explosão contra cultural não se manteve fora das fronteiras brasileiras; sendo assim, a Tropicália teve papel preponderante no que tange à incorporação de certos aspectos da contracultura na MPB, sendo que alguns deles foram compartilhados também pelos vanguardistas. Em contrapartida, a contracultura vivenciada por essa geração que produz em finais da década de 1970 e meados de 1980, traz alguns elementos (principalmente sua postura crítica frente à lógica de produção da grande indústria fonográfica) que não estavam presentes na contracultura trazida pelo tropicalismo, ou por outros grupos e músicos que atuaram nos anos de 1970.

35

A década de 1960 foi marcada por rebeliões juvenis que se disseminaram por diferentes regiões do planeta. Das mais variadas formas, a geração pós-Segunda Guerra mundial questionou os valores de sua época, tornando-se, dessa maneira, um agente social independente (Hobsbawn, 1995), que já não se reconhecia nos padrões de comportamento legados pelas gerações passadas e tratava de destruí-los ou recriá-los. Sobre o potencial transformador dessa geração afirmava Roszak:

Para o bem ou para o mal, a maior parte do que atualmente ocorre de novo, desafiante e atraente, na política, na educação, nas artes e nas relações sociais [...] é criação de jovens que se mostram profundamente, até mesmo fanaticamente alienados da geração de seus pais, ou de pessoas que se dirigem primordialmente aos jovens (Roszak, 1972, p.15).

Há, nesse momento, o surgimento de uma cultura jovem específica e extraordinariamente forte, indicativa de uma profunda mudança na relação entre as gerações. Essas intensas manifestações levadas a cabo por uma juventude que desejava ser protagonista de sua própria história tiveram suas primeiras expressões nos Estados Unidos e na Europa, entretanto, não se limitaram a essas primeiras fronteiras, como observa Roszak:

[...] as manchetes da imprensa demonstram que o antagonismo entre as gerações adquiriu dimensões internacionais. Em todo Ocidente [...] são os jovens que se vêm na condição de única oposição radical efetiva em seus países (Roszak, 1972, p.16).

O rechaço aos valores políticos e comportamentais hegemônicos apresentava poder transformador tão radical, que segundo o referido autor poderia ser denominada como “contracultura”,

ou seja, uma cultura tão radicalmente dissociada dos pressupostos básicos de nossa sociedade que muitas pessoas nem sequer a consideram uma cultura, e sim uma inversão bárbara de aspecto alarmante (Roszak, 1972, p.54).

Cabe ressaltar que estamos lançando mão da interpretação de Goffman e Dan (2007) sobre a conceituação do termo contracultura. Nesse sentido, podemos afirmar que se a contracultura tem uma intensa expressão durante a década de 1960, sua existência não se exaure nesse período. Para os autores, o levante contra os padrões comportamentais e políticos instituídos aconteceu em diferentes

momentos históricos, sendo que a contracultura poderia ser caracterizada através da identificação de alguns elementos fundamentais, a saber: o antiautoritarismo, a precedência da individualidade acima de convenções sociais e governamentais, e a relação do ideário humanista e antiautoritário com a revolução transformadora.

Dessa maneira, acreditamos que é possível notar a presença da contracultura em momentos históricos posteriores aos anos de 1960, inclusive na Vanguarda Paulista. O antiautoritarismo está presente nesta cena, na crítica ao regime civil-militar, bem como na crítica ao monopólio dos meios de comunicação, que era interpretado por estes jovens como a permanência da ditadura no campo da produção artística, ou seja, como uma forma de censura. A precedência da individualidade acima de convenções sociais e governamentais também pode ser vista no comprometimento com seus projetos estéticos individuais e nas preocupações com a liberdade comportamental. Em relação à última característica definidora da contracultura apontada por Dan e Goffman (relação do ideário humanista e antiautoritário à revolução transformadora), podemos afirmar que esses jovens, ainda que não estivessem comprometidos de maneira consciente com um determinado projeto político revolucionário, estavam dialogando com um clima de efervescência cultural e política, colocando-se de maneira crítica frente a ele, sem teorizações precisas, porém construindo uma identificação de grupo pautada num modo de pensar e sentir intimamente associado à contracultura.

Como vimos, a contracultura ecoou também nos países latino americanos, apesar de toda a repressão política das ditaduras do cone sul. No caso do Brasil, o governo militar buscava inserir o país no capitalismo transnacional – assim, a sociedade brasileira, ainda que reprimida violentamente pelo Estado, tornava-se permeável ao internacionalismo cultural (Capellari, 2007, p.9). Para compreendermos como o Brasil passa a receber toda a informação contracultural oriunda dos EUA e Europa, é importante ter em mente o papel desenvolvido pelos meios de comunicação de massas. Segundo Márcia Tosta Dias, o golpe militar de 1964 desencadeia o processo de expansão e desenvolvimento desse setor, não obstante sua fase de maior crescimento e fortalecimento ter ocorrido na década seguinte. Para a autora, o desenvolvimento dos *media* era de grande interesse à ideologia do “desenvolvimento com segurança”, vigente no período (Dias, 2000,

p.51). O Estado brasileiro realiza, dessa maneira, uma espécie de modernização conservadora, fornecendo a infraestrutura necessária à implantação da indústria cultural no país ³⁶ em nome da Segurança Nacional, sem abrir mão da institucionalização da censura aos produtos culturais. Ou seja, são dadas as bases para que os produtos culturais sejam criados e veiculados, porém qualquer tentativa de crítica de ordem política e/ou social é violentamente silenciada.

É nesse contexto que uma parcela da juventude brasileira passa a dialogar com toda a informação contra cultural que, nesse momento, circulava por diferentes regiões do globo, principalmente a juventude urbana. É importante levarmos em consideração a importância da migração de jovens da classe média para os grandes centros urbanos, uma vez que, nesse momento histórico, a maioria das universidades brasileiras estava concentrada nas capitais (Cevasco, 2014, p.199). Ao chegar às grandes cidades, esses estudantes acabavam muitas vezes em contato com as informações contra culturais, com o movimento estudantil organizado, ou seja, com todo o ambiente de efervescência política e cultural que o Brasil vivia naquele momento. O encontro dos vanguardistas na cidade de São Paulo, por exemplo, relaciona-se intimamente a esse cenário, uma vez que muitos desses músicos saíram de suas terras natais (interior de São Paulo ou de outros estados) com o objetivo de cursarem a universidade. Ao encontrar-se em São Paulo, começam a forjar seus projetos individuais em consonância com um modo de produção coletivo, pautado por essa vivência contra cultural, mas que já não era exatamente a contracultura que chega ao país na década de 1960.

A partir dos anos sessenta questões como o uso de drogas, a psicanálise, o corpo, o *rock* e jornais *undergrounds* começam a entrar em pauta. Surge, então, uma “imprensa alternativa”, como o Pasquim, por exemplo, que procura romper com as práticas jornalísticas da grande imprensa³⁷.

³⁶ Em 1965 é criada a Empresa Brasileira de Telecomunicações (Embratel); nesse mesmo ano tem-se a vinculação do Brasil ao Sistema Internacional de Satélites (Intelsat). Em 1968, dá-se a construção de um sistema de comunicação por micro-ondas que possibilita a aproximação de todos os cantos do país (Dias, 2000, p.52).

³⁷ Luiz Carlos Macial, redator da página Undergrounde do Pasquim, tem papel preponderante no que tange a propagação da explosão contra cultural no Brasil (Holanda, 2004, p.p 71-72).

Outra importante porta de entrada da contracultura no Brasil foi a produção musical. Assim, a Tropicália teve papel preponderante para a chegada do ideário e comportamento contraculturais no país.

É nesse clima que um novo grupo de jovens artistas começa a expressar sua inquietação. Desconfiando dos mitos nacionalistas e do discurso militante do populismo, percebendo os impasses do processo cultural brasileiro e recebendo informações dos movimentos culturais e políticos da juventude que explodiam nos EUA e na Europa – os *hippies*, o cinema de Godard, os Beatles, a canção de Bob Dylan-, esse grupo passa a desempenhar um papel fundamental não só para a música popular, mas também para toda a produção cultural da época, com consequências até nossos dias (Holanda, 2004, p.60).

No trecho a autora refere-se aos músicos que engendraram o Tropicalismo. Para compreender como a contracultura experimentada por esse movimento influenciou a geração da qual faz parte os vanguardistas, é primordial que tenhamos em mente a que se dirige sua “inquietação”. Como aponta Cevalco, o populismo contra o qual se coloca a Tropicália – bem como parte de sua geração – não se refere à “acepção sociológica usual, latino-americana, de liderança personalista exercida sobre massas urbanas pouco integradas (2014, p.203)”, trata-se antes

[...] do papel especial reservado ao povo trabalhador nas concepções e esperanças da esquerda, que reconhecem nele a vítima da injustiça social e, por isso mesmo, o sujeito aliado necessário a uma política libertadora (Cevalco, 2014, p. 203)

Esse posicionamento tropicalista descrito por Cevalco é sintomático de uma mudança de paradigmas dentro de parte da esquerda brasileira. A derrota representada pelo golpe civil-militar de 1964 marca também a derrota de um modo de pensar: aquele que via no proletariado, ou povo, o sujeito histórico responsável por levar a cabo uma revolução transformadora que traria liberdade a todos. Uma vez que a revolução não se fez, e o que veio foi o golpe civil-militar, a conclusão que tiram alguns, inclusive Caetano Veloso, é a impossibilidade da luta de classes (Cevalco, 2014, p.250).

A autora considera a postura de Caetano como enquadrada no que chama de “esquerda conformada”; para essa a derrota do golpe de 1964 representaria também a possibilidade de uma liberação e uma abertura para novos tipos de política, que

estavam muitas vezes em consonância com a contracultura que se disseminava pela Europa e EUA nessa década. Como afirma Cevasco

Nessa etapa, em plena ditadura militar, o impulso esquerdizante, de revolucionário torna-se rebelde e, longe de reivindicar a mudança das relações de propriedade, aponta para uma versão localizada de política, ligada à liberação dos costumes, uma liberação do corpo e do desejo, mais do que das massas oprimidas (Cevasco, 2014, p. 208).

Nesse sentido, acreditamos ser possível afirmar que essa mudança de paradigmas em parte da esquerda brasileira, representada no campo da música popular nesse período pela Tropicália, será algo que a Vanguarda Paulista, de certa forma, foi herdeira. Assim como no caso dos tropicalistas, a produção musical dos vanguardistas será marcada por um posicionamento político intimamente ligado à vivência contra cultural nos bairros Vila Madalena e Pinheiros. Suas obras expressam a preocupação com as minorias sociais e os marginalizados, com a liberação sexual e a emancipação feminina. Os protagonistas das canções compostas por estes músicos não eram mais o “povo” ou o “proletariado”, mas o marginal urbano e o anti-herói, representados em personagens como *Clara Crocodilo*³⁸, ou *Nego Dito*³⁹. A preocupação com a emancipação feminina (bem como com os marginais urbanos, a ecologia, e outros temas ligados às pautas introduzidas nas lutas da esquerda pela contracultura) não é inaugurada na música popular brasileira pela produção dos vanguardistas, e acreditamos que esse seja um traço compartilhado com a geração que viveu a contracultura entre fins de 1960 e meados de 1970.

Segundo José Roberto Zan (2012, p.5), as preocupações com o *aqui e agora*, com questões existenciais, e com a revolução no âmbito comportamental já presentes na produção tropicalista, é acentuada a partir de 1969 com o pós-tropicalismo. Para Holanda, é principalmente a partir deste momento que

A realidade dos grandes centros urbanos é valorizada [...] em seus aspectos “subterrâneos” [...]. A identificação não é mais imediatamente com o “povo” ou o “proletariado” revolucionário, mas com as minorias: negros,

³⁸ Primeiro álbum de Arrigo Barnabé gravado com Banda Sabor de Veneno em 1980 no *Nosso Estúdio*, São Paulo.

³⁹Faixa do álbum *Beleleu, Leléu, Eu*, o primeiro gravado por Itamar Assumpção, juntamente com a banda Isca de Polícia. Esse disco foi gravado pelo selo Lira Paulista no ano de 1980.

homossexuais, *freaks*, marginal de morro, pivete, Madame Satã, cultos afro-brasileiros e escola de samba (Holanda, 2004, p.75)

Sendo assim, na década de 1970 outros grupos musicais também levaram a cabo o questionamento dos padrões hegemônicos de comportamento sob influência da contracultura, tais como Secos & Molhados e Novos Baianos.

Os Novos Baianos realizaram tanto na parte estética como no terreno comportamental, uma transformação no cenário musical brasileiro. Mesclando ritmos nacionais como o samba, com as pesadas guitarras roqueiras de Pepeu Gomes, o grupo construiu um repertório cuja classificação possível era a contestação. Seu estilo musical representava não apenas uma ruptura, mas uma desconstrução do que se conhecia até então; de certa forma era uma continuação do que a Tropicália havia feito no final da década anterior ao misturar, por exemplo, berimbau e guitarras elétricas na canção “Domingo no Parque”, de Gilberto Gil (Sevillano, 2010, p. 176).

Os Novos Baianos, talvez mais que os tropicalistas, manifestavam a identificação com a contracultura ligada ao *hippismo*, haja vista por exemplo, sua vida em comunidade, ao estilo *flower power*. Outro grupo também influenciado em grande medida pela contracultura foi o *Secos & Molhados*.

O trio formado por João Ricardo, Fred e Antônio Carlos (Pitoco) começou a se apresentar numa casa de espetáculos situada no Bixiga [...]. O repertório mesclava sonoridades de gêneros musicais regionais brasileiros e do pop internacional, com arranjos compostos a partir de instrumentos como viola de dez cordas, violão folk, gaita e bongô. Depois de alguns meses de sucesso, Fred e Pitoco deixaram o grupo e João Ricardo convidou dois outros músicos para recompor o trio. Eram o violonista e compositor Gerson Conrad e o vocalista Ney de Souza Pereira, que ficou conhecido, posteriormente, por Ney Matogrosso (Zan, 2012, p. 6).

Assim surgiu o *Secos & Molhados*, cujo primeiro disco (que vendeu mais de 300 mil cópias nos primeiros 60 dias) foi lançado em agosto de 1973. A capa deste álbum, composta a partir de foto de Antônio Carlos Rodrigues, mostra as cabeças dos músicos sobre bandejas dispostas numa mesa de jantar. O trabalho gráfico cuidadoso e a gama de metáforas presente na composição fizeram com que o jornal

Folha de S. Paulo a elegeu como melhor capa de LP de toda história da música popular brasileira (Zan, 2012, p. 6).

Vários elementos contidos nesse primeiro álbum do Secos & Molhados relacionam-se com a crítica comportamental, muito ligada a contracultura, compartilhada pela geração da década de 1960. A canção *O Vira*, por exemplo, traz como temática central a transformação do “homem” em “lobisomem”, metáfora que podemos entender como uma bem humorada crítica aos padrões de gênero heteronormativos.

[...] possivelmente em função das características do grupo, a música foi identificada como uma espécie de referência metafórica à homossexualidade, uma “elegia gay bem-humorada” (Zan, 2012, p.8).

Não obstante o exemplo mencionado, que expressa o pontencial crítico e resistente da banda em relação à repressão política e comportamental da época, o elemento mais contestatório do grupo provavelmente está na performance, principalmente do vocalista Ney Matogrosso.

Os músicos se apresentavam trajando roupas extravagantes, maquiagem pesada, plumas, braceletes, balangandãs, penachos e outros adereços que reforçavam a sensualidade da performance. De certo modo, a maquiagem funcionava como metáfora no clima pesado e obscuro daqueles anos de 1970. O cantor Ney Matogrosso era o centro da cena, com um timbre vocal agudo, situado na faixa do contra-tenor [...]. Com seu jeito de dançar, expondo a nudez de dorso esguio, e com requebros à maneira de Carmen Miranda, criava uma atmosfera andrógena, sedutora e provocativa, especialmente para os mais conservadores. E essa parecia ser a intenção da banda, a de chamar a atenção de uma platéia altamente massificada, usar do insólito visual para chocar, alertar e, a partir disso, descobrir (Zan, 2012, p. 9)

O questionamento dos padrões de gênero heteronormativos – uma demanda que dialoga intimamente com os levantes contraculturais dos anos de 1960 - foi sem dúvida um elemento presente também na produção musical dos vanguardistas. A letra da canção *Rubens do Premê*, gravada no LP *Grande Coisa* de 1985⁴⁰, por exemplo, aborda questões como o preconceito em relação à homossexualidade e a

⁴⁰ Esse álbum foi gravado pela *major* EMI. Não obstante a entrada momentânea do Premê na grande indústria fonográfica, o grupo acaba retornando ao meio independente.

proliferação do vírus HIV. Todavia, diferente do Secos & Molhados que, não obstante todos os elementos de ousada crítica comportamental contidas em seu projeto estético, foram incorporados aos grandes meios de produção e veiculação da cultura, o Premê nunca conseguiu espaços nos programas televisivos de grande audiência.

Para Zan, performances contestatórias como a do grupo Secos & Molhados, logrou espaço nos grandes meios de comunicação, graças ao espaço aberto antes pelos tropicalistas.

De certo modo, a radicalidade do *Happeneing* tropicalista preparou a recepção de produções ousadas de artistas populares que se destacaram nos anos seguintes. [...] Enquanto o musical Divino Maravilhoso, da TV Tupi, em fins de 1968 provocava a fúria de muitos telespectadores, as apresentações performáticas do Secos& Molhados em canais de televisão garantia altos índices de audiência e grande aceitação por parte de um público amplo e diversificado (Zan, 2012, p. 10).

Nesse sentido, podemos afirmar que a possibilidade da radicalidade das performances de Secos & Molhados ser veiculada em programas de grande audiência fez-se possível graças a pedra de toque dada pela Tropicália na inserção de elementos de ousada crítica comportamental (de influência contracultural) junto aos meios de comunicação de massas. Todavia, cabe lembrar que as obras de Secos & Molhados, bem como de Novos Baianos, no que concerne a sua forma, não fugiam radicalmente do considerado comercializável pelo mercado fonográfico, que nesse momento já estava segmentado, trabalhando a partir de gêneros destinados a públicos específicos. Logo, a aceitação da ousadia performática de grupos como Secos & Molhados junto aos grandes meios de comunicação, se relaciona a nosso ver, com o potencial lucrativo que o mercado fonográfico via nesses grupos, o que

possivelmente, se deva ao fato do rápido desenvolvimento e a forte integração das indústrias culturais registrado na passagem dos 60 para os 70 terem criado novas bases técnicas para a encenação da canção, o que ainda não havia se constituído plenamente na época da Tropicália. Em outras palavras, a nova configuração da cultura de massa nesses anos associava-se a novos padrões de recepção dos bens culturais (Zan, 2012, p.11).

Não podemos deixar de perceber, portanto, que a incorporação dessas produções, que dialogavam com a contracultura, à grande indústria de bens culturais trazia consigo suas contradições, pois, a expansão e racionalização dos grandes meios de comunicação articulavam-se com a ideologia do Estado repressor, que investia nas telecomunicações sem abrir mão da “segurança nacional”.

Nesse sentido, durante os anos de 1970 a indústria fonográfica acaba incorporando uma série de músicos que, naquele momento, produziam a partir das informações contraculturais. Como afirma André Barcinski na primeira metade dessa década as lojas de discos brasileiras foram tomadas por propostas que flertavam com diferentes aspectos ligados ao universo *contracultural/místico/hippie*. Temos, nesse período, o já mencionado lançamento do primeiro disco do Secos & Molhados, *Racional Volume I* de Tim Maia, *A tábua da esmeralda* (dedicado ao alquimista Nicolas Flamel), de Jorge Bem, e *O Romance do Pavão Misterioso*, do cearense Ednardo e *Gita* de Raul Seixas⁴¹.

Todos esses discos, que transbordavam transgressões à “moral e aos bons costumes”, defendidos pelos militares e por setores conservadores da sociedade civil, foram produzidos no período de auge da proibição de músicas no país pela censura (Barcinski, 2014, p.32). Ainda assim, esses álbuns foram produzidos e veiculados, alcançando grande sucesso de vendas.

Ou seja, essa produção ocorreu sob o impacto da explosão contracultural dos anos de 1960, mas, ainda assim, num momento de intensa repressão política (primeira metade dos anos 70) muitas dessas obras conseguiram passar pela censura. Incorporadas pela indústria fonográfica, essas propostas estéticas transformaram-se em produto rentável, algo que certamente ajudou a consolidar a grande expansão e racionalização da indústria fonográfica nesse período. O que se articula, por sua vez, com o processo de consolidação da indústria de bens culturais

⁴¹Na capa deste disco o músico aparece com uma guitarra em punho e “óculos Ray-Ban e boné à Che Guevara” (Barcinski, 2014, p.23).

no país que se deu em consonância com a lógica da “modernização conservadora”, defendida pelo estado repressor.

Como afirma Tosta Dias, o governo militar fornece toda a infraestrutura à implantação da indústria de bens culturais no país em nome da Segurança Nacional. Por conseguinte, uma série de conglomerados de vários setores industriais foi beneficiada nesse período, tais como o editorial, o fonográfico, o publicitário e, sobretudo, o da televisão. Citando Renato Ortiz, a autora afirma: “O que caracteriza a situação cultural dos anos 60 e 70 é o volume e a dimensão do mercado de bens culturais” (Dias, 2000, p. 54). Outra importante característica surgida nesse momento e que influenciou a produção cultural no país é o fato de que

O mercado torna-se a grande referência dos rumos da produção e se aceita o consumo como categoria última para se medir a relevância dos produtos culturais (Dias, 2000, p.52).

Contra essa característica inerente à consolidação da indústria dos bens culturais no país, se colocaram os vanguardistas. A contracultura compartilhada por estes jovens se refletiu nesse sentido, na não aceitação do consumo como legitimador da produção artística, uma preocupação que estes músicos não abandonaram mesmo depois desse ambiente contracultural dos anos 70/80 ter se arrefecido. A resposta dada pelos vanguardistas para estas características do processo de racionalização da indústria dos bens culturais em nosso país se deu tanto esteticamente quanto a partir da criação de um modo de produção coletivo e artesanal. Nesse sentido, acreditamos que as obras de Hermelino Nader, Passoca e Eliete Negreiros podem ser lidas como vestígios do posicionamento tanto artístico quanto político destes músicos.

Como aponta Márcia Dias, durante a década de 1970, a indústria fonográfica se racionaliza e se expande. A produção vai perdendo seus resquícios de artesanidade e as grandes gravadoras passam a atuar a partir de uma lógica de produção semelhante a uma linha de montagem:

Reservada à transnacional ou às empresas nacionais de grande porte, essa linha de produção continha as seguintes etapas: concepção e planejamento do produto; preparação do artista, do repertório e da gravação; gravação em estúdio; mixagem, preparação da fita máster; confecção da matriz, prensagem/fabricação;

controle de qualidade; capa/embalagem; distribuição; marketing/divulgação e difusão (Dias, 2014, p.65).

Nesse modo de produção, a obra musical se dá praticamente de maneira manufatureira, e o artista – ou músico, em nosso caso- acaba muitas vezes como um trabalhador, que numa linha de montagem, contribui com uma peça para a construção do produto final, de forma quase mecânica. Como afirma Barcinski:

Na passagem dos anos 1970 para os 1980, houve uma mudança gradual na relação de trabalho entre os produtores e os artistas. Em vez de simplesmente ajudarem a pôr em discos o que os artistas queriam, os produtores e arranjadores começaram, cada vez com mais frequência, a “moldar” o som para atender ao gosto do público e da gravadora (2014, p.127).

Contra esse processo, acreditamos que se colocaram os músicos que compuseram a Vanguarda Paulista. Os vanguardeiros se constituíram enquanto um grupo cultural que, naquele momento (entre fins da década de 1970 e meados de 1980) e lugar (tendo seus principais locais de sociabilidade e também de produção entre os bairros Vila Madalena e Pinheiros, e concentrados nesse momento ao redor do Lira Paulistana e da USP), forjaram uma estrutura de sentimento de grupo, pautada em certos hábitos e valores. Entre esses valores está, a nosso ver, a criticidade frente ao aspecto de mercadoria dado à canção, quando esta se insere na lógica de produção da indústria fonográfica.

Como afirma Williams, há muitos grupos culturais importantes que possuem um corpo de práticas em comum ou um etos distinguível, ao invés de princípios ou objetivos declarados em um manifesto (Williams, 2011, p.201). Acreditamos ser este o caso dos vanguardeiros. Ainda que estes músicos não tenham elencado seus princípios estéticos e políticos em um manifesto, é possível visualizar tanto nos discos gravados por estes músicos, quanto em suas (limitadas) entrevistas, a existência de alguns princípios estético/políticos comuns, que davam àquele grupo certo sentido de unidade e guiava a construção de suas trajetórias musicais. Nesse sentido

numa entrevista em 1982, Barnabé foi claro ao expressar a existência não de um movimento estético, mas de “uma resistência à pretensão das grandes gravadoras [empresas transnacionais] de exercer um domínio total sobre o processo histórico da música brasileira” (Revista

Veja, 15 de dezembro de 1982 apud in Marchi, 2005, p. 08⁴²)

Vemos, então, que a Vanguarda Paulista se construiu enquanto grupo a partir do compartilhamento do objetivo comum de colocar-se criticamente frente ao monopólio dos meios de produção e reprodução da cultura a partir do modo de produção independente. Esse princípio formador da estrutura de sentimento de grupo, que acreditamos ter sido forjada pelos vanguardistas, pode ser observado inclusive na concretização de seus projetos estéticos, que são os LPs gravados nesse período.

2.b) Independentes X o homem da gravadora.

A produção de música independente, como afirma Márcia Tosta Dias, pode ser lida como uma consequência da maneira como a própria indústria fonográfica se articula. Para a autora:

A performance das empresas chamadas independentes, nas várias formas que têm tomado, constitui-se a partir da trajetória das *majors* e muda de acordo com ela. A forte concentração característica de toda a história da produção fonográfica deve ser considerada como fator primordial da existência das *indies*. Além do domínio das *majors* na área do hardware, o panorama sempre evidenciou a contradição existente entre farta produtividade e efervescência musicais e as restritas possibilidades de acesso às condições de produção e difusão (Dias, 2000, p.125).

A grande conquista do Lira Paulistana, a nosso ver, é ter se proposto a criar um circuito de produção e veiculação que pudessem ser independentes do grande mercado em todas as etapas da criação artística. Como aponta De Marchi:

O Lira se destacou pela tentativa de criar um circuito comercial independente. Além do local para as apresentações (o teatro) e da produção de discos pela gravadora e outros projetos autônomos, artistas e pequenos empresários montaram uma empresa de distribuição do material gravado, a Independente Distribuidora de Discos e Fitas e participaram de cooperativas e associações como a COOMUSA, ou a

⁴² V Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom (setembro de 2005), trabalho disponível in: www.portcom.org.br.

Associação dos Produtores Independentes para garantir acesso ao mercado fonográfico àquelas produções (Marchi, 2005, p. 7).

Cansados de submeter seus projetos estéticos ao julgamento do “homem da gravadora”⁴³, os músicos começaram a se organizar em cooperativas independentes. Assim, surgiram em São Paulo pequenas empresas especializadas, como a Som da Gente e o próprio selo Lira Paulistana (Vaz, 1988. p. 23).

Nesse sentido, o teatro abriu suas portas com a promessa de ser um espaço democrático e tolerante às mais diversas linguagens artísticas. Como afirmava Fernando Alexandre, um dos proprietários do Lira:

[...] Sabíamos muito bem o que pretendíamos ser: um veículo para toda aquela produção cultural emergente, marginalizada pelos espaços institucionais e que vinha sobrevivendo em porões particulares, garagens e consumidas apenas pelos amigos mais próximos (Costa, 1984 apud in Dias 2000, p.134)

Ainda que o Lira Paulistana (bem como outras iniciativas independentes desse período) tenha atuado no sentido de possibilitar a produção de obras que não encontravam espaço no mercado fonográfico, - numa atitude que pode ser interpretada, a nosso ver, como tentativa de democratizar o acesso aos meios de produção da cultura – não podemos ignorar que as *indies* acabavam, muitas vezes, estabelecendo relações de complementariedade com as *majors*.

Segundo Márcia Tosta Dias (2000), as produtoras independentes podem atuar (em relação ao grande mercado fonográfico) de distintas maneiras. A primeira seria aquela em que “o artista tem uma atitude independente”, ou seja, o artista procura esse modo de produção para veicular um produto de proposta estética diferenciada e, muitas vezes, inovadora, sem lugar nos planos da grande empresa e do grande mercado. Em contrapartida, há também os artistas e empresários que “apostam na segmentação do mercado e buscam oportunidades para produtos ainda não interessantes para as *majors*”: nesse caso, a produtora independente realizaria

⁴³Esta expressão foi retirada da canção intitulada *Canção Bonita*, de Luiz Tatit, gravada pelo grupo Rumo em 1981. A letra da canção versa sobre um compositor que escreveu uma mensagem para uma amiga na forma de canção. Todavia, a mensagem não pôde chegar ao destinatário, pois o mediador responsável por efetuar a correspondência, que seria o “homem da gravadora”, não sensibilizou-se com a beleza da canção.

uma espécie de marketing para um determinado produto visando gerar o interesse das grandes gravadoras. Por último, estaria uma forma de produção independente que traz as duas anteriores: “uma atitude crítica e independente poderia levar à conquista de um lugar no mundo da grande mídia” (Dias, 2000, p. 134).

Partilhando da linha argumentativa da autora, acreditamos ser possível afirmar que o Lira Paulistana está mais próximo da última forma de produção independente descrita. Entendemos que os vanguardistas apostaram nesse momento (primeiros anos de atuação do Lira) na possibilidade de seus projetos estéticos conquistarem espaço na grande mídia sem abrir mão de seu caráter experimental. A esse respeito afirmava Itamar Assumpção:

A minha preocupação é tocar em rádio AM, porque eu sei que a dificuldade é bem maior. É por isso que eu procuro um jeito de penetrar nas estruturas, abrir caminho dentro delas. [...] Mas a gente tem que entrar nas estruturas e sair ileso (Assumpção, Apud in Dias, 2000, p.140).

As palavras do músico expressam o objetivo comum que guiava as trajetórias musicais dos vanguardistas naquele momento: conseguir espaço nos meios de comunicação, sem abrir mão, entretanto, da autonomia sobre seus projetos estéticos, uma vez que as padronizações estéticas intrínsecas à modernização da indústria fonográfica eram vistas por estes músicos como uma nova forma de censura, uma perpetuação da ditadura civil-militar no campo da produção cultural. Nesse sentido, na canção *Cultura Lira Paulistana*, Itamar Assumpção deixa claro que outra forma de cerceamento (para além da já conhecida censura política) passava a atuar no campo cultural, obstaculizando a concretização de projetos estéticos experimentais.

*A ditadura pulou fora da política
E como a dita cuja é craca e crica
Foi grudar bem na cultura
Nova Forma de censura
Pobre cultura como pode se segura
Mesmo assim mais um pouquinho
E seu nome será amarga ruptura, sepultura*

*Também pudera coitada, representada
 Como se fosse piada
 Deus meu, por cada figura sem compostura
 Onde era Ataulfo, Tropicália
 Monsueto, dona Ivone Lara campo em flor
 Ficou tiririca pura
 Porcaria na cultura tanto bate até que fura.*

A canção expressa uma preocupação partilhada pelo grupo de músicos que aqui chamamos como vanguardeiros: as padronizações estéticas impostas pelos meios tradicionais de comunicação e produção da cultura. Segundo Estrela Leminsky

Essa crítica não se fazia apenas na letra [...], mas agora estava presente na música, como um elemento de confrontação, em que se incorporavam nos processos composicionais distintos da canção, gritos e todo tipo de recursos, para que a música não fosse algo para comover ou cantar, mas para expor um clima de tensão (Leminsky, 2011, p.41).

Outro exemplo em que podemos notar claramente a crítica ao que consideravam o cerceamento imposto pela indústria fonográfica a suas obras, diz respeito à *Canção Bonita*, do Grupo Rumo, cuja letra versa sobre um compositor que deseja mandar uma mensagem por meio de uma canção.

*Ele fez uma canção bonita
 Pra amiga dele
 E disse tudo que você pode
 Dizer pra uma amiga
 na hora do desespero
 Só que não pode gravar
 E era um recado urgente
 E ele não conseguiu
 Sensibilizar o homem da gravadora
 E uma canção dessa*

*Não se pode mandar por carta
 Pois fica faltando a melodia
 E ele explicou isso pro homem:
 "Olha, fica faltando a melodia"
 E era uma canção bonita
 Pra amiga dele
 Dizendo tudo que se pode dizer
 Pra uma amiga
 Na hora do desespero
 Dá pra imaginar como ele ficou, né?
 Com seu violão
 Leva seu canto
 E reproduz com uma fidelidade incrível
 Não deixa escapar uma entoação da memória
 Sua amiga é ligada em homenagem
 E não pode viver sem uma canção assim
 Que diga uma porção de coisas do jeito dela
 Então ele mobiliza o pessoal todo
 Pra aprender cantar sua música
 E poder cantar pro outro
 E este então pra mais um outro
 Até chegar na amiga*

Através da metáfora do compositor que se vê impedido de transmitir sua mensagem graças à insensibilidade do homem da gravadora, a canção critica uma característica comum à lógica de produção da indústria fonográfica nesse momento: o personalismo das decisões criativas, que muitas vezes eram tomadas por poucos. Como afirma Barcinski:

As estruturas das gravadoras eram enxutas, e muitas decisões artísticas eram tomadas por instinto e gosto pessoal (Barcinski, 2014, p.39).

Essa característica não estava presente somente na indústria fonográfica, uma vez que, como vimos, nesse momento também há uma maior conexão e

sintonia entre os grandes meios de comunicação, que se racionalizam e passam a atuar numa mesma lógica de produção. Nesse sentido,

no âmbito das negociações, o poder de decisão aparece, muitas vezes, concentrado em uma só pessoa[...]. É uma maneira de objetivar, de personificar um poder pulverizado no âmbito dos interesses e dos esquemas em jogo. O poder que o executivo tem é o de escolher estratégias, alianças e táticas mais eficientes (Dias, 2000, p. 61).

Contra o poder exercido por estes “homens das gravadoras”, acreditamos que se colocaram os músicos que fizeram parte da cena chamada Vanguarda Paulista. A canção do Rumo, nessa perspectiva, além de criticar a obstacularização imposta pelas grandes gravadoras para que os músicos independentes pudessem “mandar sua mensagem”, se refere à resistência destes frente a esse contexto, ou seja, a mensagem é entregue a seu destinatário de forma artesanal, quase como num “telefone sem fio” (“então ele mobiliza o pessoal todo para aprender cantar sua música, e poder cantar pro outro, e este pra mais outro até chegar na amiga”).

A solução encontrada pelo eu-lírico da canção (o “telefone sem fio”) nos fala, ainda, sobre o grande problema dos independentes: a distribuição do material produzido. Tal dificuldade era enfrentada pelos músicos de forma artesanal, como afirma Marcia T. Dias:

Ao grave problema da distribuição, os artistas respondiam com o trabalho artesanal: além da venda de discos nos shows, tentavam distribuí-los por reembolso postal (Dias, 2000, p. 138).

O álbum de Hermelino Neder e a banda Football Music, lançado em 1984 pelo selo Lira Paulistana, por exemplo, teve sua gravação financiada pelo processo de reembolso postal. Durante os shows os músicos vendiam cupons ao público explicando que se o disco fosse gravado, o mesmo seria enviado ao comprador pelo correio. Esse procedimento denota claramente a cumplicidade existente entre músico e público e o caráter artesanal da produção e distribuição das obras. Um modo de produção coletivo que incluía até mesmo o público, e se contrapunha ao modelo manufatureiro que passa a ser hegemônico nas grandes gravadoras.

Podemos concluir até aqui, que a partir de um modo de produção independente (que nesse momento também era coletivo e artesanal), os vanguardistas (ligados nesse momento ao Centro de Promoções Artísticas Lira Paulistana), encontraram a possibilidade de produzir a margem dos grandes meios de comunicação. Parecia possível fazer seus discos chegarem até o público sem abrir mão das inovações contidas em seus projetos estéticos, ou seja, sem abdicar da autonomia sobre todo o processo criativo.

Contudo, lembremos que o Lira Paulistana não estava totalmente alheio à lógica de produção da grande indústria musical. Nesse sentido, é necessário termos em mente como se encontrava o processo de racionalização do mercado fonográfico nesse período, e como o Centro de Promoções Artísticas em questão se relacionou com ele.

Como já observamos até aqui, no início da década de 1970 a indústria fonográfica brasileira já se encontrava em processo de franca racionalização, uma vez que uma das estratégias levadas a cabo pelas grandes gravadoras diz respeito à segmentação do mercado. A partir daí as *majors* passam a realizar uma distinção entre artistas de marketing e artistas de catálogo:

O artista de marketing é o que é concebido e produzido, ele, o seu produto e todo o esquema promocional que os envolve, a um custo relativamente baixo, com o objetivo de fazer sucesso, vender milhares de cópias, mesmo que por um tempo reduzido (Dias, 2000, p.78).

A partir desse momento histórico a indústria fonográfica passa a agir segundo essas duas esferas de ação: a manutenção de um *cast*⁴⁴ estável que poderia garantir vendas permanentes, e o investimento em produtos musicais fabricados para vender grandes quantidades, porém num curto espaço de tempo. Em entrevista à Folha de São Paulo, Cláudio Condé⁴⁵ descreve esse procedimento:

O disco tem que se vender pelo fenômeno que representa, com artistas que você possa 'fabricar' e um repertório comercial [...]. Mas é claro que isso é aplicável apenas aos produtos que a companhia tem 100% de poder de decisão, o que não se aplica a uma Simone ou a um Milton Nascimento. Aí existe um diálogo; nesse

⁴⁴ Grupo de artistas que mantem com as grandes gravadoras, contratos de exclusividade.

⁴⁵ Entrevista dada em 1988 pelo então vice-presidente da CBS brasileira (conf. Dias, 2000, p.79-80).

caso a companhia viabiliza as ideias desses artistas (apud Dias, 2000, p. 80).

Notamos dessa maneira, que a partir da década de 1970 a indústria fonográfica entra num processo de racionalização e segmentação do mercado. Há, também, o conseqüente fechamento das *majors* para as obras que não podiam se enquadrar nos parâmetros já oferecidos, podendo assegurar a lucratividade (*caso dos artistas de catálogo*), ou que não oferecessem a possibilidade de altas vendas num curto espaço de tempo (como faziam os *artistas de marketing*).

Os projetos estéticos dos vanguardistas (comprometidos em serem experimentais) não podiam ser facilmente enquadrados nesse processo de segmentação. Ainda que o disco de Hermelino tenha referências a gêneros comercializáveis (como o rock); que Passoca se vincule a tradição da música sertaneja, e que Eliete, por sua vez, também pudesse ter sua obra, em certos aspectos, identificada com a tradição da MPB, os projetos estéticos destes músicos não podiam ser facilmente rotulados como um gênero ou outro.

No momento histórico em que surge o Lira Paulistana (que catalisa a produção musical dos vanguardistas) a indústria fonográfica vivia um momento de estagnação, o que pode ter agravado a indisposição das *majors* para apostar nas obras destes músicos, naquele momento totalmente desconhecidos e com propostas bastante atípicas. A esse respeito aponta Barcinski:

No Reino Unido, o consumo de discos despencou mais de 25% entre 1977 e 1980; nos Estados Unidos, caiu 10%. No Brasil, as vendas diminuíram quase 20% entre 1978 e 1979. Foi um período de intensa reformulação nas estratégias das gravadoras. As empresas começaram a perceber que era mais rentável ter *casts* menores e artistas maiores. Em vez de apostar em nomes desconhecidos e desenvolver suas carreiras ao longo do tempo, a nova ordem era contratar os astros mais populares a peso de outro e tornar cada um de seus discos um “acontecimento” (Barcinski, 2014, p.158)

Cabe lembrar que as *majors*, muitas vezes, delegavam às pequenas gravadoras o papel de “testar” os músicos que poderiam tornar-se “os astros mais populares”. Como afirma Dias:

A *indie*, ao absorver parte do excedente da produção musical não capitalizada pelas *majors*, além de permitir a diminuição da tensão no panorama cultural, derivada da

busca de oportunidades, acaba por testar produtos, mesmo que num espaço restrito, permitindo à major realizar escolhas mais seguras no momento em que decide investir em novos nomes (Dias, 2000, p.125).

O que nos interessa pensar, tendo em vista essas considerações, é como atuou o Lira Paulistana ante esse contexto. Como já apontamos um dos grandes obstáculos enfrentados pela produção independente era a distribuição, solucionada, até certo ponto, a partir de um modo de produção coletivo e artesanal. O disco de Itamar Assumpção, *Beleléu Leléu Eu*, de 1980, o primeiro do selo, vendeu 18 mil cópias em três meses; o disco *Língua de Trapo* (Lira Paulistana/1982) 25 mil em dois meses; o Premê também vendeu mais de 20 mil cópias de seu primeiro disco, basicamente em shows⁴⁶. A distribuição artesanal, feita majoritariamente durante os próprios shows foi como afirma Mário Manga, “um pequeno fenômeno para época” (Dias, 2000, p. 137). Fenômeno que certamente não passou despercebido pelas *majors* que estavam habituadas a buscar na produção independente produtos “acabados”, cujo investimento não era tão arriscado e custoso.

Podemos supor, nesse sentido, que o sucesso dos vanguardistas (que foi também do Lira Paulistana) em driblar o problema da distribuição, o que resultou em vendagens importantes - tendo em vista as dificuldades da produção independente-, pode ter despertado o breve interesse de algumas grandes gravadoras para a produção musical catalisada pelo Lira Paulistana. Uma produção musical que não se limitava aos vanguardistas⁴⁷.

Logo, em 1983, momento em que a indústria fonográfica via suas taxas de vendas decaírem, o Lira Paulistana firma uma parceria com a Continental.

Dentro desse panorama é que o Lira assume agora a área de música popular brasileira dentro da Continental. Foram três meses de longas reuniões para adequarmos as necessidades desses segmentos de artista à estrutura de uma grande empresa (Gordo, 1984, p. 38).

Cabe lembrar que assim como a Continental, o Lira Paulistana era também

⁴⁶ Conferir: Dias, 2000 e Leminsk, 2011.

⁴⁷ Os espaços organizados pelo “pessoal do Lira”, como os shows na praça Benedito Calixto, eram frequentados também por grupos que posteriormente integraram-se ao chamado Brock: como Titãs e Ultraje a Rigor, para além dos punks.

uma empresa. Iná Camargo, em 1984, faz o seguinte apontamento sobre os empresários do Centro de Promoções Artísticas em questão:

Não cabe alimentar ilusões a respeito do papel dos empresários em qualquer empreendimento. Grandes ou pequenos, simpáticos ou não, empresários são sempre empresários (Costa, 1984 apud Dias, 2000, p. 138).

Ou seja, ainda que o Lira Paulistana se propusesse a ser um espaço democrático de viabilização de projetos estéticos inovadores e oriundos de distintas linguagens, não deixava de trabalhar, também, segundo uma lógica empresarial.

Não nos cabe aqui fazer julgamentos de valor acerca da aproximação Lira/Continental. Nosso objetivo é compreender como as contradições da relação estabelecida entre essa pequena empresa independente e uma *major* é sintomática do fato de que o Lira Paulistana - ainda que inserido num ambiente de fervescência cultural intimamente ligado a contracultura - não estava alheio à lógica de produção dos grandes meios de comunicação. O que, sem dúvidas, tem impacto sobre a trajetória musical dos vanguardistas. Como aponta Dias:

O afunilamento que as *major*es realizam no momento de escolher produtos oriundos das *indies* (seja para estabelecer contratos de distribuição ou para compra de catálogo e/ou produtos) limita consideravelmente a ocorrência de efetivas parcerias ou situações de terceirização que garantam a conquista do mercado por produtos portadores de inovação [...]. A saída é ousar pouco e reiterar o modelo de sucesso instituído pela *major* (2000, p. 130).

Acreditamos que o contrato entre Lira/Continental, estabelecido em 1983, pode ser interpretado como um marco simbólico quanto ao fim do ambiente contracultural partilhado entre os produtores do Lira/Paulistana, músicos e público.

Contextualizando historicamente a produção da Vanguarda Paulista, observamos que esta se deu num momento em que a indústria fonográfica encontrava-se num (curto) período de recessão, agravado ainda, por uma crise econômica vivida mundialmente (Fernandes, 1999). Como afirma Márcia Dias

Desde 1979, quando o país chegou a ocupar a quinta posição no mercado mundial, os números passam a ser decrescentes, até 1986, quando se recupera, mesmo que de maneira inconstante (Dias, 2000, p.77).

Sendo assim, a Vanguarda Paulista tem seu surgimento, justamente, entre esse período em que a indústria fonográfica brasileira de quinto lugar no mercado mundial, passa a atravessar um momento de inconstância. Sua recuperação, como aponta a autora, pôde ser vista a partir de 1986. Nesse ano o Lira Paulistana deu seus últimos suspiros, antes de ser vendido e transformado numa casa de lambada.

Nossa interpretação é de que o Lira Paulistana facilitou a concretização de uma série de projetos estéticos que não encontravam lugar no grande mercado fonográfico. A partir de uma lógica de produção independente e artesanal, muitas propostas lograram um sucesso de vendas considerável, fato que, certamente, foi determinante para que a Continental se interessasse pela parceria com o Lira. Todavia, nem todos os projetos estéticos veiculados pelo selo podiam se enquadrar nos padrões buscados pela *major*, já que as grandes gravadoras buscavam nas indies produtos que pudessem ser facilmente encaixados nas fórmulas facilmente “reconhecíveis” já comercializadas: o que a Vanguarda Paulista, sem dúvidas, não representava.

Neste trabalho partimos da perspectiva de que os vanguardistas compartilharam alguns hábitos e valores determinantes para a criação de sua identidade enquanto grupo. Sendo assim, entendemos que o comprometimento com o novo, ou seja, a busca pela produção experimental no campo da música popular é um dos elementos que fundamentam o *étos* desta cena, algo que era incompatível com sua permanência no grande mercado. A respeito do caminho trilhado pelo Premê nos espaços da indústria fonográfica, afirma Manga:

A EMI provou pra gente que uma gravadora grande também não quer dizer nada. Não que eles não fossem legais com a gente, [...] foram muito legais [...], talvez nós não tenhamos sido legais com eles no que eles esperavam, entendeu? E a gente vendeu muito mais o segundo disco no Lira/Continental do que o disco com a EMI. Acho que o Premê não foi feito pro grande sucesso [...]. A gente não tem a linguagem do grande sucesso, o sucesso abrangente [...] (MANGA,M.)⁴⁸.

Acreditamos que a fala do músico é emblemática quanto à relação entre Vanguarda Paulista e indústria fonográfica: a partir da relativa visibilidade ocasionada, principalmente, pela atuação do selo Lira Paulistana, alguns dos

⁴⁸ Entrevista cedida à Rádio Cultura, disponível no site:
<<http://www.culturabrasil.com.br/especiais/vertigem-os-vultos-da-vanguarda-3>

vanguardeiros chegaram a gravar por algumas grandes gravadoras⁴⁹. Não obstante, seus projetos estéticos “não tinham a linguagem do grande sucesso”, ou seja, não trabalhavam com as fórmulas facilmente “reconhecíveis” pelo público.

Nesse sentido, as obras destes músicos acabaram sendo vistas pelas *majors* como “intragáveis”, uma vez que as mesmas não podiam ser enquadradas facilmente nos gêneros musicais comercializados no grande mercado de disco. As gravadoras consideravam elementos como o atonalismo, presente nas obras de músicos como Arrigo Barnabé⁵⁰, por exemplo, “indigestos” para o grande público. Tal concepção é evidenciada no seguinte trecho do depoimento de Pena Schimidt:

Quando eu era diretor artístico da Continental, participantes de um festival de música da Vila Madalena foram me procurar. Fomos lá, ninguém conhecia essas coisas, mas fomos lá. Estavam Itamar Assumpção, dois terços dos Titãs em duas ou três bandas diferentes, o Arrigo Barnabé [...]. Eu acho que algumas coisas não os ajudaram. Eles eram muito indigestos como produto. É difícil definir o que é indigesto, mas a palavra expressa realmente o que é eram: nutritivos, mas indigestos (SCHIMIDT, apud DIAS, 2000, p. 139).

A partir das considerações realizadas até aqui, podemos afirmar que a escolha feita pelos vanguardeiros, por produzir de modo independente, foi ocasionada por uma confluência de fatores: o fechamento da indústria fonográfica; a presença de resquícios de artesanidade no que tange à produção fonográfica do período histórico em que se inseriam, e o ambiente contracultural do qual eram parte integrante: fundamental para construção de uma identidade de grupo pautada no comprometimento com o novo, fato que, a nosso ver, se relaciona intimamente à decisão destes músicos em não abrir mão da autonomia sobre seus projetos estéticos para permanecer ou se inserir na grande indústria fonográfica.

⁴⁹Assim como o Premê, outros músicos ligados a Vanguarda Paulista também foram contratados por grandes gravadoras entre meados de 1980 e princípios de 1990. O Língua de Trapo foi contratado pela RGE, o Rumo pela Eldorado, Itamar Assumpção pela Continental e Arrigo Barnabé assinou contrato primeiramente com a BMG – Ariola e posteriormente com a Poligram – Phillips (FENERICK, 2007, p. 108). Passoca também tem seus dois primeiros álbuns gravados pela RCA Victor (*Que Moda!*, de 1979 e *Sonora Garoa* de 1980), após este segundo disco o violeiro permanece no caminho independente.

⁵⁰ Tal elemento está presente também, nas obras de Eliete Negreiros, uma vez que Arrigo foi o principal parceiro da intérprete no período em que analisamos.

Desse modo, entendemos que a permanência destes músicos no “caminho independente” deve-se não somente à resistência das *majors* em incorporá-los, mas também a uma escolha feita por eles: a escolha de permanecerem fiéis a suas propostas estéticas e críticos às padronizações que são inerentes ao processo de produção musical que vigorava no momento histórico em que estavam inseridos.

Essa atitude crítica dos vanguardistas em relação à própria instituição “arte” pode ser interpretada, segundo nossa perspectiva, como um legado das vanguardas históricas, pois como afirma Peter Burger, as vanguardas eruditas inserem a arte no que denomina “estágio de autocrítica”. Ou seja, os movimentos históricos de vanguarda não questionaram somente as tendências artísticas precedentes, mas toda a instituição “arte”.

O dadaísmo, o mais radical dentre os movimentos da vanguarda europeia, não exerce mais uma crítica às tendências artísticas precedentes, mas à instituição arte e aos rumos tomados pelo seu desenvolvimento na sociedade burguesa. Com o conceito de instituição arte deverão ser designados tanto o aparelho reprodutor e distribuidor de arte quanto as ideias sobre arte predominante num certo período, e que essencialmente, determinam a recepção das obras (Burger, 2008, p. 57).

Ora, como já afirmado, muitos músicos da Vanguarda Paulista (tais como Arrigo Barnabé e Hermelino Neder ou Eliete Negreiros, por exemplo), em suas composições, se utilizaram, muitas vezes, de recursos estéticos oriundos das Vanguardas Europeias; mas para além da forma, nota-se que os músicos desta cena fazem uso, também, da ideia de autocrítica, como a define Burger, tendo em vista que sua perspectiva crítica além de se dirigir às “tendências artísticas precedentes” se volta para os rumos tomados pela música na sociedade brasileira da época, ou seja, mostram-se críticos também em relação à forma como a música era produzida e distribuída e aos padrões predominantes que determinavam a recepção das obras. Essa atitude se exemplifica nas seguintes palavras de Eliete Negreiros:

O que unia todos era uma atitude independente diante da indústria cultural: ninguém ficou esperando por uma gravadora: fizemos nosso trabalho, como disse Itamar, “às próprias custas” (Negreiros, entrevista concedida à autora).

Vemos que mesmo depois do arrefecimento do ambiente contracultural do qual os vanguardeiros partilharam, o sentimento de grupo permanece guiando estes músicos, o que se reflete ainda hoje em seus trabalhos⁵¹. Sendo assim, se faz necessário, agora, nos atermos especificamente sobre as trajetórias musicais de nossos objetos. Buscaremos perceber, no próximo capítulo deste trabalho, de que maneira os projetos estéticos dos vanguardeiros estão imbrincados e comprometidos com os hábitos e valores construídos coletivamente na efervescência (contra)cultural que viveram entre fins de 1970 e meados de 1980.

⁵¹ Um exemplo disso é o mais recente trabalho de Arrigo, de reinterpretações do álbum *Como essa mulher* (Lira Paulistana, 1984), de Hermelino Neder e a *Football Music*.

3.SOBRE OUTROS TIMBRES E OUTROS TONS QUE TAMBÉM SONORIZARAM A VANGUARDA PAULISTA.

Nas páginas que se seguem, tomaremos como escopo as trajetórias musicais dos vanguardistas Hermelino Neder, Passoca e Eliete Negreiros. Como afirmamos, a criticidade frente à lógica de produção da indústria fonográfica foi elemento definidor da Vanguarda Paulista, grupo em que estes músicos são parte integrante. Acreditamos que o comprometimento com este princípio (estético e político) foi pedra de toque do afastamento destes músicos do Centro de Promoções Artísticas Lira Paulistana, principalmente após a parceria firmada com a Continental, que se revelou uma grande frustração para os vanguardistas que gravaram pela *major*. A esse respeito afirma Luiz Tatit:

Do ponto de vista do Rumo, o Gordo foi o pivô da história. Ele veio com a ideia de fazer uma parceria com a Continental, e que todas as conquistas do Lira seriam preservadas. Ao mesmo tempo, segundo ele, a Continental tinha o interesse de melhorar a sua imagem, pois estava associada à produção popular, brega, essa parceria daria à Continental o prestígio que ela não tinha. Assim, ela bancaria as coisas que o Lira não tinha cacife pra fazer e, em compensação, teria acesso, como gravadora, aos espaços que nós possuíamos junto aos jornais de renome de São Paulo [...]. Ele [o Gordo] entrou láe em alguns meses já percebeu que seria muito mais simples investir diretamente na elevação do prestígio do *cast* da Continental do que na distribuição e venda dos discos independentes. [...] Mudou completamente a história e nós o sentimos como um capitão que abandona o navio. Conclusão, o Gordo virou produtor da Continental e nós continuamos na mesma e, o que é pior, com um disco preso na gravadora, que se desinteressou e não fez a distribuição esperada. Nem a gravadora nem o Gordo nos deram qualquer satisfação (Tatit, 2005 apud Machado, XX, p.37).

O depoimento do ex-integrante do Rumo é revelador da tênue separação entre *indies/major* no contexto da lógica de produção da indústria fonográfica, como descrita por Márcia T. Dias (2000, p.126). A partir do (limitado, porém significativo) espaço conquistado pela produção veiculada e produzida pelo Lira Paulistana, não

demora para que esta pequena empresa seja incorporada por uma gravadora de grande porte. Ainda que, a princípio, a parceria oferecesse vantagens aos independentes, que poderiam ter acesso à infraestrutura de uma grande gravadora, seus projetos estéticos se mostraram incompatíveis com essa lógica de produção. A fala do músico é representativa do posicionamento dos vanguardistas sobre a relação estabelecida, por meio da parceria Lira/Continental, com a grande indústria fonográfica.

Uma característica comum às trajetórias musicais dos vanguardistas, que de algum modo (através do Lira/ ou não) ligaram-se a gravadoras de grande porte, é sua decepção quanto ao sonho de veicular seus projetos estéticos por meio dos grandes meios de comunicação, ou nas palavras de Itamar: “entrar nas estruturas e sair ileso delas” (apud in Dias, 2000, p.141). A fala do músico cristaliza um sentimento compartilhado pelos vanguardistas neste momento histórico que influenciou sobremaneira suas trajetórias musicais: a crença na possibilidade de entrar no grande mercado fonográfico sem abrir mão da autonomia sobre seus projetos musicais.

Tendo em vista que a formulação de estrutura de sentimento, como a define Williams, “engloba o pensamento tal como sentido e o sentimento tal como pensado” (Vieira, 2014, p.14), é possível afirmar que a trajetória musical de nossos objetos foi marcada tanto pelo sonho de ocupar os canais sem abrir mão de seus projetos estéticos, quanto pela tomada de consciência coletiva que tal feito era impossível. A esse respeito afirmava Barnabé sobre seu contrato com a gravadora Ariola, pela qual produziu o disco *Tubarões Voadores* (1984):

Embora tenham trabalhado bem a produção do disco, depois de finalizado a Ariola atrasou o envio para a fábrica, priorizando o disco da Elba Ramalho. Isso fez com que não tivéssemos o disco para vender durante toda a temporada realizada no Sesc Pompéia. Como a produção era toda minha e havia muitos músicos e equipe técnica envolvida, a venda do disco geraria uma possibilidade de ganho (Barnabé, apud Machado, 2007, p.38).

A parceria Lira/Continental pode ser entendida, segundo nossa perspectiva, como marco simbólico do fim do ambiente de efervescência (contra)cultural que deu

sustentação ao surgimento da cena musical que ficou conhecida, principalmente, como Vanguarda Paulista. Todavia, os hábitos e valores partilhados por estes músicos nesse momento se perpetuam em suas trajetórias, o que a nosso ver, se relaciona intimamente com os laços afetivos que uniram este grupo cultural, pois como afirma Williams:

[...] é nítido que nenhuma análise que negligencie os elementos de amizade e coleguismo pelos quais eles [os componentes do grupo cultural] se reconheceram e vieram a definir-se será adequada (Williams, 2011, p.206).

Compartilhando da perspectiva do referido autor, é possível afirmar que as obras de Hermelino Neder, Passoca e Eliete Negreiros trazem vestígios dessa relação pessoal/profissional que define suas trajetórias musicais. Um exemplo destas relações de amizade que construíram a Vanguarda Paulista, bem como os múltiplos projetos estéticos que a compõe, é a ligação dos músicos mencionados com Arrigo Barnabé, talvez o integrante desta cena que se tornou mais reconhecido entre a crítica musical, o meio acadêmico e o (restrito) público apreciador da Vanguarda Paulista.

Foi por meio de Arrigo que Passoca se aproximou do “pessoal do Lira”. E foi por intermédio do violeiro que o paranaense conheceu uma das intérpretes que o acompanhariam na banda Sabor de Veneno: Vânia Bastos. Passoca participa também do álbum *Outros Sons*, de Eliete Negreiros, no qual Arrigo tem influência fundamental.

No que tange à Hermelino Neder e Barnabé, é possível afirmar que suas trajetórias estão imbricadas até hoje. A esse respeito afirma Hermelino:

O Arrigo tem uma importância mais fundamental no meu trabalho porque a gente tem uma relação bem legal de trabalho entrecruzada. Por exemplo: Foi eu que falei pra ele: “Olha, você sabia que vai ter um festival na Cultura?”. E eu era namorado da Vânia Bastos, na época. Eu que apresentei ela à ele. E estava na primeira banda dele, que foi a banda que participou do festival universitário da TV Cultura. Então, você vê que curioso... Eu dei esse toque, eu mesmo não me inscrevi no festival. Eu tinha visto ele tocar um dia daquele jeito dele, no piano, e eu

tinha achado muito bacana aquela música, aí eu dei esse toque. Eu sei que ele compôs uma música com a Regina Porto que também era da ECA, que é a música *Diversões Eletrônicas*, que ganhou o primeiro lugar [no festival] (Neder, entrevista concedida à autora).

Em contrapartida, a trajetória de Arrigo também foi influenciada em muito por sua ligação pessoal e profissional com estes músicos. Um exemplo disso são as canções de Hermelino gravadas por Arrigo, cujo último trabalho é uma turnê em que faz uma releitura do disco *Como Essa Mulher* (Hermelino Neder e banda Football Music, Lira Paulistana, 1984)⁵². A trajetória de Eliete Negreiros também se associa a de Barnabé, que produziu o álbum *Outros Sons* (Voo Livre, 1982), em que também participa como arranjador e compositor de várias faixas. A cantora afirma, ainda, que a amizade com o músico paranaense foi fundamental para sua imersão na música erudita de vanguarda.

Sendo assim, entendemos que pensar as trajetórias musicais destes vanguardeiros - suas peculiaridades e as diferentes maneiras em que elas confluem e se articulam com a trajetória musical de outros integrantes da Vanguarda Paulista (como Arrigo Barnabé) - nos permite vislumbrar de que maneira os hábitos e valores compartilhados por estes músicos num contexto de grande efervescência cultural e política os levaram a construir uma estrutura de sentimento de grupo, que foi fundamental para que pudessem seguir no campo musical estando à margem dos grandes meios de comunicação e mantendo o compromisso com seus projetos estéticos experimentais e inovadores, em uma atitude de crítica e enfrentamento da lógica de produção do grande mercado fonográfico, e numa perspectiva mais ampla, dos meios tradicionais de produção e reprodução da cultura. Vamos então, a este lado um pouco mais oculto (e não menos importante) da Vanguarda Paulista.

⁵² O disco *Suspeito* (3M, 1987), talvez a obra de Arrigo que apresente menos influência das vanguardas eruditas, traz muitas composições de Hermelino, tais como *Êxtase*, *Amor Perverso*, *Suspeito*, *Uga-Uga* e *Tchau Trouxa*.

3.a) Sonora Garoa: Passoca e sua música urbana de viola

Pensando a trajetória do violeiro santista que chegou à capital paulista para cursar arquitetura, nos damos conta de que dois encontros foram marcantes para o delineamento de seu projeto estético. O primeiro foi com Renato Teixeira, músico já reconhecido do universo da música sertaneja.

A gente [do *Flying Banana*] teve contato quando chegou em São Paulo, com um compositor que já estava aqui desde a época da primeira turma que veio dos festivais [...] chamado Renato Teixeira. E o Renato, houve de certa forma uma aproximação entre a gente e ele porque a gente vinha lá do Vale do Paraíba, o Renato vinha de Taubaté, então acho que ele sentiu na gente uma certa companhia, porque ele estava meio só aqui em São Paulo fazendo a música que ele já fazia (Passoca, entrevista concedida a autora).

Assim como o encontro com Renato Texeira, foi de grande importância para a trajetória musical de Passoca o seu contato com Arrigo Barnabé. Foi por meio de Arrigo que o violeiro conheceu o “pessoal do Lira”, e com a ajuda de Renato Teixeira Passoca gravou seu primeiro álbum. É interessante notar como os dois momentos da trajetória do violeiro se articulam com a característica fundadora de seu projeto estético: o encontro entre rural e urbano, tradicional e moderno, erudito (de vanguarda ou não) e popular. A proximidade com Renato Teixeira representa a ligação de Passoca com o universo da música regional, sua ligação com a tradição da música sertaneja, da qual fazia parte Renato Teixeira, que viabiliza a gravação do primeiro álbum do violeiro por uma *major*. Em contrapartida, o encontro com Arrigo Barnabé e, posteriormente, com o pessoal do Lira, lhe põe em contato com a cena musical que então se formava entre os bairros Vila Madalena e Pinheiros.

É nesse contexto, entre finais da década de 1970 e início dos anos de 1980, que Passoca opta por adotar a viola como protagonista de suas obras: impreterivelmente remetendo ao universo da música sertaneja⁵³ por meio de tal

⁵³ Lembramos que nos referimos aqui ao contexto histórico das décadas de 1970/1980, portanto a música sertaneja de que falamos é tanto a chamada “moda de viola” de Tonico e Tinoco ou Tião Carreiro e Pardinho, por exemplo, como da música regional trazida por nomes como os mencionados Renato Teixeira ou Almir Sater. Atualmente a segmentação do mercado fonográfico conta com o grande filão chamado “Sertanejo Universitário”, que no recorte histórico de nosso trabalho nemse quer existia.

instrumento. Tal relação é defendida, explicitamente, pelo violeiro em suas obras⁵⁴, deixando visível sua ligação com o universo da música erudita e de vanguarda. Passoca explica no seguinte trecho como se deu sua proximidade com a viola:

Me tornei músico na década de 70, comecei a formar meus primeiros grupos e comecei a prestar mais atenção nesse tipo de música [caipira], achei que por aí eu poderia me expressar, como cantor e compositor. Numa certa altura eu comprei uma viola e comecei a aprender sozinho, ouvindo os violeiros e comecei a usar a viola como um instrumento que eu compusesse [...]. E naturalmente eu teria que enveredar por esse campo, porque a viola é o carro chefe do que eu chamo de música caipira (Passoca, disponível em www.funarte.gov.br/brasilmemoriasdasartes/acervo/serie-cartazes-da-sala-funarte/passoca-a-serie-pauta-funarte/).

Não obstante à escolha de Passoca em se ligar ao universo da “música caipira”, sua origem não é rural, de modo que suas influências urbanas também podem ser facilmente percebidas em sua proposta estética, que segundo ele, pode ser interpretada como uma “modernização da música caipira”.

Eu sempre tive uma vida próxima das grandes cidades, fui criado um pouco [...] na periferia de São Paulo, um pouco no Vale do Paraíba, mais ligado à cultura caipira. Então isso tudo foi se refletindo no meu trabalho e através da viola caipira eu fui tendo uma veiculação com essa música (Entrevista concedida à autora).

A respeito da canção *Sonora Garoa*, afirma o violeiro:

Sonora Garoa é uma moda, mas ela tem uma mudança em relação ao passado, fundamental. Não precisa eletrificar uma coisa pra dizer que você modernizou, né? Como se faz muito... Eu até acho que *Sonora Garoa* é mais moderna do que muito *rock'n roll* que se toca. O *rock'n roll* tem aquela base, aquela estrutura, e *Sonora Garoa* meche na estrutura da moda (Passoca, disponível em www.funarte.gov.br/brasilmemoriasdasartes/acervo/serie-cartazes-da-sala-funarte/passoca-a-serie-pauta-funarte/).

⁵⁴ No disco *Sonora Garoa* (Ariola, 1984), o violeiro interpreta na última faixa do lado B, a canção *Tristeza do Jeca*, de Angelino de Oliveira, deixando claro ao ouvinte sua ligação com esta tradição. Outro vestígio da ligação de Passoca com o campo da música sertaneja (aquela chama por alguns de “sertanejo raiz”) está no álbum *Breve História da Música Caipira* (Devil Discos, 1997). O violeiro deixa claro seu desejo de inserir-se nessa cronologia da música sertaneja ao gravar como última faixa do disco sua, talvez, mais reconhecida canção: *Sonora Garoa*.

rie-cartazes-da-sala-funarte/passoca-a-serie-pauta-funarte/).

Quando do momento de composição da referida canção, Passoca morava no grande ABC paulista, região marcada por um forte processo de industrialização. Deste modo, podemos notar nesta obra a referência clara a esse universo.

Sonoro sereno

Serena garoa

Pela madrugada não faço nada que me condene

A sirene toca bem de manhãzinha

Quebrando o silêncio

Sonorizando a madrugada

Passa o automóvel na porta da fábrica

O radinho grita com voz metálica uma canção

Ao mesmo tempo em que os versos se referem à paisagem e a sonoridade urbana - uma manhã cinzenta sonorizada por elementos tipicamente paulistanos: a garoa contínua, a sirene da fábrica e o ruído dos automóveis-, o piano e a flauta dão certo tom de modernidade à canção. A utilização da viola caipira na composição, em modo menor, empresta à narração um tom de lirismo e melancolia. Como afirma Walter Garcia:

O encanto dessa canção [Sonora Garoa] não está exatamente no lirismo despertado pela cidade moderna, e sim no olhar e na escuta que, formados na experiência anterior, interiorana, caipira, enxerga e ouve São Paulo procurando conciliar a sua formação com as novas experiências. A diferença entre o passado e o presente fundamenta a melancolia da canção, o que é uma constante na obra de Passoca (Garcia, 2013, p. 34).

O encontro entre passado e presente é, sem dúvidas, uma característica fundadora do projeto estético de Passoca e emana de todo o conjunto de sua obra.

Os elementos sonoros (o fato de a composição ser em modo menor e a presença da viola) se harmonizam com a letra da canção (que descreve justamente a tristeza e solidão de quem se vê perdido na conturbada urdidura urbana de São Paulo) e com a performance serena e sobrea do músico, que de chapéu de feltro, bigode e colete, (como quem chega de um outro tempo e lugar) dedilha mansamente sua viola, assobiando vez outra de forma a compor a melodia⁵⁵. Todos estes elementos, que compõe seu projeto estético e matizam sua obra, se articulam de modo a transmitir ao ouvinte e espectador este sentimento de lirismo e melancolia.

Todavia, a melancolia contida nas obras de Passoca, não é a mesma expressa por violeiros como Tônico e Tinoco, por exemplo. Como salienta Passoca, sua proposta estética vem no sentido de “modernizar” a música caipira. Nesse sentido, cabe uma breve reflexão acerca do que seria essa “música caipira”. Segundo José Roberto Zan

A música caipira [...] é originária dos estados de São Paulo, Minas Gerais, Goiás, Mato Grosso do Sul e Paraná, jamais se manifesta apenas enquanto música. Ela está sempre associada a rituais, sejam religiosos, de trabalho ou de lazer. Mesmo aquelas modalidades de canto profano, como as que receberam a denominação de *moda-de-viola*, estão sempre vinculadas a algum tipo de ritual. Desse modo, a música caipira é inseparável de seu contexto de origem, o “mundo caipira” (Zan, 1995, p. 116).

Em contrapartida, a música sertaneja se apropria de alguns aspectos da música caipira, como os elementos poético- musicais, mas é produzida com a finalidade de ser comercializada, ou seja, é elaborada a partir de um contexto social diverso daquele onde se engendra a música caipira (ZAN, 1995, p. 117).

Se como afirma o autor, a música caipira é inseparável de seu lugar de origem - o mundo caipira, rural e interiorano - a obra de Passoca, evidentemente, não pode ser categorizada como tal, uma vez que seu projeto estético visa justamente a modernização desta tradição, como define o violeiro. Em contrapartida, tampouco nos parece justificável que o músico em questão possa ser enquadrado no campo

⁵⁵A canção foi gravada pela primeira vez no disco homônimo, de 1984. Quando descrevemos a performance de Passoca estamos nos referindo a uma apresentação no programa Fábrica do Som que foi ao ar pela TV Cultura entre março de 1983 e junho de 1984. É possível conferir arquivos no endereço eletrônico cmais.com.br/programa-fabrica-do-som-da-tv-cultura.

da “música sertaneja”, tal como Almir Sater, Renato Teixeira, ou mesmo Tonico e Tinoco ou Milionário e José Rico, entre outros. Sendo assim, optamos por entender sua música, como uma “música de viola”, construída no trânsito entre popular e erudito, rural e urbano.

Não podemos perder de vista que Passoca estava inserido no grupo cultural que engendrou a Vanguarda Paulista, ou seja, compartilhava dos hábitos e valores que dão certa unidade estética a cena musical em questão. Como vimos, um destes valores é a busca por compor de maneira experimental, no campo da música popular, utilizando-se de recursos do universo erudito e de vanguarda: elemento muito presente no álbum *Sonora Garoa* (RCA, 1984), o que pode ser observado, por exemplo, na faixa *Sinhazinha em chamas*, composta por Arrigo Barnabé. O arranjo de Luis Reyes Gil conta com participação do grupo Papavento tocando os instrumentos de sopro (clarone, clarinete, flauta e oboé). A faixa composta pelo músico paranaense, juntamente com *Flor Tropical* (autoria de Passoca) apresentadas no lado A do álbum deixam clara a ligação do violeiro com o universo erudito de vanguarda.

Dessa maneira, notamos que esse princípio estético coletivo definidor da Vanguarda Paulista se reflete na obra de cada vanguardeiro de uma maneira específica. No caso do violeiro, os recursos eruditos de vanguarda atuam no sentido de buscar uma espécie de modernização da “música caipira”, como define Passoca. Nesse sentido, a canção *Num Barraco Precário* (que está no lado B do disco) faz referência ao poeta modernista Ezra Pound, numa adaptação da peça *Mauberley* feita pelo concretista Augusto de Campos. A referência vanguardista expressa na letra da canção contrasta com a singeleza da interpretação de Passoca, que acompanhado unicamente de sua viola, dão a canção o tom de melancolia que caracteriza suas obras.

Outro elemento definidor do etos engendrado pelos vanguardeiros é sua influência mútua, ou seja, seus projetos estéticos, ainda que distintos entre si se articulam e se vinculam, de modo que nesse período, podemos ler suas obras como a cristalização de um projeto que entendemos ser coletivo. Nesse sentido, é possível encontrar no disco de Passoca a participação de outros vanguardeiros, tais como o

já mencionado Arrigo Barnabé (que compõe a faixa *Sinhazinha em Chamas* e assina a direção musical do álbum), Alzira Espíndola (autora da faixa *Plantinha Formosa*), grupo Papavento (que participa em várias faixas), Vânia Bastos (backing vocal em várias canções) e Premeditando o Breque (que participa da faixa *Dona Duquesa*).

Outro elemento comum às produções dos vanguardeiros é sua ligação com a cidade de São Paulo e sua desordenada urbanidade. Nesse sentido, as referências à metrópole paulista estão também em faixas como *Prô Timão*, *Na Pensão* e *Num Barraco Precário*. Nelas o violeiro retrata a vida periférica da cidade grande, destino de muitos imigrantes rurais.

Num barraco precário

Sem glória e sem salário,

O estilista acha abrigo

Contra o mundo inimigo.

A natureza o oculta.

Na amante calma e inculta

Exerce seus talentos.

E o solo acolhe seus lamentos.

O abrigo dos requintes e contendas

Vaza por entre o zinco

Ele faz comida suculenta. A porta não tem trinco.

A citação à cidade de São Paulo pode ser vista também na capa do álbum: uma adaptação da obra *A garagem do Bel-Air*, do artista plástico (que foi colega de Passoca na Faculdade de Arquitetura da USP) Guto Lacaz.

A capa do *Sonora Garoa* veio pronta. A garagem com o Bel Air adaptado é um objeto que apresentei em 1982, em minha expo individual na Galeria São Paulo. O Passoca gostou e pediu pra colocar na capa. Depois fotografamos o Passoca e aplicamos ao lado para dar escala (Lacaz, depoimento concedido à autora).

A fotografia de Lacaz apresenta Passoca elegantemente em seu fraque branco, apoiado displicentemente num guarda-chuva negro. O que pode ser lido como uma sutil referência à “terra da garoa”.

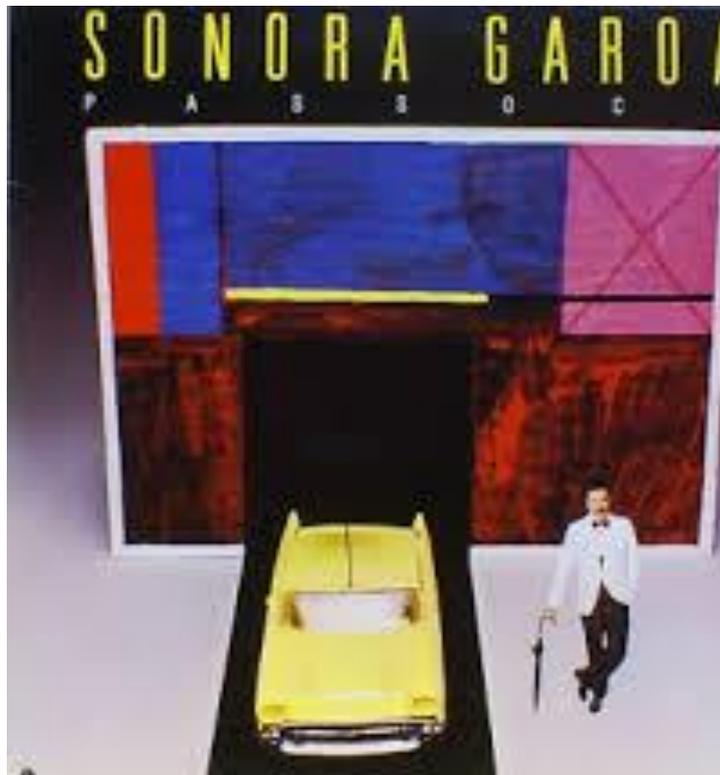


Foto 1: Capa do álbum *Sonora Garoa*.

Por todos os elementos descritos até aqui, nos parece possível afirmar que certamente o álbum *Sonora Garoa* (bem como as demais obras de Passoca) não poderia inserir-se em numa prateleira de loja de discos destinada ao gênero “música sertaneja”, ou seja, seu projeto estético não se enquadrava nos padrões veiculados pelo grande mercado fonográfico, outro elemento definidor da cena musical que investigamos, também cristalizado em *Sonora Garoa*.

Sendo assim, podemos dizer que o projeto estético de Passoca se baseia numa reelaboração da música sertaneja, buscando modernizá-la, tanto por meio das temáticas das letras, que trazem sempre uma referência urbana, - principalmente por meio do olhar do “caipira” que chega à “cidade grande”, e que é marcado por um sentimento de melancolia -, quanto através dos arranjos das canções que fazem referência tanto ao universo da música erudita (de vanguarda ou não) quanto da música popular brasileira de origem urbana, como o samba de Adoniran Barbosa.

A influência do sambista se reflete também em outra característica presente no projeto estético do violeiro: o humor. Um elemento comum às obras ligadas à Vanguarda Paulista e que foi expresso de distintas maneiras por seus protagonistas. No álbum *Sabiacidade* (1995, Devil Discos) é expressa, principalmente, na canção intitulada *Seu Barbosa*:

Seu Barbosa,

Nois era dois casado certo, morando num bairro longe

mas passando ônibus perto

Uma vista tão linda em cima do nosso morro

As crianças, precisando, tinha pronto socorro

Uma hora dali

Eu e Marli vivia satisfeito

O que fizeram com nois seu Barbosa, não foi direito [...].

O samba cuja letra bem-humorada é cantada propositalmente com acento caipira e em um português coloquial, à maneira de Adoniram (como na conhecida *Tauba de tiro ao Álvaro*), deixa ao ouvinte a impressão de estar escutando “um caso”, que na composição é contado pelo eu lírico a “seu Barbosa”. Outro samba bem-humorado que compõe o disco (*Sabiacidade*) é *O Trabalho*, uma composição

de Wandir Doratiotto (ex integrante do grupo Premeditando o Breque). Tal como em *Seu Barbosa*, a canção, cuja letra trata ironicamente das dificuldades da vida na periferia paulistana, é interpretada com sotaque caipira:

Eu trabalho com meu tio

Meu tio ajuda meu avô

Meu avo não tem emprego

Ai meu deus como é que eu tô

É bom trabalhar em família

Não me sinto oprimido

Não recebo um só tostão,

Mas é muito divertido [...].

Eu não saio mais de casa, meu salário não permite

Mas não posso me queixar,

Melhorei do meu bronquite [...]

Quero que meus inimigos tenham

Força e sucesso

Pra que possam aplaudir de pé

O meu pgressio.

A canção embora esteticamente muito distinta das obras de outros componentes da Vanguarda Paulista é sintomática da identificação do violeiro com uma preocupação comum aos vanguardistas: cantar sobre aqueles que não se inserem totalmente na conturbada urbanidade paulista, os marginalizados, aqueles que vivem na “cidade das sombras”, como descrita por Sevckenko (2004, p.131). Ou

seja, assim como Arrigo Barnabé ou Itamar Assumpção, por exemplo, o violeiro expressa também em suas composições a preocupação com as minorias sociais, o que interpretamos como sintoma da influência da vivência contracultural sobre a produção destes músicos.

Nesse sentido, a obra de Passoca, desde seus elementos poético-musicais até os elementos gráficos que compõe a capa do disco, traz vestígios tanto de seu projeto musical individual – a urbana música de viola - quanto do projeto político/estético que deu a Vanguarda Paulista uma identificação de grupo.

3.b) Como Essa Mulher: O disco manifesto de Hermelino Neder.

O trabalho de Hermelino mistura códigos sonoros oriundos da música erudita de vanguarda a elementos da *música popular*. Como afirmamos ao longo deste trabalho, essa era uma característica comum aos projetos estéticos que compõe a Vanguarda Paulista que se expressou na obra de cada músico de maneira distinta. Em *Como Essa Mulher* (Lira Paulistana/1984), também podemos notar vestígios desse traço definidor da Vanguarda Paulista. Todos os elementos que compõe o álbum se articulam no sentido de explicar sua proposta estética. Hermelino o faz tanto através das canções, quanto dos elementos visuais que compõe o LP e - de maneira mais direta - com a carta que acompanha o disco original. Segue um fragmento da mesma:

Em como Como Essa Mulher, ouve-se sons que lembram Berio, Schoenberg e Webern, Adoniram Barbosa, Beatles e Bossa Nova [...].A formação básica do disco é: clarone, clarineta, violino, bateria, guitarra (ou violão) e piano, além das vozes – duas femininas e uma masculina. Aparecem também órgão, flauta, sintetizador e trompete, assobios, risadas e narrações. O objetivo dessa formação é fazer rolar um som suingado, sem a obviedade dos ataques de metal, com sonoridade de música de câmara⁵⁶.

⁵⁶ Acompanham o Long Play lançado em 1984 Uma carta de Augusto de Campos onde esse elenca as razões pelas quais o disco merece uma oportunidade de ser gravado e uma carta de apresentação do álbum bem como dos músicos que nele participam.

O trecho supracitado deixa claro, portanto, que o disco de Hermelino, assim como o de Passoca, traduz o projeto estético que guia a obra dos vanguardistas: a fusão experimental entre elementos do universo erudito de vanguarda e da música popular. No caso de Hermelino fica mais evidente sua ligação com a chamada *música pop*. Como afirma Roy Shuker

Embora o uso da palavra “popular” em relação às formas mais leves da música date de meados do século XIX, a abreviação “pop” só começou a ser usada durante a década de 1950, quando foi adotada como nome genérico para um tipo especial de produto musical dirigido ao mercado adolescente (1999, p.194).

Não é nosso objetivo nesse trabalho nos adentrar quanto ao debate sobre a conceituação dos termos “música popular” ou “música pop”, até porque, segundo o autor mencionado, a música popular desafia uma conceituação precisa e direta. Neste trabalho acreditamos que

Uma definição satisfatória de música popular deve considerar as características musicais e as socioeconômicas. Essencialmente, toda música popular é uma mistura de tradições, estilos e influências musicais, além de ser um produto econômico com significado ideológico. No núcleo da maioria das formas de música popular há uma tensão fundamental entre a criatividade do ato de “compor música” e a natureza comercial da maior parte de sua produção e difusão (Frith, 1983, apud in Shuk, 1999, p.195).

Nesse sentido, podemos concluir que as obras dos vanguardistas se inserem, a partir de um projeto coletivo de produção experimental e independente, nesse controverso campo da música popular, enfrentando “a natureza comercial da maior parte de sua produção e difusão” para manter a autonomia sobre o processo criativo, ou seja, o “compor música”. Em Hermelino esse objetivo é explicitado de diferentes maneiras. A ligação com o universo erudito de vanguarda pode ser percebida, por exemplo, na faixa *Santos Music Club*: uma das duas unicamente instrumentais do álbum, ou seja, que não se enquadram na forma canção. A composição de autoria do músico⁵⁷ é atonal, transmitindo ao ouvinte a sensação de

⁵⁷ A única faixa do álbum que não foi composta por Hermelino Neder é a canção *O Beto*, de Elaine Farhat, Regina Rheda e Sandra Rogers, no entanto, o músico faz o arranjo, e participa tocando violão. Curiosamente, essa é a única composição do disco interpretada por Neder.

estranheza, causada pela ausência da relação entre tensão e repouso, presente nas músicas tonais.

Outra composição em que fica latente a ligação do músico com o universo erudito de vanguarda é a faixa *Blues (Descrença)*. Ainda que não seja atonal, a canção apresenta uma complexa harmonia que conta com referências à Stravinsky e à música incidental. A complexidade da peça é ressaltada pela interpretação das sopranos Vânia Bastos e Ana Lara Campos e contrasta com o sentimentalismo da letra (de autoria de João Abujamra), que relata as agruras de uma decepção amorosa. A canção ganha, ainda, certo tom de humor e ironia graças às gargalhadas incorporadas à interpretação, o que contrasta com o tom dramático da poesia:

*Não quero ouvir palavras de conforto,
já não creio em nada. Tudo abomino!*

*Minha vida é um oceano revolto
ao balanço das vagas, sem destino!*

*Amei. Mas tive do amor o desconforto,
a ilusão falaz do meu desatino.*

*Descrente, agora quedo-me absorto,
rindo de tudo que julguei divino.*

*E dentro da minha infelicidade,
envolto no manto da irrealidade,
palavras de conforto não quero ouvir.*

*Possa eu, um dia, na minha desventura,
bendizer o horror desta amargura,
continuando eternamente a sorrir!*

São Paulo

Julho, 1939

Em contrapartida, o disco traz, também, elementos que dialogam em muito com a música popular. Todavia, diferente de Passoca que se mantém mais ligado ao universo da música regional, Hermelino transita entre o rock e o samba, passando pela “música brega”.

Nesse sentido, a canção *Você Duvida*, interpretada no disco por Mário Biafra (então integrante do Premê), se apresenta com uma harmonia que poderia facilmente ser associada ao gênero que, em meados da década de 1980, foi o principal filão da indústria fonográfica, o chamado Brock. O arranjo feito por Hermelino e Sílvia Ocougne conta com solo de guitarra (executado por Mário Biafra) e também com solo de baixo criado por Mario Campos.

Mulher

um dia desses chego prá você e digo:

-Sai do meu quarto!

-Sai da minha cama!

-Sai da minha vida!

você duvida

mas um dia desses eu pego e fico

de saco cheio

e dou um grito:

-Volta prá ele!

Mas até lá você me impele

(na incerteza de encontrar ou não

seu carro no meu portão)

a fazer o que vcê pede

um pensamento vem e me impede a decisão de te roubar prá mim

periga chegar o fim

propriedade só não dá mais pé

Narração: *O que eu quero dizer é que elas são a outra metade do céu. E sem elas não há nada e sem nós não há nada. Só há os dois juntos, criam filhos, criam sociedades. O que é toda essa besteira sobre, sabe, mulher é isto? Homem é aquilo? Nós somos todos humanos cara, somos todos humanos. Ai que angústia!*

A canção, além de contar com referência explícita a um gênero identificado, principalmente, com a juventude urbana da época (o rock), apresenta na letra uma preocupação que também entendemos como pertencente à estrutura de sentimento de grupo gestada pelos vanguardeiros: a preocupação com as minorias sociais, com as mulheres, negros, marginalizados. A colagem, narrada por Arrigo Barnabé, traz um fragmento de uma entrevista dada por John Lennon à revista *Rolling Stone*, e explicita a indignação do eu lírico perante estereótipos de gênero, revelando um apelo feminista. Uma preocupação que, certamente, é herdeira das pautas levantadas pela contracultura dos anos de 1960. A própria referência ao consagrado músico inglês é sintomática desta influência contracultural presente na obra de Hermelino.

Vemos, então, de que maneira os valores (estéticos e políticos) que deram à Vanguarda Paulista uma identidade de grupo se manifestam na obra de Hermelino Neder (tal como na de Passoca). Entendemos, dessa maneira, que as obras dos vanguardeiros (especialmente nesse momento histórico) para além de serem portadoras de seus projetos estéticos individuais, carregam também os vestígios de um projeto estético coletivo e independente que define a Vanguarda Paulista. Em *Como Essa Mulher*, por exemplo, é marcante a participação de outros vanguardeiros, tais como os já mencionados Arrigo Barnabé e Mário Biafra. Também participa do disco o violeiro Passoca, que interpreta o triste samba 222. Uma referência a Adoniram Barbosa e Gilberto Gil:

“Aos professori Adoniran Barbosa e Gilberto Gil”

Hoje

quando entrei no meu quarto

o digital do relógio dizia:

-222

*eu não pensei no expresso
 que faltava um 2
 continuei mesmo sofrendo
 o nosso amor
 Meu bem
 O nosso caso é tão complicado
 que quando você parte
 eu fico aperrido
 prá depois
 você vai correndo encontrar com ele
 a quem você diz não mais amar
 me deixa triste
 sem perceber que o tempo vai dar*

A canção dedicada à Gilberto Gil e Adoniram Barbosa deixa claro ao ouvinte que Hermelino, não obstante toda a influência da música erudita de vanguarda presente em sua obra, deseja também estar vinculado ao campo da Música Popular Brasileira.

Segundo nossa interpretação, a característica que diferencia a obra *Como Essa Mulher* dos discos de Passoca e Eliete é o fato de Hermelino praticamente não aparecer interpretando as canções que compõe o álbum. Todo o projeto do disco foi pensado por ele, desde a composição das faixas (com exceção de *O Beto*) até o projeto gráfico que ilustra a capa e contracapa do álbum. Todavia, o músico nunca se apresentou com a Football Music (banda que o acompanhou na gravação do disco e nos shows de divulgação do mesmo). No disco é possível ouvir sua interpretação apenas em *O Beto*, única canção que não é de sua autoria e cujo eu-lírico é feminino.

*Já faz tempo que eu estou apaixonada
 pelo Beto o filho da vizinha*

*puxa Beto, você é tão fofo
 será que eu ainda vou ser sua gatinha?
 Quando volto da escola ao meio dia
 Ele fica me espiando lá na rua
 com sua carinha de carneiro perdido
 ai Beto, tô louca prá entrar na sua.
 Todo o dia eu penso animada:
 É hoje que ele vai me dar um arrocho
 que nada, o Beto não se resolve
 meu Deus, será possível outro frouxo?*

A singeleza da letra que poderia ser facilmente identificada com o público jovem, dada sua temática, e também a maneira coloquial e temperada por gírias por meio da qual o eu lírico se expressa, é combinada com o estilo bossanovístico do arranjo criado por Hermelino Neder, dando à canção um caráter inovador e inusitado.

Fica claro, portanto, que a intenção da obra é justamente não se fixar a determinada tradição ou gênero. Entre o samba, a bossa nova e experimentações atonais, se constrói o disco de Hermelino Neder, tornando-o inclassificável para os padrões da grande indústria fonográfica, uma característica compartilhada pelos demais vanguardistas.

Outra característica que consideramos fundadora da cena musical em questão é seu caráter cosmopolita. Seria impossível pensar a obra dos vanguardistas sem nos atermos às referências que estas fazem à metrópole paulista. No que tange a Hermelino, este elemento é evidenciado no trabalho gráfico que ilustra a capa do disco, feito a partir do graffiti: uma técnica essencialmente urbana e que começava a ser produzida no Brasil apenas no contexto de surgimento da Vanguarda Paulista. Sobre a capa, afirma o músico:

Quando o disco já estava gravado, comecei a pensar na capa. Eu queria uma mulher, mas não sabia como coloca-la. Nessa época fui ver um áudio-visual sobre Grafitti – pichações de Carlos Matuck. Gostei muito e decidi que a técnica usada seria pichação colorida fotografada (Neder, 1984)⁵⁸.

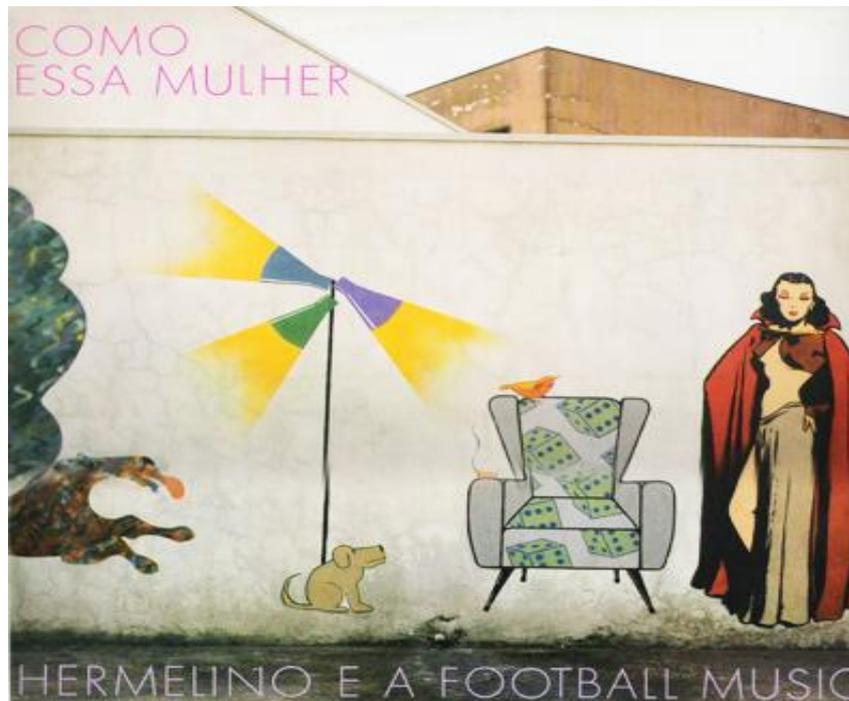


Foto 2: Capa do álbum *Como Essa Mulher*.

Em *Como Essa Mulher* Hermelino Neder deixa claro, portanto, os princípios que guiam sua proposta estética. Nele estão presentes tanto elementos que podem ser associados ao rock, (gênero consumido principalmente pela juventude urbana da época) quanto ao samba (presente na canção 222), ao blues (como na faixa *Descrença*) e a música erudita de vanguarda (como em *Santos Music Club*). Podemos notar que o disco expressa o valor estético que acreditamos ser fundante

⁵⁸ Fragmento retirado da já mencionada carta de acompanha o LP original.

da Vanguarda Paulista: produzir, de maneira experimental no campo da música popular, por meio de recursos da música erudita de Vanguarda.

Tendo em vista todos os elementos que compõe o álbum *Como Essa Mulher*, podemos afirmar que nesse momento histórico a obra de cada vanguarda é portadora de um sentido estético individual que, entretanto, apresenta-se, também, como coletivo. Em suas obras, é possível vislumbrar os resquícios dos sonhos e objetivos traçados na vivência comum de um grupo cultural que antes de se auto identificar como Vanguarda Paulista, se construiu como uma “turma de amigos”.

3.c) Outros Sons: Eliete Negreiros e seu primitivismo futurista.

Até o momento, pudemos observar mais atentamente as especificidades dos projetos estéticos de dois dos vanguarda que, geralmente, passam despercebidos tanto pela imprensa, quanto pelos trabalhos acadêmicos. Pensar a obra do violeiro Passoca é pensar a obra de um compositor e intérprete, representante de uma “vertente” da Vanguarda Paulista – formada por grupos como Paranga, Alzira Espíndola, Luli e Luciana, entre outros – ligada à música originária das regiões mais afastadas dos centros urbanos, do mundo rural, caipira e interiorano.

Hermelino Neder (essencialmente compositor) apresenta um projeto estético que se aproxima mais do de Arrigo Barnabé e do grupo Premeditando o Breque. Nestes, a influência do universo erudito de vanguarda é explicitada mais radicalmente, e contrastada o tempo todo com elementos simbolicamente associados à juventude urbana da época (como o rock, as histórias em quadrinhos, o graffiti, etc). Agora, nosso olhar se focará sobre uma das intérpretes vanguarda.

Pensando a importância das cantoras da Vanguarda Paulista para a construção dos valores estéticos que balizaram a cena, nos chama atenção uma característica muito comum às obras dos vanguarda: o contraponto entre a voz feminina e masculina. Esse elemento, que segundo nossa perspectiva é também

definidor do projeto estético coletivo gestado por este grupo cultural, pode ser facilmente observado nas canções de Itamar Assumpção, Arrigo Barnabé e Hermelino Neder. Sendo assim, entendemos que foram também protagonistas da Vanguarda Paulista cantoras como Vânia Bastos (que participa tanto do disco de Hermelino, quanto de Passoca), Ná Ozetti, Suzana Salles, Cida Moreira, Virginia Rosa, Alzira e Tetê Espíndola, a própria Eliete Negreiros, entre outras.

Assim como nos discos de Hermelino e Passoca, *Outros Sons* (1982, Lira Paulistana), segundo nossa perspectiva, pode ser entendido como cristalização de um projeto estético individual (de Eliete) e também como fragmento de um projeto coletivo (de todos os vanguardeiros). Nesse sentido, o disco é construído com a participação de Arrigo Barnabé (que assina a produção e direção artística da obra); Passoca, grupo Papavento, Paulo Barnabé, Azael (do grupo Rumo) e Biafra (do Premê). O disco também traz composições de Passoca, Itamar Assumpção, Arrigo e Paulo Barnabé. Tendo em vista essa participação mútua dos vanguardeiros nas obras uns dos outros - como fica claro no cotejamento dos discos *Sonora Garoa, Como Essa Mulher e Outros Sons* -, é possível afirmar que estes podem ser lidos como *fragmentos de um manifesto nunca escrito*. Ou seja, ainda que estes músicos nunca tenham redigido oficialmente qualquer espécie de “carta de intenções”, ou coisa que o valha, seus princípios estéticos (e políticos) estão marcados nestas obras.

O valor estético que acreditamos ser o fundante dos projetos musicais dos vanguardeiros: a busca por produzir de maneira experimental no campo da música popular, utilizando-se de recursos estéticos oriundos das vanguardas eruditas, está presente nos três discos analisados. No que concerne à Eliete, a influência do universo erudito de vanguarda se deu principalmente em decorrência da relação afetiva e profissional estabelecida entre a cantora e Arrigo Barnabé.

A busca pela experimentação no campo da música popular por meio de recursos estilísticos legados pelas vanguardas eruditas europeias - que decorre em muito de seu encontro com o músico paranaense- foi traduzida em seu primeiro álbum, apresentado em matéria da Folha Ilustrada de 25 de abril de 1982 como “um dos mais interessantes discos de música popular brasileira dos últimos tempos”. O

repertório do disco contava com obras dos compositores ligados à cena musical que florescia em São Paulo nesse momento, que não tinham, por sua vez, espaço nas grandes gravadoras:

O disco colheu composições de peso da safra dos novos compositores ligados à produção dos discos independentes em São Paulo: “Selvagem”, De Gilberto Mifune, “Coração de árvore”, de Robson Jorge; “Sonora Garoa”, de Passoca (que sequer foi selecionada para as eliminatórias do MPB Shell 82) e “Fico Louco”, de Itamar Assumpção (Folha Ilustrada, 25 de abril de 1982).

As canções mais experimentais do disco, as que marcam a influência erudita de vanguarda presente na obra, foram compostas por outros vanguardeiros. Nesse sentido, temos a canção *Outros Sons*, de Arrigo Barnabé (que também faz o arranjo) e Carlos Rennó:

Num ritmo num signo

ígneo

de erres e orras

de esses e zorras

num rito em urros

retecnizada

a tribo

se desencerra

na terra

rataplãs retumbantes tã-tãs tumbadoras tambores

sacra sã sangração sagra o clã em clamantes louvores

em danças transas transes

felizes e velozes

vorazes e ferozes

oh yeahvoé shazam!

Babadalga ragta kami naron

Konbronton neron tuon trovar

nons kon

outros fins e outros trons

outros timbres outros tons

outrossim outros a-tons

outros sins e outros sons

A canção pode ser entendida como a declaração da proposta estética que fundamenta o disco. A alusão ao universo vanguardista está presente na letra, que faz referência à obra *nonsense* de Lewis Carroll⁵⁹, traduzida pelo poeta concretista Augusto de Campos. O arranjo da canção conta ainda com referências a Stravinsky e James Joyce. Como define Eliete:

A música *Outros Sons*, de Arrigo e Carlos Rennó era, em si mesma, um manifesto: uma nova sonoridade era criada a partir da incorporação de procedimentos musicais e literários da arte de vanguarda à música popular brasileira, com alusão à *Sagração da Primavera* de Stravinsky. Composição atonal, com rítmica avassaladora, sonoridade percussiva, coloração timbrística original. *Outros Sons* é um ritual que sagra o encontro entre o primitivo e o moderno, o som dos tambores [...], a música de Stravinsky e a literatura de James Joyce [...] (Negreiros, agosto de 2012, revista Piauí).

Se como afirma Eliete, na forma “canção”, o diálogo entre letra e melodia é responsável por transmitir o sentido da obra (Negreiros, 2011, p.169), podemos concluir que na faixa *Outros Sons*, que intitula o álbum, essa afirmação se concretiza. A proposta estética do disco é declarada nesta canção em que a letra faz referência tanto à modernidade de James Joyce, quanto ao universo ritualístico a que o ouvinte é transportado graças à interpretação de Elite (com participação de Arrigo) e a melodia que, de forma abrupta, o leva da modernidade de Stravinsky para os sons dos retumbantes tambores. Sobretudo nesta canção, o ouvinte vivencia o futurismo e o primitivismo que permeiam esta obra de Eliete Negreiros.

⁵⁹Nos referimos, especificamente ao poema *Jaguadarte*, presente na obra *Through the Looking-Glass, and What Alice Found There* (Carroll, 1871).

Todo o álbum é construído tendo como mote, justamente, este encontro entre passado e futuro.

Na capa do disco tem-se, por exemplo, figura Eliete vestida como astronauta dentro de uma nave espacial, assistindo placidamente uma cena do consagrado filme hollywoodiano *Casa Blanca*:



Foto 3: Capa do álbum *Outros Sons*.

A presença do universo erudito de vanguarda se faz ouvir, também, na canção *Peiote*, uma recriação de Augusto de Campos a partir da versão alemã de Otto Erich Hartleben da canção nº 8 (*Noite*) de *Pierrot Lunaire* de Arnold Schoember, cuja música foi composta por Paulo Barnabé:

Cinzas, negras borboletas

matam o rubor do sol.

Como um livro de magia

o horizonte jaz soturno.

Um perfume de incensório

Sobe de secretasurnas.

Cinzas negras borboletas matam o rubor do sol.

O tom soturno da poesia escrita por Augusto de Campos contrasta com o tom forçosamente alegre da melodia da canção, que começa com o coro de crianças rindo e chamando o “*mestre Carlitos*” (o que pode ser entendido como uma alusão à Charles Chaplin). A canção que a cantora define como um “baião atonal” (Negreiros, entrevista concedida a autora) transporta o ouvinte para um cenário circense, para depois surpreendê-lo com uma voz mecânica⁶⁰ que, de maneira bem humorada, passa a impressão de que a faixa é interpretada por uma “máquina futurista qualquer”.

Em contrapartida, em *Selvagem* (canção que segue *Peiote*, no lado A do disco), com letra de Gilberto Mifune e arranjo de Arrigo Barnabé, o ouvinte é levado a sentir-se como expectador de uma cena primitiva e quase mítica, pertencente a um mundo e tempos distantes:

Céu de nuvens,

o vento e o sol,

nuvem.

Um selvagem

desce o rio

no bote da onça.

Essa mão

que você sentiu

pousar em seus galhos

⁶⁰ Nesta canção a voz de Eliete foi gravada com um distorçor de voz.

agora é uma orquídea

fria em seus cabelos.

Gota de sangue.

O arranjo da canção foi feito por Barnabé e conta com a participação do grupo Papavento (que também está presente nos álbuns de Passoca e Hermelino), tocando o quarte de sopros formado por flauta, oboé, clarinete e clarone.

A referência ao campo da música popular, no que tange ao lado A do disco de Eliete, se faz por meio da canção de outro vanguardeiro: *Sonora Garoa*, de Passoca⁶¹, que no disco é interpretada por Eliete tendo como único acompanhamento de sua voz a viola dedilhada pelo músico, à moda da “música de viola”. Assim, as canções contidas no primeiro lado do álbum já evidenciam a proposta estética que guia a construção da obra: o encontro entre o passado (o mundo rural ao qual a moda de viola se remete) e o “futuro” representado pelo universo da música erudita de vanguarda (cosmopolita, urbano, europeu) presente em faixas como *Outros Sons*, *Peiote*, *Selvagem* e *Brinco*.

O disco de Eliete Negreiros, portanto, é portador do princípio estético que guia a produção musical dos vanguardeiros: a fusão experimental entre a tradição da música popular e erudita de vanguarda. Outra característica comum aos trabalhos dos vanguardeiros, integrante, de igual modo, do disco de Negreiros, é o fato de seus trabalhos, para além de serem portadores de projetos estéticos individuais, carregarem vestígios de um projeto coletivo que era também político. Acreditamos que a contribuição dos vanguardeiros nas obras uns dos outros, o que é cristalizado em seus discos, evidencia a relação de solidariedade e coletividade que permeavam sua busca por produzir de modo independente e experimental.

Nesse sentido, observamos que Eliete participa do álbum de Passoca na faixa *Idade da Televisão*, sendo que o violeiro interpreta a canção 222 gravada em *Como Essa Mulher* por Hermelino Neder. Arrigo Barnabé também é presença marcante e definidora nos três trabalhos aqui cotejados. No disco de Hermelino Neder, o músico paranaense participa nas faixas *Pô Amar é Importante* (narração do trecho de John

⁶¹ O violeiro também faz os vacais de *Febre de Amor* (de autoria de Lauro Maia).

Lennon); Em Sonora Garoa, Arrigo faz a direção musical e na obra de Eliete Negreiros compõe as faixas *Brinco*, *Outros Sons* e *Tudo Mudou*, também é arranjador de *Pipoca Moderna*, *Selvagem*, *Coração de Árvore*, além de ter assinado a produção e direção artística do disco.

Não obstante a toda a influência de Arrigo Barnabé na Obra *Outros Sons*, não podemos perder de vista que este álbum também traduz toda a ligação que Eliete já possuía com a tradição da MPB, e que é evidenciada na gravação de *Pipoca Moderna* de Caetano Veloso. A referência a Caetano se faz também, e de maneira direta, na pequena dedicatória situada no lado inferior esquerdo da contracapa do disco, em que se lê:

“Quem não ousaria dedicar este disco a Caetano Veloso.”

Como vimos Hermelino Neder em seu disco também faz uma citação direta ao músico Gilberto Gil, na canção 222, que é interpretada por Passoca. É possível interpretar que a citação dos tropicalistas denota a ligação dos vanguardistas com essa geração passada que também vivenciou a contracultura, e introduziu na forma “canção” uma série de inovações.

Outro elemento comum aos discos dos três vanguardistas aqui analisados é a presença de Augusto de Campos. Em Sonora Garoa o poeta concretista faz a adaptação de Ezra Pound musicada por Passoca. Em Como Essa Mulher, é possível encontrar uma espécie de “carta de recomendação” assinada por ele:

Ouvi a fita do Hermelino e sua Football Music. Suas composições têm muita inventividade. O humor é dominante. Mas um humor lírico, e diferentemente de outros, sumamente musical. Sem deixar de ser popular e comunicativo (ele usa o rock, o samba, os timos do consumo) ele chega a soluções sofisticadas e originais como a do Blues, em que a voz de Vânia se alterna com a dos sopros – do clarone à clarineta – com resultados excelentes. Colaboram com eles, alguns dos melhores músicos e intérpretes da última safra: Arrigo, Passoca, Vânia e outros. Hermelino e a Football Music merecem urgentemente o seu disco.

Dezembro de 83

Augusto de Campos.

Acreditamos que a longa citação se faz necessária, pois evidência o interesse do poeta concretista em convencer o grande mercado fonográfico⁶² a investir nessa nova geração que vinha sendo denominada Vanguarda Paulista.

Não podemos perder de vista que Augusto de Campos foi um dos responsáveis por legitimar o tropicalismo junto ao campo intelectual. Para o poeta

a MPB renovada de 1967 teria transformado a “vanguarda” em produto direcionado para as massas, ou seja, atingindo a fase da “popularidade” (Napolitano, 2006, p.140).

Se a Tropicália, como afirma Augusto de Campos, foi capaz de transformar a “vanguarda” em produto passível de consumo pelas “massas”, podemos afirmar que tal feito não teria sido realizado não fosse a relação existente entre os tropicalistas e os *media*, o que não se deu no caso da Vanguarda Paulista. Acreditamos que a relação do poeta concretista com a Vanguarda Paulista pode ser interpretada como uma tentativa de legitimação desta cena, afinal, se a Tropicália havia logrado levar um projeto estético tão experimental para os canais de massa, por que não o fariam também estes jovens?

A resposta para essa questão está no que acreditamos ser a estrutura de sentimento forjada por este grupo de músicos conhecido como Vanguarda Paulista. Esta estrutura de sentimento, segundo nossa perspectiva, se formou a partir de determinados hábitos e valores comuns, que são tanto políticos, quanto estéticos. Dentre estes, destacamos dois como sendo fundamentais e definidores das demais características da cena: o primeiro, de ordem política, refere-se ao posicionamento crítico destes músicos frente à lógica de produção da indústria fonográfica, o que os levou a optarem pelo modo de produção independente; o segundo, de ordem estética, mas que não deixa de ser também política, tange ao comprometimento destes músicos com um projeto estético coletivo: a busca por produzir de maneira experimental no campo da música popular por meio de um legado erudito de vanguarda.

Como observamos até aqui, na obra de Eliete (bem como nas de Passoca e Hermelino) estes dois princípios estão presentes em todos os elementos que

⁶²A carta foi originalmente redigida à pedido de Hermelino Neder, que entregou-a junto com uma fita demo à algumas gravadoras (Neder, entrevista concedida à autora).

compõe o disco. No que diz respeito ao álbum *Outros Sons*, a busca por produzir de maneira experimental no campo da música popular fazendo uso de elementos oriundos das vanguardas eruditas é traduzida na ideia guia do disco: a junção de uma estética primitiva e futurista, ou seja, do tradicionalismo ligado à música regional brasileira exemplificado nas canções *Pipoca Moderna* (de Caetano Veloso) e *Sonora Garoa* (de Passoca), a modernidade presente, por exemplo, na faixa *Peiote*.

Podemos afirmar, ainda, que o disco, que traz canções de outros vanguardeiros, é um exemplo da mútua influência que estes músicos exerciam entre si, e também nos remete ao cooperativismo que perdura até seus trabalhos mais contemporâneos. Mesmo depois de fechado o Lira Paulistana e do fim do ambiente de efervescência contracultural de Vila Madalena e Pinheiros, ou seja, ainda sem o cenário em que Vanguarda Paulista se engendrou, a estrutura de sentimento de grupo forjada aí segue guiando suas trajetórias musicais. Seus projetos estéticos seguem comprometidos com o desejo de compor no campo da música popular de maneira experimental, usando recursos estéticos do universo erudito e de vanguarda.

Pensando as trajetórias musicais de Hermelino Neder, Passoca e Eliete Negreiros, é possível afirmar que as mesmas se entrelaçam. Bem como se entrelaçam as trajetórias dos demais integrantes da Vanguarda Paulista. Embora seus projetos estéticos individuais sejam muito distintos entre si, como vimos, suas obras trazem nítidos vestígios dos valores e hábitos que foram responsáveis pela construção da estrutura de sentimento de grupo que guiou suas produções nesse momento, e que segue tendo influência fundamental em seus trabalhos mais contemporâneos.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao finalizar nossas reflexões sobre uma cena musical tão recente, cujos protagonistas seguem ainda suas trajetórias independentes no mercado musical, nos arriscamos a afirmar que qualquer conclusão apresentada será provisória. Uma vez que a Vanguarda Paulista tem sido tomada como objeto de estudos apenas recentemente, ainda há muitas questões referentes a esta cena (que alguns entendem como movimentação, movimento ou mesmo uma “efervescência musical”) a serem respondidas. Acreditamos que a produção dos vanguardistas que ficaram menos (re)conhecidos, continua sendo uma delas.

Neste trabalho, buscamos fazer coro aos estudos que tentam responder essa e tantas outras problemáticas que envolvem o surgimento da Vanguarda Paulista, uma cena musical que surge num período em que a juventude brasileira (principalmente urbana e universitária) ainda estava sob o impacto da explosão contracultural dos anos de 1960. Todavia, no que tange os vanguardistas, essa herança contracultural foi vivida e sentida de maneira distinta da geração anterior, da qual fez parte a Tropicália, ou mesmo o que alguns chamam de pós-tropicalismo.

No grupo cultural do qual fizeram parte os vanguardistas, os hábitos e valores herdados da contracultura deram base para construção de uma estrutura de sentimento de grupo, que em nossa perspectiva, se pautam sobre dois elementos fundamentais: o primeiro é o comprometimento quanto ao experimentalismo com a forma “canção”, partindo dos recursos estéticos legados das vanguardas eruditas europeias; e o segundo é a criticidade em relação ao aspecto de mercadoria que a obra musical adquire quando incorporada à lógica de produção do mercado fonográfico. Estes dois princípios podem ser percebidos tanto nas obras destes músicos quanto em suas (raras) aparições públicas.

A vivência contracultural da qual partilhava a geração de músicos que compôs a Vanguarda Paulista, assim como o momento vivido pela indústria fonográfica brasileira em finais dos anos 70 e princípios dos anos 80 do século XX - a saber, um momento em que a forma de produção artesanal de discos era substituída gradativamente pela forma de produção industrial, de modo que no momento de surgimento desta movimentação resquícios de artesanidade ainda existiam -,

permitiram que os músicos desta geração pudessem escolher o caminho independente para a produção e veiculação de suas obras.

Em um primeiro momento, os músicos a que nos referimos partilhavam do desejo de serem popularmente reconhecidos, porém mantendo-se fiéis a suas propostas estéticas originais. Por diferentes motivos, apontados (alguns) no decorrer deste trabalho, parte destes músicos conquistou, por algum período, relativo espaço junto ao grande mercado fonográfico. Contudo, as experiências vividas por grupos como Premê ou Arrigo Barnabé junto a grandes gravadoras, assim como o fim do ambiente contracultural que existia no momento de formação da Vanguarda Paulista, fizeram com que a busca pelo reconhecimento de seus trabalhos como *populares*, através do grande mercado, mantendo ao mesmo tempo a originalidade, fosse interpretado pelos vanguardistas como um sonho impossível. Deste modo, estes músicos escolheram no modo de produção independente o caminho para continuar produzindo de maneira experimental sem perder a autonomia sobre seus projetos estéticos.

Ainda que os vanguardistas nunca tenham redigido um manifesto que apresentasse de maneira direta seus princípios éticos e políticos, acreditamos que os mesmos existiram e estão cristalizados em suas obras. Sendo assim, concluímos que os discos aqui analisados podem ser entendidos como portadores de projetos estéticos individuais e distintos entre si e também como vestígios de um projeto estético (e político) construído coletivamente pelos vanguardistas num tempo (fins da década de 1970) e lugar (entre os bairros Vila Madalena e Pinheiros) específicos.

Suas obras dialogavam diretamente com a juventude urbana e universitária, encontrando nesse público a cumplicidade necessária para produzir e distribuir suas obras a partir de um modo de produção coletivo e artesanal.

Entendemos, portanto, que pensar a Vanguarda Paulista é pensar em como um grupo de (amigos) músicos se articulou na tentativa de realizar frente ao monopólio dos meios de produção e reprodução da cultura, o que era visto por estes jovens como uma perpetuação da ditadura civil-militar, a permanência da censura no campo do fazer artístico.

Criando suas próprias estratégias, pautadas em relações de cumplicidade e solidariedade que incluíam músicos, produtores e até mesmo o público, os vanguardistas lograram permanecer atuantes no mercado musical sem abrir mão da autonomia sobre o processo criativo.

É interessante observar que décadas antes do surgimento da *Internet* estes jovens inauguraram ideias como o financiamento coletivo de projetos, que hoje recebe o nome de *crowdfunding* e possibilita a concretização de inúmeros projetos sem a necessidade do aval de qualquer “homem da gravadora”.

Concluimos, portanto, que pensar a importância dos vanguardistas é mais do que considerar as inovações estéticas trazidas por suas obras: é, antes de tudo, vislumbrar como se construiu uma importante tentativa de crítica e resistência à consolidação da indústria cultural em nosso país.

5. BIBLIOGRAFIA E FONTES

Bibliografia

ARRUDA, M. A. *Metrópole e Cultura: São Paulo no meio do século XX*: Edusc: São Paulo, 2011.

ARRUDA, M.A. *A moderna cultura latino-americana*. Revista de Ciências Sociais, n. 39, outubro de 2013, pp 159-177.

ARRUDA, M.A. *Empreendedores Culturais imigrantes em São Paulo de 1950*. Revista de sociologia da USP, v. 17, n.1 de 1995.

ARRUDA, M. A. *Metrópole e Cultura: O novo modernismo paulista em meados do século*. Rev.Sociol.Usp, São Paulo, 1997

BARCINSKI, A. *Pavões Misteriosos: 1974-1983: a explosão da música pop no Brasil*. São Paulo: Três Estrelas, 2014.

BOLLE, W. *Fisionomia da Metrópole Moderna: Representação da História em Walter Benjamin*. Edusp: São Paulo, 1994.

BURGER, P. "Teoria da Vanguarda". Cosac Naify: São Paulo, 2008.

CAPELLARI, M. *O discurso da contracultura no Brasil: O underground através de Luiz Carlos Maciel*. Tese (doutorado em História): Universidade de São Paulo, 2007.

CAMPOS, A. *Balanço da Bossa e outras bossas*. Perspectiva: São Paulo, 1974.

CASTRO,R. *Lira Paulistana: Um delírio de porão*. São Paulo: Natura Musical, 2014.

CAVAZOTTI, A. *O serialismo e o atonalismo livre aportam na MPB: As canções do LP Clara Crocodilo de Arrigo Barnabé*. Revista de Performance Musical, Belo Horizonte V.1, 2000.

CEVASCO, M. *Para Ler Raymond Williams*. Paz e Terra: São Paulo, 2001.

CEVASCO, M. *Modernização á brasileira*. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, Brasil, n. 59, p. 191-122, dez. 2014. Disponível em:

<<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i59p191-212>>. Acesso em 10 de dezembro de 2014.

COHEN, R. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva/Editora da USP 1989.

COSTA, I. C. *Como se tocaram as cordas da Lira*. Arte em Revista, São Paulo, V.6, n. 8, Outubro de 1984

DIAS, Márcia T. – *Os Donos da Voz: Indústria fonográfica e mundialização da Cultura*. São Paulo: Boitempo, 2000.

FAVARETTO, C. Entrevista concedida para IHU On-Line. Disponível em: <http://www.ihuonline.unisinos.br/index.php?option=com_content&view=article&id=4813&secao=411>. Acesso em 23 de dezembro de 2014.

FAVARETTO, C. *Tropicália: Alegoria, Alegria*. Ateliê Editorial: São Paulo, 2000.

FERNANDES, O.L. *Em Um Porão de São Paulo... O Lira Paulistana e a Produção alternativa*. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Universidade Católica de São Paulo, Campinas, 1999.

FENERICK, J.A. *Façanhas às próprias custas: A produção musical da vanguarda paulista (1979-2000)*. São Paulo: Annablume, 2007.

FENERICK, J. A E DURÃO, F. *Las aventuras de uma técnica: El dodecafonismo viaja a Brasil*. In *Traversing transnationalism. The horizons of Literary and Cultural Studi*. Amsterdam-New York: Editorial Rodopi, 2011.

FEIJÓ, M.C. Cadernos CEDEM, v. 1, número 1, janeiro de 2008. Disponível em: <<http://www.marilia.unesp.br>>. Acesso em 23 de janeiro de 2015.

FIDALGO, J. *Violeiro Passoca evoca Adoniran e João Pacífico*. In: Folha de São Paulo. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folhailustrada/ult90u54281.shtl>>. Acesso em 23 de dezembro de 2014.

FILHO, J e FERNANDES, F. *Jovens, espaços urbanos e identidade: Reflexões sobre o conceito de cena musical*. Intercom-Sociedade Brasileira de Estudos interdisciplinares da comunicação XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação-UERJ, setembro de 2005.

FRITH, S. *Hacia una estética de la música popular*. Reproducción parcial del artículo tomado de Simon Frith (1987) "Towards an aesthetic of popular music". Publicado en Francisco Cruces y otros (eds.), *Las culturas musicales. Lecturas em etnomusicología*. Madrid: Ed. Trotta, 2001: 413-435

GAGNEBIN, M.J. O Preço de Uma Reconciliação Extorquida. In: Tles, E. e SAFTLE, V. (orgs) *O que resta da Ditadura*, São Paulo: Boitempo, 2010.

GARCIA, W. *Melancolias, Mercadorias: Dorival Caymmi, Chico Buarque, o Pregão de Rua e a Canção Popular no Brasil*. Ateliê Editorial: São Paulo: 2013

GHEZZI, D.R. *De Um Porão Para o Mundo: A Vanguarda Paulista e a produção independente de LP's através do selo Lira Paulistana nos anos 80- um estudo dos campos Fonográfico e Musical*. Dissertação (mestrado em Sociologia) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.

GOFFMAN, K e DAN, J. *Contracultura através dos tempos*. Ediouro-Sinergia, Rio de Janeiro, 2007.

GRIFFITS, P. *A Música Moderna: Uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora Ltda, 1987.

HOLANDA, H.B. *Impressões de Viagem: CPC, Vanguarda e Desbunde: 1960/70*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

MACHADO, R. *A voz na canção popular brasileira: Um estudo sobre a Vanguarda Paulista*. Dissertação (mestrado em Música). Universidade Estadual de Campinas, 2007.

MARCHI, L. *Indústria fonográfica independente: Debatendo um conceito*. Trabalho apresentado no V Encontro dos Núcleos de Pesquisa Intercom, 2005. Disponível em: <www.portcom.org.br>. Acesso em 15 de novembro de 2014.

MININE, R. *Paulista da viola ao samba*. *A Nova Democracia*, V.8,n.61, janeiro de 2010. Disponível em: <<http://www.anovademocracia.com.br/no-61/2568-paulista-da-viola-ao-samba>>. Acesso em 15 de agosto de 2014.

MOSTAÇO, E. *Alternativa: Independência ou morte*. *Arte em Revista*, São Paulo, V.6, n. 8, Outubro de 1984.

NAPOLITANO, M. *História e Música: História cultural da música popular*. Belo

Horizonte: Autêntica, 2002.

NAPOLITANO, M. *A historiografia da música popular brasileira (1970-1990): síntese bibliográfica e desafios atuais da pesquisa histórica*. Artcultura, Uberlândia, v. 8,n.13p.135-150,jul-dez. 2006

NAPOLITANO, M. Esquerdas, política e cultura no Brasil (1950-1970): *Um balanço historiográfico*. Rev.Estud.Bras, São Paulo, N° 58, p.33-50, Junho de 2014.

NEGREIROS, E. *Ensaçando a canção: Paulinho da Viola e outros escritos*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.

PALLAMIN, Vera (org). *Cidade e Cultura: Esfera pública e transformação urbana*. Estação Liberdade, São Paulo,2002.

POLLAK, M. *Memória, esquecimento, silêncio*. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/viewArticle/2278>

ROSZAK, T. *A Contracultura: Reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil*: Editora Vozes Ltda. Rio de Janeiro, 1972.

SADER, Eder - *Quando Novos Personagens Entram em Cena, experiências e lutas dos trabalhadores da Grande São Paulo 70-80*. Paz e Terra: São Paulo, 1988.

SANTOS, D. *As representações de nação nas canções de Chico Buarque e Caetano Veloso: Do nacional-popular à mundialização*. Tese (doutorado em Sociologia). Universidade Estadual de Campinas, 2014.

SANTOS, D. *Não vá se perder por aí: a trajetória dos Mutantes*. Dissertação (mestrado em sociologia) – Unesp: Araraquara, 2008.

SANTUZA, C. N. *Canção Popular no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

SANTUZA, C.N. *Da Bossa Nova à Tropicália: contenção e excesso na música popular*. Revista Brasileira de ciências sociais- Vol. 15, n. 43: São Paulo, junho de 2000.

SEVILLANO, D. *Somos os filhos da revolução: Estudantes, Movimentos Sociais, Juventude e o fim do Regime Militar (1977-1985)*. Dissertação (mestrado em História) – USP: São Paulo, 2010.

SEVCENKO, N. *Transformações da Linguagem e Advento da Cultura Modernista no Brasil*. Estudos Históricos: 1993. Disponível em: <http://www.marilia.unesp.br/Home/Pesquisa/cultgen/Documentos/sevcenko_nicolau__transformacoes_da_linguagem_e_advento_da_cultura_modernista_no_brasil.pdf>. Acesso em 02 de dezembro de 2014.

SEVCENKO, N. *A cidade Metástases e o Urbanismo Inflacionário: Incursões na entropia paulista*, disponível em: <http://www.usp.br/revistausp/63/02-nicolau.pdf> Simmel, Georg - Coleção Grandes Cientistas Sociais. Evaristo de Macedo (org.) São Paulo. Ática. 1983.

SHUKER, R. *Vocabulário de Música pop*. São Paulo: Hedra, 1999.

SQUEFF, E. *Vila Madalena: Crônica Histórica e Sentimental*. Boitempo Editorial: São Paulo, 2002.

STRAW, W. *Scenes and Sensibilities*. Disponível em: <<http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/83/83>>. Acesso em 10 de fevereiro de 2015.

TATIT, L. Rumo: *Entrevista ao Matraca*. Arte em Revista, V.6, n.8, outubro de 1984.

VAZ, G.N. *História da música independente*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

WILLIAMS, R. *The politics of modernism: against the new conformists*. Londres, Verso, 1997.

WILLIAMS, R. *Marxismo e Literatura*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

WILLIAMS, R. *Cultura e Materialismo*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

ZAN, J. R. *Da Roça a Nashville*. Revista do Núcleo de Desenvolvimento da Criatividade - Unicamp, n. 1, março de 1995.

ZAN, J.R. *Secos & Molhados: O novo sentido da encenação na canção*. Disponível em: <<http://www.ispmal.net/wp-content/uploads/2012/01/joserobertozan.pdf>>. Acesso em 23 de dezembro de 2014.

Fontes

Discografia:

- Passoca: *Sonora Garoa*. RCA, 1983; *Que Moda!* RCA Victor, 1979 e *Sabiacidade* Devil Discos, 1995.
- Hermelino Neder e Banda Football Music: *Como Essa Mulher*. Lira Paulistana, 1984; *Trilha sonora de Hermelino Neder e canções do filme A horaMágica*; Abril Music; Oito Compositores do Programa de Comunicação e Semiótica da PUC-SP. Volume 4. Vivavoz.
- Eliete Negreiros: *Outros Sons*. Vôo Livre, 1982; Eliete Negreiros. Copacabana, 1986.

Material audiovisual:

- Lira Paulistana e a Vanguarda Paulista: Um documentário musical. Direção de Riba de Castro, Pirata Busca Vida Filmes, 2013.
- Sesc Fábrica do Som. SP: RTC, reeditado em 2000 pela TV Cultura de SP.
- Palavra (En)Cantada. Documentário lançado em 2009, dirigido por Helena Solberg. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=pEKDAxY43vk>.
- Programa 30 anos de TV Cultura (gravação retirada de um arquivo pessoal).
- Revista Piauí do mês de setembro de 2012, disponível em: <http://revistapiaui.estadao.com.br/blogs/questoes-musicais/geral/outros-sons>.
- Entrevista com Passoca disponível em: <http://www.funarte.gov.br/brasilmemoriasdasartes/acervo/serie-cartazes-da-sala-funarte/passoca-na-serie-funarte>.

Entrevistas (realizadas pela autora)

- *Hermelino Neder*, entrevistado pela autora em 05 de 2014.
- *Eliete Negreiros*, entrevistada pela autora em 06 de 2014.
- *Passoca*, entrevistado pela autora em 08 de 2012.

Demais fontes

- Currículo documentado de Hermelino Neder.
- *Folha Ilustrada* de 25 de Abril de 1982 (fonte retirada do arquivo pessoal de Eliete Negreiros).
- Revista *Isto É*, Número 301, 29 de Setembro de 1982 (fonte retirada do arquivo pessoal de Eliete Negreiros).
- Carta de recomendação escrita por Augusto de Campos, contida no álbum *Como essa mulher, Pô Amar é importante!*, Lançado em 1984 pelo selo Lira Paulistana.

ANEXOS

- **Entrevista com Hermelino Neder**

Entrevistadora: Gostaria que você falasse um pouco sobre a época do teatro Lira Paulistana e sobre a produção de música independente que ocorreu em São Paulo em meados da década de 1980 e sobre sua ligação com a chamada Vanguarda Paulista.

Hermelino Neder: Você sabe, a Vanguarda não chegou a fazer um manifesto. Foi uma coisa restrita a cidade. Não teve um manifesto tropicalista antropofágico, então... Nem sei quem inventou esse nome :Vanguarda Paulista. Minha relação com isso tem muito a ver com o Arrigo. Porque quando eu estudava na ECA⁶³, vários membros da Vanguarda eram de lá. Vários membros do Premê eram da minha classe: O Claus, Igor... Do grupo todo, quatro estavam na minha classe. E na minha classe tinha uma menina, chamada Sílvia Alcinha, que foi a capitã da Football Music. Ali na nossa classe, então, já tinha o Premeditando e um lado B, que era eu e a Sílvia Alcinha. Então a gente se conhecia da ECA. E o Arrigo eu conheci lá [na ECA]. O Arrigo era de uma turma anterior à minha, o Arrigo estudou, se eu não me engano, na turma do Luis Tatit [...]. Outros integrantes do Rumo, como o Hélio Ziskind, e o Pedro Mourão também estudaram na ECA... Então, minha ligação com esse pessoal era de a gente ser colegas de faculdade.

A ECA teve um papel fundamental para a formação da Vanguarda Paulista, não é? Ao que parece, tudo começou na ECA.

É. Agora, o Arrigo tem uma importância mais fundamental no meu trabalho porque a gente tem uma relação bem legal de trabalho entrecruzada. Por exemplo: Foi eu que falei pra ele: “Olha, você sabia que vai ter um festival na cultura?”. E eu era namorado da Vânia Bastos, na época. Eu que apresentei ela à ele. E estava na primeira banda dele, que foi a banda que participou do festival universitário da TV Cultura. Então, você vê que curioso... Eu dei esse toque, eu mesmo não me inscrevi no festival. Eu tinha visto ele tocar um dia aquele jeito dele,

⁶³ Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo.

no piano, e eu tinha achado muito bacana aquela música, aí eu dei esse toque. Eu sei que ele compôs uma música com a Regina Porto que também era da ECA, que é a música Diversões Eletrônicas, que ganhou o primeiro lugar. Acho que o Premê ganhou o segundo.

No disco Suspeito, do Arrigo há algumas composições minha e dele. Tem Êxtase, Amor Perverso, Suspeito, Uga-Uga, e essa qui Tchou Troxa.

Uga-uga ficou bem conhecida na época?

É, ficou um pouco, sim. Eu me lembro do Arrigo na XuXa, vestido de Troglodita [risos]. Sabe, de Frede Flinston? [risos]

Esse foi o disco mais popular do Arrigo. E eu acho que o Arrigo me convidou pra trabalhar com eleneste disco, porque a música de maior sucesso popular do Arrigo é o *Pô Amar é Importante*, que não é dele, é minha, né?

Essa música, não sei que lugar da parada atingiu... Tinha uma época na década de 80 que os três mercados fonográficos mais importantes do Brasil (em termos de rádio) eram: A grande São Paulo, Grande Rio, outras capitais e Interior de São Paulo. E nesse terceiro, o *Pô! Amar é Importante* tocou muito, tocou muito na capital também. Eu cheguei a ligar o rádio e estar tocando. Uma sensação única que eu tive! [risos]. Uma vez eu estava indo para Santos e estava tocando no rádio. O Premê estava no nordeste uma época, e eles disseram que minha música tocava tanto que eles ficaram com raiva. Disseram que fizeram até um arranjo pra trio elétrico, carnavalesco, da minha música [risos].

Então, você vê, eu dei esse toque pra ele [Arrigo], de participar do festival, aí ele me convidou pra fazer backing vocal, A Vania também, pra fazer backing... Aí o Arrigo ficou muito famoso, teve uma época que nossa! Aí começou esse papo que tinha uma nova música acontecendo em São Paulo e que o Arrigo era um dos líderes. O Itamar nem era conhecido nessa época. Então, a gente nem sabia que o Itamar tinha um trabalho dele. A gente admirava muito o trabalho dele, como ele conseguia tocar aquelas coisas complicadas, dodecafônicas do Arrigo sem saber ler música, tudo de ouvido, era uma beleza!

Aí quando o Arrigo ficou conhecido teve um projeto, acho que chamava Virada Paulista. E a Regina Person quis fazer um projeto. Ela sacou que estava acontecendo alguma coisa em São Paulo e perguntou pro Arrigo quem o ele indicava, de músicos novos, que estavam aparecendo. E o Arrigo me indicou. Ele conhecia algumas músicas minhas. E aí com um mês eu fiz todos aqueles arranjos do primeiro disco, depois eu mexi, mas era basicamente aquilo, e nós estreamos com a banda que na época era Santos Football Music. O nome da banda é por causa de uma música do Gilberto Mendes que tem radiação de futebol, tem muita coisa de futebol. E eu como sou santista coloquei o nome da minha banda de Santos Football Music. Depois eu mudei, eu saquei que não tinha nada a ver ficar dividindo torcida. Teve um produtor que falou: “Isso não é uma boa ideia, se você quer fazer uma carreira você não vai querer que só os santistas ouçam sua música”. O que era uma bobagem, porque se pelo menos a torcida do Santos tivesse seguido minha música teria muito mais gente? [risos]. Mas eu duvido que a torcida do Santos teria gostado da minha música.

Você acredita que o Arrigo Barnabé tenha agido como um elo de ligação entre alguns músicos da Vanguarda Paulista?

É talvez fosse, se bem que o Rumo tinha uma vida própria. Apesar de o Rumo e o Arrigo terem estudado na mesma escola [ECA], eu tenho a impressão que eles tinham uma vida anterior, até. Eles já tocavam, já faziam shows muitos cheios.

Depois, muitos anos depois, o Arrigo veio morar comigo, na minha casa. A gente compôs muitas músicas juntos nessa época. E foi na época desse disco mais popular... Eu estava te falando desse disco Suspeito... Acho que foi uma tentativa que o Arrigo fez de tocar no rádio. E aí ele me convidou, eu acho que ele pensava assim: Como minha música de sucesso popular é do Hermelino, então, eu imagino isso, que ele tenha querido trabalhar comigo pra criar outros sucessos. E o suspeito chegou a tocar no rádio, Uga-Uga também chegou a tocar.

E esse disco foi meio que um fracasso, acho que o público do Arrigo sentiu que ele estava meio que traindo, mas não é traindo, né? Não era o Arrigo, né? É muito popular esse disco... Assim, comparado com as coisas dodecafônicas... Mas ele não é tão popular a ponto de tocar no rádio, ele ficou no meio do caminho. Eu temo que o projeto novo do Arrigo com as minhas canções siga esse caminho... Ele

acha que é um projeto muito popular que vai tocar no rádio... O Arrigo é tão bom, tão criativo... Os arranjos tão ficando lindos assim, com muito bom gosto.

Me parece que vocês, músicos ligados à Vanguarda Paulista, eram como uma turma de amigos, não é?

A gente era, a gente era sim. O Mário Manga chegou a tocar violoncelo na minha banda um tempo, eu tentei fazer uma composição com ele. O Itamar, uma vez eu quis inscrever uma música num festival, não sei se era da Globo... E o Itamar gravou cantando pra mim, porque eu gostava muito do jeito que ele cantava. Então a gente tinha ligação, mesmo. Só recentemente que eu fiz uma relação com o Luiz Tatit, porque o Tatit estava na minha banca de doutorado. E aí eu fiz uma música usando a técnica de composição que eu desenvolvi nessa tese. Então ele conhecia minha técnica pela banca. Então depois que ele já conhecia, ele gostou e tudo. Então eu fiz uma música e falei: Ô Tati, você não quer por letra? Aí ele fez a letra. Essa música chama *Impassível*. É minha única parceria com o Tatit, tá no disco que o Arrigo e o Tatit estão lançando agora.

Seu trabalho está muito interligado ao do Arrigo?

Sim, está muito interligado. Existe outra passagem que foi muito importante pra mim, principalmente: A gente morava junto, a gente fez uma música que veio a se chamar depois *Sky Of My Blues*, que ganhou esse nome quando o Carlos Rennó botou uma letra em inglês. É uma bossa nova. Antes de ganhar essa letra, ela foi o tema do filme *A Dama do Cine Shangai*. Eu ganhei um monte de prêmios com essa trilha. E a música do Arrigo está lá. E eu estava inseguro, né? E a gente morava junto e eu falei: “Ô Arrigo, tem um cara aí me sondando pra fazer a trilha de um filme”. Ele falou assim pra mim: “Os diretores de cinema são muito inseguros, então se você chegar pra ele e falar assim: “Cara, ninguém vai fazer essa música melhor do que eu, ele vai acreditar!” [risos]. O Arrigo falou assim: “Fala isso, e grava *Sky of my Blues*, e dá pra ele escutar”. Então eu gravei. Eu tocando violão e o Mané Silveira tocando saxofone, o cara queria um tema de sax, tinha que ter um tema de sax. Então o cara escutou e adorou. E essa música é muito bonita, mesmo,

dessa eu gosto muito mesmo. Não é a única música do filme. O resto da trilha eu fiz usando minha técnica de composição.

Você utilizou essa técnica de composição nas canções do disco *Como essa Mulher: Pô! Amar é Importante?*

Não tinha feito ainda. Já estava desenvolvendo, porque eu comecei a pensar nela na época em que eu era estudante da ECA, mas eu só vim desenvolver mesmo depois, principalmente fazendo trilha sonora pra cinema.

Na década de 1980 eu estava achando um jeito de organizar, um jeito de usar as doze notas pra criar minha música [...]. Eu fiz minha tese de doutorado usando essa técnica. O nome da técnica é Campos Harmônicos Seriais. O nome da minha tese é Música pura com os campos harmônicos seriais⁶⁴.

Eu gostaria que você falasse um pouco sobre o processo de produção independente. Você considera que ser independente acabou sendo uma escolha dos músicos ligados à Vanguarda Paulista?

Eu tenho a impressão de que ninguém queria ser independente. Mas como era difícil conseguir um contrato numa gravadora com esse tipo de música...

Nessa época, a gente pedia dinheiro emprestado e conseguia pagar o estúdio, o artista da capa, a prensagem do disco, entendeu? O meu disco só tem 1000 cópias, é raríssimo. Mas independente, eu imagino que queira dizer independente das gravadoras: Eu pago meu disco. Aí, o Lira Paulista, que tinha o teatro Lira Paulista e depois virou uma gravadora também, o que eles fizeram foi me ceder, me emprestar o selo.

Sobre seu disco: *Como essa mulher: Pô! Amar é importante!*, eu gostaria que você comentasse sobre a proposta estética contida nele.

Tinha um compositor de Vanguarda, chamado Luciano Berio, italiano, que fez uma série de composições chamada *Folk Song's*. Ele pegou canções

⁶⁴A tese encontra-se disponível na PUC- São Paulo.

folclóricas de vários lugares do mundo e fez arranjos com instrumentos eruditos e usando técnicas de composição de vanguarda. Ele tem uma música que é pra viola, viola clássica e voz. No meu disco tem uma música pra violino, voz e violão, mas tem um momento em que só o violino toca com a voz. Eu fiquei muito encantado com esse disco, com a possibilidade de misturar música popular com música erudita de vanguarda. Essa é a proposta do primeiro disco da *Football Music*. Então, na banda tinha: Baixo, bateria, guitarra ou violão, teclado ou piano e backing vocal. Esses elementos são todos da área da música popular. Tinha também violino, clarineta ou flauta. Que são instrumentos de orquestra. Tinha uma época em que teve clarone. Em outra época teve trombone, outra época teve violoncelo, que são instrumentos da música erudita. E uma das faixas do disco, faixa que se chama *Santos Music Club*, é uma peça instrumental erudita de vanguarda, daquelas chatas de escutar, complicada [...]. Então, a proposta do disco era misturar mesmo música erudita com música popular. Então, no disco tem samba, tem bossa nova, tem uma música brega que é o *Pô! Amar é importante*, tem rock, tem blues. Então, a ideia do disco é parecida com a ideia do Luciano Berio, das *Folk Song's*.

Você tinha como objetivo ser reconhecido como compositor de música popular?

Não, eu não tinha esse negócio, não. Eu achava chique, fazer uma música diferenciada. Eu tinha certa vaidade em não fazer uma música estritamente popular. Quando as pessoas perguntavam: Que tipo de música você faz? Eu falava assim: “Eu faço uma mistura de música popular com música erudita”. Que é verdade. Mas aliás, o Arrigo também, o Tatit também, o Premê também.

O Premê parece um grupo de vanguarda italiano chamado Imudite (os músicos em italiano). Que era um grupo de música erudita muito engraçado. Eles quebravam com a tradição, o lance da vanguarda é quebrar com a tradição, né? Cada um dos compositores quebrou de um jeito. O Imudite quebrava pela coisa teatral, de brincar com os rituais da música erudita [...], então eles brincavam com isso. O Premê parecia muito com o Imudite.

No Arrigo essa mistura de erudito e popular está na própria composição. No meu caso está nos arranjos, como no caso do Luciano Bério. No caso do Arrigo não, a própria música já era de vanguarda, por que ele usava uma técnica de

vanguarda. Enquanto eu não fiz o meu sistema de composição, a minha composição era tonal, as minhas músicas todas do primeiro disco eram tonais, acho que menos uma que é modal e essa outra que chama *Santos Music Club que é atonal*.

O Tatit, o jeito que ele cantava, meio falado, parece com uma coisa que o Shoemberg. Ele tem uma obra, linda, difícil de escutar também, que chama Pierrot Lunere, onde a cantora canta falando, muito parecido com o canto falado do Rumo. Na verdade, o Tatit chegou a conclusão que o canto é uma extensão da fala que ele chama de entoação.

Alguns músicos que como você, fizeram parte da Vanguarda Paulista, assumem certo legado da Tropicália. Eu gostaria de saber se você sente essa influência na sua obra.

Super! Influência direta, não é uma influência consciente, mas é evidente, porque eles foram os primeiros que misturaram, né? A gente também misturou. A gente é quase uma consequência disso, eles já usavam coisas eruditas, porque o Rogério Duprat e outros arranjadores que trabalhavam com eles já eram da área erudita, então de certa maneira a vanguarda paulista é uma consequência do tropicalismo e um aprofundamento, uma radicalização do tropicalismo. Porque o tropicalismo mistura tudo, mistura os gêneros... Então esse é um lado da questão, não sei se não tivesse tido a tropicália se a gente faria como a gente fez, ou então nós seríamos a tropicália... Engraçado eu falar “nós” porque eu não me sinto fazendo parte dessa...

É claro que eu tenho, que eu sou do “lado B” da vanguarda [risos], mas eu não me assumo muito por algum motivo.... No meu caso tem uma outra coisa que é o seguinte: Eu gosto muito do Caetano como personalidade e do Gil como compositor. Então, eu tenho a impressão que o Caetano foi o artista que mais me influenciou como comportamento: De liberdade, as coisas que ele falava sobre política, na nossa época a gente ficava esperando o próximo disco do Caetano... Imagina a força disso, né? O seu ídolo! O meu ídolo é o Caetano, no Brasil, e fora do Brasil o Jhon Lenon. Isso entre os populares, entre os eruditos são outros. Então, claro que tem influência fortíssima, mais forte do que qualquer outra coisa, né? Mas no meu caso tem muita influência do iê- iê iê, também. Se bem que isso já estava dentro da tropicália também.

Uma das características da Tropicália é sua relação com os meios de comunicação de massas. O Caetano, por exemplo, nunca negou seu desejo de comunicar-se através da televisão. Você pode me falar um pouco sobre como se dava a relação dos músicos da Vanguarda Paulista com os meios de comunicação de massas? Se comunicar com o público através deles também era um desejo de vocês?

A gente queria, mas a gente não conseguiu [risos]

Você viu a tentativa do Arrigo com esse disco, o *Suspeito*? Esse disco é uma tentativa, e agora ele tá fazendo de novo, e de novo, comigo [risos]. Tentativa de fazer uma coisa popular, uma coisa que dê dinheiro, entendeu? Porque senão virá só projeto cultural, pra pouca gente, né? Mas aí o Arrigo pega uma música minha, um samba meu, por exemplo, em 2 por 4, que é o compasso tradicional do samba, e faz em 5 por 4 [risos]. Quer dizer, ele quer fazer popular, ele pega uma música popular e faz um arranjo lindo! Chama-se *Sandra*, essa música. É uma coisa linda, o arranjo que ele faz, mas será que é lindo pra todo mundo ou será que é lindo pra mim que tenho um ouvido treinado? As pessoas que são o público do Arrigo, que vão escutar o Arrigo, acham aquilo lindo, mas será que aquilo vai tocar no rádio? O Arrigo acha que vai, ele continua sonhando..... Então, mas é diferente da tropicália, porque a gente gostaria... Por que? Porque sim, quem é que não quer ser conhecido pelo seu país, tocar no rádio, ganhar dinheiro, ser famoso, não é? Todo mundo quer. É claro que a gente gostaria de ter feito o sucesso que o Caetano fez e tal, mas a gente não tinha a proposta declarada, visceral, dentro do movimento de falar assim: “Eu quero me comunicar com os meios de comunicação de massa, então eu vou fazer uma música assim, assim, assim”. Por exemplo, eu vou colocar guitarra elétrica no samba porque o público jovem gosta de guitarra elétrica... Nós não tínhamos isso. Pelo contrário, eu queria fazer uma coisa que quebrasse... Claro que eu queria também que fizesse sucesso. É muita pretensão, né? [risos]. Isso é a cabeça de nós que estudamos lá na ECA. Tinha uma pregação mesmo, pela música de vanguarda, pela música que a burguesia não conseguisse entender, uma conversa assim...

O Itamar, parece que era o cara que gostava mais de levantar uma bandeira dizendo: “Eu não me vendo a indústria cultural”. Ele era do tipo assim: não quero que ninguém dê palpite na minha música, que faço do jeito que eu quero. Uma vez eu fui convidado pra escrever um texto sobre um disco que ele estava lançando. Ai eu escrevi um texto onde eu mostrava a criatividade, a originalidade, de certa

maneira eu mostrava como era um disco fino. Ele ficou meio irritado [risos]. Ele falou: “Pô a gente tenta fazer uma coisa popular, mas não adianta a gente não consegue!”.

Eu gostaria que você falasse sobre o título do seu disco, me parece que há algo de ambíguo. Esse duplo sentido seria intencional?

Sim, o disco é muito apaixonado, tem canções de amor...

Inclusive a canção que vc chama de brega, não é? Pô, amar é importante!

Nossa senhora! “Você imagina a aflição que eu fico?” [risos] E como essa mulher tem isso também: “Como essa mulher maltrata minha cabeça!”

Mas a palavra “como” está mesmo se referindo ao ato sexual, não é?

É! Você se lembra da letra? “Ela vem no meu quarto, deixa um cheiro forte no lençol, toca mi natural onde é bemol” Não é? “Ela tem um namorado, Ela tem um papo incerto, que diz que o incerto é muito mais in que o certo”. É uma menina de vanguarda que está descrita nessa letra. Ela na casa do cara, mas ela tem um namorado. Ou seja, o cara que fez a música está comendo ela, não é? Ele não namora ela, ele come ela, mas é apaixonado por ela. Mas ele não é namorado dela. Não é “eu caso com essa mulher”, ou “eu namoro com essa mulher” , ele come ela [...]. Ele até gostaria de ser namorado dela, mas não é, porque ela já tem um namorado [risos.]

Há muita irreverência no disco?

Totalmente. Aliás, o Augusto de Campos, me escreveu uma carta de recomendação. Nessa carta, ele fala que havia alguns grupos, algumas músicas daquela época que eram bem humoradas. Tinha o Língua de Trapo -que era

considerado também da Vanguarda Paulista, e que eu não entendo por que, mas é considerado-, tinha o Premê que tinha humor, mas humor meio de vanguarda, parecido com o *Imudite*. Então, o Augusto de Campos naquela carta de recomendação, ele escreve assim, entre outras coisas ele escreve assim: “O humor do trabalho do Hermelino não está só na letra, -que é o caso do Língua de Trapo e que veio a ser depois, o caso dos mamonas, eles faziam uma música normalzinha, a letra que era engraçada-. O que ele [Augusto de Campos] percebe é que o humor entra nos arranjos. Isso é verdade, você ouve os arranjos e percebe uns barulhos, umas coisas, meio que comentando a letra...

Porque você não considera que o grupo Língua de Trapo tenha sido parte da Vanguarda Paulista?

Porque, não tinha nada de erudito... Era humor e popular. Aí você poderia me questionar: “E o que tem de erudito no Itamar?”. O Itamar faz um reggae, faz uma música popular de muita qualidade. Acho que não tem essa qualidade na música do Língua de Trapo. Era muito engraçado, os shows eram muito engraçados. Não sei, mas se você nota, você pode fazer uma relação do Premê com o *imudite*,.Você pode fazer uma relação diretíssima, do Arrigo com a vanguarda do dodecafonismo. O próprio Luiz Tatit, embora querendo fazer uma música popular, baseada na entoação, tem uma música que parece o canto falado do Shoemberg. A minha música tem a influência do *Luciano Bérrio*. Mas alguns outros, a Eliete negreiros, quando chama o Arrigo pra produzir o disco dela , traz toda a estética erudita dos arranjos na composição que ela canta. Agora, o Itamar e o Passoca, que fazem uma música de muita qualidade, eles não tem um viés (eu não gosto muito dessa palavra, viés, mas não sei que outra palavra usar) erudito, como também não tem na música do Língua de Trapo. Agora, o Passoca e o Itamar, o que eles tem aqui e que tem muito a ver com os outros trabalhos de Vanguarda Paulista, é a qualidade. É muita qualidade, né? É muito refinado. Eu vejo o Língua de Trapo como uma coisa eschachada, embora eles tocassem bem e era muito engraçado, era muito bem feito do ponto de vista teatral e cômico.

E em relação ao público, você fez o disco pensando em um público específico?

Eu na verdade, era mais bobo, mais ingênuo... Eu estava mais preocupado em agradar os intelectuais, os meus pares, fazer uma coisa diferenciada... Eu tinha uma vaidade, né? De fazer uma música diferente, original, que tivesse um status parecido com a música do Arrigo. Eu tinha inveja do Arrigo nesse sentido: "Pô, ele faz uma coisa tão diferente e consegue ser tão famoso, aparecer tanto!" Então eu queria alcançar esse tipo de sucesso. Não é o sucesso do Roberto Carlos, é um sucesso mais parecido com o do Arrigo e do Caetano. Se bem que o do Caetano tinha uma coisa mais popular assim.

O Caetano e o Gil, e outros compositores da chamada MPB, possuíam na década de 1960, certo status de intelectuais. Você buscava esse tipo de reconhecimento?

Eu queria fazer uma música assim. Agora, eu nunca gostei de música chata...

Chata, em que sentido?

Música erudita de vanguarda chata... Tem muita música erudita muito difícil de escutar. O sistema tonal é um sistema que tem a ver com a maneira que o ser humano ouve música porque ele tem um centro, então as coisas se organizam em torno desse centro. Você sabe quando a música acaba, você sai do centro e volta para o centro. Então é uma coisa - sei lá se a palavra está certa- bastante natural. O próprio som é a resultante de outros sons que são chamados sons harmônicos. Então, assim: tem uma série harmônica né? Então, na própria ideia de som tem a ideia de um som fundamental. A música tonal também tem, tem um centro que organiza as outras coisas que acontecem. Então em todo o mundo tem... Na música modal também tem um centro. Então essa coisa de ter um centro parece que é um jeito meio natural humano de ouvir, de organizar a música. As músicas de vanguarda quebravam o centro, a ideia do dodecafonismo, de nenhuma nota ter mais poder que a outra, ter mais peso do que outra, é uma ideia anti-natural de certa maneira. Então, torna isso uma música difícil de ouvir, desconfortável. Algumas são muito chatas. Para mim, tem muita música erudita insuportável, dessa época. Eu não aguento escutar. Músicas muito inteligentes, mas que precisavam de explicação pra

ouvir, precisava ter bula pra poder ouvir, isso eu nunca engoli. Então, eu gostava de brega, gostava de Roberto Carlos, de Adoniram Barbosa, de *Aquele Abraço* do Gil... São músicas muito bonitas! Então, eu nunca quis fazer uma música chata. Eu gostava de algumas conquistas da vanguarda, queria fazer uma música diferente, tinha a vaidade de fazer uma música diferente. Queria ter um tipo de sucesso inteligente, mas eu nunca consegui fazer uma música que... Tem, no meu disco tem duas músicas bem chatas que escaparam [risos]!

Quais são as canções que você considera chatas?

Santos Music Club e *Blues*. São duas músicas que assim... É impossível você estar naquele meio e não dar uma derrapada, né? [risos] *Santos Music Club* é uma música de vanguarda que eu gosto. Agora, o *Blues* é realmente esquisito, mesmo. É cerebral demais, perde um pouco a naturalidade.

O que você pensa sobre a formação da banda do Arrigo, que está fazendo um show com suas composições, atualmente?

Ele faz um resumo da minha banda. Porque ele tem baixo, guitarra, bateria e clarineta. E ele tem as cantoras que fazem *baking vocal* e algumas músicas, as cantoras cantam. Os solos também, embora seja um show de um artista que é o Arrigo, acompanhado por elas, eles distribuem um pouco os solos também. Parece um pouco com o jeito que era a *Football Music*.

Você sabe porque a banda é formada apenas por mulheres?

Eu tenho uma música chamada Luana, que não está no meu disco. Eu não lembrava, o Arrigo que lembra que ela não está no disco porque ela foi censurada, em função de os censores acharem a letra meio pornô. A censura que achava, mas eu não lembro, quem lembra é o Arrigo. Mas essa música, uma vez eu abri o show do Arrigo com ela. Eu cantei tocando violão junto com a Silvia. Então, nós tocamos e o Arrigo gostava muito dessa música. E durante muitos anos ele pensava em cantar essa música no show dele. E aí, uma época, o Arrigo sugeriu que o irmão dele, Paulo Barnabé, fizesse um show com as minhas músicas, mas o Paulo não gostou da ideia e aí o Arrigo se tocou que ele mesmo queria fazer. Ele achava esse projeto legal mesmo, aí ele quis fazer. Ele estava fazendo um show de

muito sucesso com as músicas do Lupicínio Rodrigues, que se chama *Caixa de Ódio*. No qual ele desenvolveu o lado ator dele, porque as músicas do Lupicínio permitem muito que você seja ator. E o Arrigo é muito ator no palco. E aí, quando ele quis fazer um novo show pra explorar esse lado [ator], ele achou que as minhas músicas também tinham isso. Então, ele falou: “Eu vou fazer um show com as músicas do Hermelino”. O que ele pensou a princípio? Ele queria fazer uma banda com meninos, homens... Ele chegou até a convidar um músico pra ir à casa dele um dia e o cara falhou, por algum motivo não foi. Nesse dia em que o cara não foi, parece que ele recebeu um e-mail de uma menina que já tinha tocado com ele. Não sei bem como foi, mas teve uma coincidência... Ele falou: “Porque eu não faço uma banda de meninas?”. Ele sacou! Porque tem tudo a ver: É muito engraçado por que tem muitas músicas que tem palavrão e é muito legal as meninas cantando. Não ser só coisa de machista, as meninas assumirem o discurso junto, fica muito bom. Acabou sendo um achado e tem também de certa maneira uma ligação com a história, porque o Itamar teve numa época, uma banda só de meninas, chamava-se *As Orquídeas*. Então o Arrigo de certa maneira recuperou um pouco essa história.

É possível notar nas obras de outros compositores da Vanguarda Paulista uma nítida referência à cidade de São Paulo. É possível afirmar que essa referência existe também nas suas canções?

Olha a capa do meu disco: O muro, a pichação são coisas de São Paulo. Não é consciente, nunca pensei em São Paulo como tema. Na canção *Como essa mulher*, a moça descrita é paulistana, em ourinhos não tinha ninguém desse jeito. *Pô! Amar é importante* também é mais urbana, tem a ver com *Woody Allen*...

Minhas músicas não se referem à São Paulo como no Arrigo ou no Premê.

Tem uma música, chamada *Minha Melhor Amiga* que a Cássia Eller quis gravar, nessa tem uma coisa bem paulistana, mas ela é posterior a Vanguarda Paulista.

Os dois primeiros discos dela (da Cássia) foram de músicas dos “vanguardero” aqui de São Paulo. Não fizeram sucesso. Ela foi fazer sucesso quando ela se associou aos cariocas e ao nando reis, que é de São Paulo, mas quando ela se associou ao rock carioca. O titãs é de São Paulo, mas tem cara de rock carioca e foi aí que ela fez sucesso. Cada uma dessas músicas tem a ver com a

Cássia, então em cada faixa eu conto qual a relação que a música tem com a Cássia. Então, essa música minha melhor amiga, qual a relação que teve? Ela queria gravar e eu não deixei, né? E essa música fala de uma amiga que o cara... Essa é muito urbana... um amigo que vai com a amiga ao cinema, fala de filmes, fala de poesias, se encontra nas festas de São Paulo, conversa com os amigos... Essa é minha música mais paulistana, sabe? No meu trabalho com o Luiz Pinheiro, o Luiz Pinheiro é totalmente paulistano [...], essa música que não é minha é do Luiz fala muito de São Paulo... [...].

Essa aqui, quando o Arrigo conta, chama Não sei o que quero da vida, ele conta que tinha saído do cinema, estava voltando pra casa e pensando: Mas o que eu quero da vida, eu não sei o que quero da vida! É uma cena muito paulistana, ele caminhando até chegar na nossa casa. Aí ele chegou e falou: Hermelino porque a gente não faz uma música “Não sei o que eu quero da vida”, em? Aí eu falei: pô acho legal pra caramba!

Olha a capa, bem paulistana, um muro pixado, cartazes *de Cassia Secreta*, ela já tinha morrido. E esses na capa são os músicos que tocaram comigo. Tem o Luiz Chagas que foi o guitarrista mais importante do Itamar Assumpção. Esse outro é um dos maiores pedagogos musicais do Brasil, ele chama Ricardo Brein... O Luiz Pinheiro canta todas as músicas dele, eu canto uma minha, e esses dois caras cantam as outras músicas minhas, o Nelson Lago e o Irajá Meneses... Esse o disco da Cássia.

Esse outro é do Quinteto Brasileiro, ele tem 2 relações comigo, uma é que o violinista tocava na minha banda, o Luiz Amato e agora ele formou esse quinteto de cordas e uma das faixas ele pediu pra eu escrever... [...] Tem o Marcelo Petráglio que também foi da minha banda, tem também um sobrinho do Koheiter, na faixa 08 [...]. Tem também um cara nesse disco que tocou num grupo instrumental chamado Ânima, que também foi da Vanguarda, bem do lado B... A cantora desse grupo cantou na minha banda, também.

- **Entrevista com Eliete Negreiros**

Entrevistadora: **Qual sua relação com a chamada “Vanguarda Paulista” e com os músicos que fizeram parte desse momento da música independente brasileira?**

Eliete Negreiros: Sou amiga do Arrigo, Itamar desde a juventude, dos anos 70, quando ninguém nos conhecia. Já fazíamos música: o Arrigo e o Itamar principalmente compunham e eu principalmente cantava. Canto desde menina. E fazia filosofia também. Quando gravei meu primeiro disco o LP Outros Sons, o Arrigo foi o produtor artístico. Então sou uma das integrantes deste grupo.

Fale um pouco sobre a Vanguarda Paulista e a produção independente de música. Muitos músicos que fizeram parte desse momento da música brasileira gravaram em grandes gravadoras (tais como Passoca e Premê, por exemplo), mas acabaram retornando ao meio independente. Pode-se afirmar que esse retorno ou permanência no modo de produção independente é uma escolha dos músicos para manter a fidelidade à suas propostas estéticas? Como isso se dá na sua trajetória?

A vanguarda paulista foi um movimento musical que aconteceu nos anos setenta. Não era uma proposta estética: abrangia muitas linguagens diferentes. O que unia todos era uma atitude independente diante da indústria cultural: ninguém ficou esperando por uma gravadora: fizemos nosso trabalho, como disse Itamar, "às próprias custas". Uma coisa que hoje é comum. Fomos os pioneiros. Agora dentre os diversos artistas, haviam alguns com uma proposta inovadora em se pensando em música popular brasileira: Arrigo, grupo Rumo, Itamar Assumpção. E alguns intérpretes inovadores como eu por exemplo, que interpretei músicas do Arrigo, do Itamar, do Paulinho Barnabé, inovadores. Há um baião atonal do Paulo Barnabé - "Peiote", onde canto com um distorçor de voz uma das canções de Pierrot Lunaire de Arnold Schoenberg.

Mas o fato de alguns artistas terem estado numa grande gravadora e depois passarem a fazer seus trabalhos de modo independente não se deveu a uma preferência deles para manter a originalidade de seus trabalhos mas sim a uma situação de fato :o desinteresse das gravadoras por seus trabalhos artísticos que eram muito bons.

Fale um pouco sobre como se dá seu processo de criação. Quais elementos você considera fundamentais na produção de suas canções e no modo de apresentá-las? Gostaria que você discorresse um pouco sobre seu processo de composição e também sobre sua performance nos palcos.

Eu não sou compositora, eu sou intérprete, e uma intérprete que escolhe com muito cuidado seu repertório, seus produtores, os músicos. Cada disco tem uma estória diferente. Mas sempre eles têm a ver com o que naquele momento eu estou querendo dizer.

O modo de atuação no palco depende do repertório e do contexto geral do trabalho. Nada é muito marcado. Nos meus últimos trabalhos contei com a direção do Elias Andreatto. Sempre o importante é deixar o coração da obra pulsar.

Quando participante da Vanguarda Paulista suas obras eram direcionadas a um público específico? Faça tal pergunta, pois acredito que o público da Vanguarda Paulista era majoritariamente universitário. Pode-se dizer que seu público atualmente seja ainda universitário em sua maioria?

Olha, sinceramente nunca penso assim. Penso de um modo geral o que naquele momento é mais significativo para mim como artista e penso nas pessoas de um modo geral também. A arte é democrática, a música então é universal. Não penso em público específico. Acho que o artista fala do e com o âmago de si e de todos.

Qual sua relação com o ambiente contracultural dos anos de 1970/1980? Você concorda que o mesmo tenha existido? Pode-se afirmar que o ideário contracultural influenciou sua produção musical?

Não sei dizer. Fui muito influenciada pela música popular brasileira da qual faço parte: tanta gente genial. bebi em Caymmi, Cartola, Paulinho da Viola, Caetano Veloso, Assis Valente, Tom Jobim, Dolores Duran, Vinicius de Moraes, Noe Rosa, Gilberto Gil, Nara Leão, os movimentos que mais me marcaram foram a bossa nova e a Tropicália e o gênero musical que mais cantei e ouvi foram samba, samba-canção e bossa-nova.

Você percebe uma relação entre seu trabalho e momento político vivido pelo Brasil em finais de 1970 e princípios de 1980? Pergunto isso, pois alguns músicos, tais como Itamar Assumpção, afirmavam que a ditadura havia deixado a política para adentrar na cultura. Gostaria muito de saber sua opinião sobre tal afirmação.

Acho que existe sim uma influência do momento político, mas de modo indireto, na medida em que nos anos de ditadura o espaço das artes foi também confinado e os artistas sofreram muita pressão. Como seria a cultura brasileira se não tivesse havido este golpe militar? É uma questão. Se pensarmos em política de um modo amplo, tudo que a gente faz é político, mas eu não fiz uma arte engajada, militante.

Você considera que havia certa cumplicidade entre os músicos da Vanguarda Paulista e seu público? É possível afirmar que essa cumplicidade era facilitadora do processo de produção e divulgação das obras?

Acho que sim, porque nos apresentávamos em pequenos teatros, os discos eram vendidos na porta dos shows e em poucas lojas eles eram encontrados, a divulgação corria de boca a boca e a imprensa sempre estava atenta ao nosso trabalho e nos apoiava. O papel da imprensa foi muito importante para nós, já que éramos tocados em pouquíssimas rádios, aparecíamos em pouquíssimos programas de televisão, e a imprensa era quem nos dava cobertura. O público nos achava, nos cultuava. Muito bonito isto. Havia uma verdade nesta relação artista e público.

- **Entrevista com Passoca**

Entrevistadora: Qual sua relação com a chamada “Vanguarda Paulista” e com os músicos que fizeram parte deste momento da música independente que acabaram fiando mais conhecidos?

Entrevistado: Então, o Lira abriu no final de 79 pra início de 80 e eu havia feito o primeiro disco meu solo, não o primeiro mas o segundo disco em 79, então eu procurei o dono do Lira, o Gordo que é o Wilson Souto que estava abrindo espaço de segunda e terça pra tocar. Então, aí eu fui lá fazer o lançamento do disco sem nenhum recurso e tal, e fui o primeiro a de fato tocar lá, depois o Lira passa a ter uma frequência dos grupos musicais que estavam em torno do... Ali em Pinheiros, do pessoal da USP, né? Que já estava tocando. Antes de existir o Lira já existia Arrigo Barnabé, já existia, né? O Arrigo já tinha o trabalho dele reconhecido, as pessoas já comentavam, já tinha tocado em São Paulo, já tinha ganhado o festival da cultura. Agora, o Arrigo nunca tocou no Lira Paulistana [...] Nunca tocou com a banda *Sabor de Veneno*, que era muito grande, não cabia lá. Não só por isso, por algum motivo, não sei, ele nunca tocou lá. Quem marcou época lá foi o Premê, né? E o grupo Rumo e o Itamar, na verdade dos mais conhecidos que fizeram um público naquela época, né? Hoje o Premê não existe mais, o grupo Rumo também não existe mais, o Luis Tatit dá aulas, o Geraldo continua o trabalho dele como pesquisador, mas temos assim na ativa, do grupo Rumo, particularmente nos shows é o Luis Tatit. O Paulo Tatit tem um outro trabalho que eu conheço assim, a Ná Ozeti, o Itamar, infelizmente já se foi, mas tem uma banda que tá resgatando o trabalho dele, que está fazendo alguns shows com as músicas do Itamar. A sua filha Analis também está fazendo um trabalho com ele. E o Premê, o Wandi continua trabalhando, um trabalho mais de ator e o Mário Manga está fazendo um trabalho mais de arranjador e de músico, continua na ativa. Eu continuo fazendo o meu trabalho, estou com um disco novo, continuo tocando. Agora, o que se chamou de

Vanguarda, na verdade ali em torno, quando eles chegaram aqui eu já estava em São Paulo com o *Flayn Banana* e aqui eu conheci o Arrigo, que estava começando a mostrar as coisas dele e tal, e basicamente o trabalho do Arrigo foi um trabalho que aglutinou boa parte dos caras da ECA, entre os quais o Hermelino o Pessoal do Premê, não é? Sou amigo dele [de Arrigo Barnabé] de muito tempo, temos amizade, moramos perto, então tínhamos amizade acima disso tudo de música, [...] eu conheci a Vânia Bastos na banda do Arrigo, casei com a Vânia, então eu tenho uma ligação muita íntima assim, com esse povo, mas como eu estava falando, o Arrigo aglutinou em torno do trabalho dele vários artistas, que vinham da ECA, eu falei os mais importantes, mas muita gente passou por lá, depois foram cada um viver sua vida... E nesse período apareceu o Lira, quer dizer, foi uma coincidência. Pinheiros não tinha espaço pra música, praticamente, a não ser os bares ali e tal, e ali apareceu um novo público, um público alternativo, que tava a fim de uma coisa alternativa, que também tava surgindo naquele mesmo espaço, naquele mesmo período, não é? Então, juntou a fome com a vontade de comer. Então as pessoas estavam mostrando seus trabalhos que não tinham uma veiculação, absolutamente, com a mídia estabelecida, com umas novidades musicais, poéticas e comportamentais, não é? E lá no Lira foram surgindo depois, mais tarde, outros trabalhos onde deu origem... quer dizer, o Titãs, por exemplo [...], o Arnaldo, [...] também estava tentando mostrar seu trabalho ali no Lira, juntou-se também uma geração posterior à geração da Vanguarda, mas passou-se já um bom tempo e cada artista foi fazer o seu trabalho. Eu no Lira participei também de muitas coisas lá, e fiz também um espetáculo chamado Vozes e Violas que a gente era uma coisa ligada à música de Viola, que é mais a minha praia, né? Onde de uma certa forma a gente apresentou para o público de São Paulo o Almir Sater. O Almir vinha com o pessoal do Mato Grosso, com a Tetê Espíndola, que também tocou muito lá, a Tetê tem uma relação com o pessoal da Vanguarda, pela participação dela nos trabalhos do Arrigo, né? Eliete Negreiros que gravou uma música minha, Sonora Garoa, a primeira vez que ela foi gravada foi pela Eliete Negreiros, que também teve por ali; Cida Moreira, que tem o teu trabalho até hoje, minha comadre, que tem o trabalho ligado mais à teatro e música. Então, [...] ali naquele período surgiu uma nova geração de artistas, que passaram-se uns trinta anos, tão aí. Alguns deles vivendo de música, outros vivendo mais do negócio da música, não só de música. Outros viraram outros tipos de profissionais dedicados ao ensino, à universidade e tão aí na ativa, vivendo suas vidas criando seus filhos e trabalhando.

Fale um pouco da relação da Vanguarda Paulista com a produção independente de música.

Surge naquele período também a gravação de um trabalho independente, que era um disco de vinil ainda, não era o disco como é hoje, hoje em dia a coisa mais fácil é você fazer um disco, faz um disco tranquilo, na época a parte industrial era muito difícil, muito cara, e as grandes gravadoras não se interessavam, como até hoje não se interessam por qualquer coisa que não seja de um retorno imediato de dinheiro, né? Então as pessoas começaram a tentar fazer seus discos, propriamente. Então o Premê fez o seu disco independente, o Arrigo, o *Clara Crocodilo* foi produzido de uma forma independente [...]. O Lira fez o primeiro disco do Itamar, o Gordo produziu o primeiro disco do Itamar Assumpção, o Beleléu, né? Que depois mais tarde o Lira se tornou uma gravadora, também independente, mas com um certo recurso, o Itamar chegou a fazer outros discos lá, não só o Itamar, mas a Cida Moreira também fez, outros artistas também fizeram discos independentes no selo Lira Paulistana. Então também ficou ligada, essa Vanguarda à música independente, que não era só aqui, em todo Brasil, né? No Rio de Janeiro o Antônio Adolfo fez esse trabalho... Enfim, o movimento independente de gravações foi uma coisa, agora, a Vanguarda Paulista foi outra. Eles usaram esse recurso da música independente para poder se veicular, entre aspas, no mercado, porque tudo depende de um mercado. Ali surgiu um mercado novo que permitiu que esses artistas comessem suas carreiras e de certa forma continuam trabalhando até hoje graças a esse público que foi aberto nesse período.

Gostaria que você me contasse um pouco sobre sua proposta estética.

Eu tenho uma formação do rádio com a televisão. Comecei na década de 50, né? Foi o final do tempo áureo do rádio e minha formação musical basicamente ela é assim, do rádio depois do disco, mais tarde que me tornei profissional e me tornei músico, mas a minha formação ela vem do rádio, dos cantores, do que eu ouvia no rádio, que era uma coisa eclética o rádio brasileiro, não tinha uma separação de coisas, né? Então eu fui estudar arquitetura na década de 70, lá conheci mais dois amigos na faculdade e montei um grupo chamado *Flayn Banana*, que já tinha [...] um resultado de composições ligadas ao que diz de música regional, ou à temática mais regional, à uma coisa mais ligado à ecologia, à natureza e temas urbanos. Então era essa coisa da nossa própria realidade. A gente vive na cidade, e eu sempre tive uma vida próxima das grandes cidades, fui criado um pouco em São Paulo, um pouco na periferia de São Paulo, um pouco no Vale do Paraíba, mais ligado à cultura caipira...Então isso tudo foi se refletindo no meu trabalho e através da viola, da viola caipira eu fui tendo uma veiculação com essa música e ao mesmo tempo compor na viola com a minha formação, quer dizer, eu não nasci numa fazenda, tal, então eu não faço

uma música assim como talvez o cara que nasceu e tenha uma coisa mais ligada à criação do gado, aquela coisa... Eu não tenho, eu sou um cara urbano, fui criado com todas as informações urbanas, desde a época do rádio já, depois com a televisão e com todas as informações que a gente adquire... mas o meu trabalho é ligado a canção, eu sou um cantor e um violeiro, então dentro disso é que eu procurei me orientar para uma coisa um pouco mais modificada, um pouco mais moderna [...]. Então o meu trabalho é um trabalho assim estranho, porque ele fica entre a música regional, a viola, e a música MPB, não é... Que é a Música Popular Brasileira, que é a geração de Chico, Caetano etc. E também ao pessoal ligado à viola, Tião Carreiro, João Pacífico, Raul Torres essas coisas todas. A gente teve contato quando chegou em São Paulo, o Fliyn Banana, com um compositor que já estava aqui desde a época da primeira turma que veio dos festivais, onde apareceu o Chico Buarque, apareceu o Caetano... e esse compositor também estava chegando aqui em São Paulo e aqui ele ficou fazendo *jingles* para sobreviver, mas ele já tinha um trabalho, com certos anos de São Paulo, chamado Renato Teixeira. Então o Renato nos conheceu, a mim, ao Carlão de Souza, (que é um violeiro), trabalhou com ele depois trabalhou com o Almir Sater e [conheceu também] o Antônio Celso do Arte [componente do *Flying Banana*]. E o Renato, houve de certa forma uma aproximação entre a gente e ele porque a gente vinha lá do Vale do Paraíba, o Renato vinha de Taubaté, então acho que ele sentiu na gente uma certa companhia, porque ele estava meio só aqui em São Paulo fazendo a música que ele fazia já [...]. A gente participou de uma renovação da música dita regional e ao mesmo tempo aparece nesse período as duplas que ficaram famosas, como Chitãozinho e Chororó, esse povo todo que vinha trazendo das tradições a sua música também, ligada e não ligada às raízes porque foi tendo uma descaipirização, as duplas foram aparecendo, foram somando a sua informação de música regional, no caso de Chitãozinho e Chororó à Jovem Guarda, à música de Roberto Carlos, que o Roberto no período de 60 influenciou muita gente e conseqüentemente influenciou essa geração de Chitão e Chororó, depois mais tarde Leandro e Leonardo...enfim, E essas duplas começaram a trabalhar com a formação da Jovem Guarda, guitarra, baixo, bateria, teclados, tal e em duas vozes e fizeram um grande sucesso. E nesse período também aparece o Passoca, aparece o Renato Teixeira e posteriormente aparece o Almir Sater, fazendo uma música regional mas com uma certa diferença, né, do que faziam essas duplas e fazem. Então, meu trabalho se situa entre a cidade e o campo, essa faixa grande que aumenta em todas as grandes cidades, que alguns chamam de subúrbio, mas não é bem isso, mas é uma cultura que ela tá ligada à cidade, a toda essa voracidade, essa neurose da cidade e tem um aspecto do homem que vem do campo, da observação das coisas, ainda um pouco mais tranquila, esse distanciamento que as vezes o cara quando vem do interior fica aqui na cidade, isso particularmente no meu trabalho, ele é evidente. É só olhar (...). Agora eu só estou

teorizando depois, mas na hora em que a gente está fazendo música e vivendo, você tem que viver e fazer as coisas, que só teorizar não funciona, você tem que fazer, às vezes vamos fazendo. Eu como compositor e músico eu vou fazendo, vou observando as coisas, compondo, escrevendo, tocando, escutando. Isso tudo faz o grande caldo para que você produza, para que o artista produza suas coisas, depois pode teorizar ou não se você quiser, pra poder explicar pras pessoas algumas coisas quando elas perguntam algumas coisas. Porque as vezes também não precisa explicar muito não, porque a própria arte ela está ali, né? Está plena.

Eu gostaria de saber sobre como você a questão do hibridismo entre o mundo rural e urbano nas suas canções. Seria coerente para você a afirmação de que a sua canção é híbrida, nesse sentido?

Como tudo, né? A cultura brasileira é híbrida, é uma cultura nova montada em tudo, acontece que tem hibridismos indigestos e outros mais digestivos. Eu coloco minha música no setor mais digestivo, além disso tem toda a informação universal de música *pop*, dos *Beatles* [...]. E depois de um certo tempo eu fui me informando da música dita culta, fui estudar, escutar um pouco de música do impressionismo *Debussy* que foi o cara responsável pela modernidade. Na música do Arrigo você vê sem dúvida, o dodecafonismo, *Stravinsky*, *Béla Bartók*, enfim, esse povo todo. Então você vai começando a escutar esses compositores, né? (...) O *Jazz*, todo o *Jazz* americano e a viola, eu não deixo de tocar viola, de ser violeiro, mas acontece que eu nunca me neguei à ter essas informações, eu sempre tô aberto, mas não que eu vá fazer uma música dodecafônica na viola, posso até fazer, até tentar uma experiência, mas não é meu objetivo. Isso não impede que eu tenha informações sobre essa música, sobre esse período da história da música, isso tudo soma pro conhecimento e eu acredito que isso só faça bem pra pessoa. Porque tem uma coisa que eu critico [...] que o cara se fecha naquele regionalismo e ele não escuta outras coisas, só é bom aquilo que ele faz e o público consome aquela música, e só é boa aquela música que ele faz e não é aberto à outras coisas, isso vai caminhando pra uma diluição e vai deixando a música popular num nível que está hoje em dia e que vai cada vez ficar pior. Eu, nesse lado, não sou otimista... Nem pessimista, eu só tô constatando. Do tempo que eu tô vivo aqui fazendo coisa, que cada vez essa música ruim vai ficando cada vez pior, a música ruim de vinte anos atrás era muito melhor que a música ruim de hoje, entendeu? Então o que é que tá acontecendo? Se ela era ruim e agora tá pior... Tem um ditado espanhol que diz que não há nada que seja tão ruim que não possa ficar pior, né? Então a música ruim de

antigamente ela era melhor que a música ruim de hoje [...] que é uma coisa imediata. A música já desvinculou da própria música, ela é uma coisa comportamental e é uma coisa de consumo, é um artigo de consumo, como uma comidinha, uma porcaria qualquer que mate a fome, essas coisas, tem, né? A música tá ruim, e algumas pessoas vão se conscientizando que precisa refinar um pouco, refinamento não no sentido burguês, mas de melhorar um pouco o ouvido, né? O ouvido não é pinico e as vezes de repente a pessoa vê que aquilo só não está satisfazendo a coisa, uma coisa mais profunda pra alma que a música faz, né? No nosso caso, né?

O que levou você a optar pela viola como instrumento primordial nas suas composições?

Porque é um instrumento fascinante. Eu como vim do violão... E minhas músicas já tinham uma temática...Enfim, fala de passarinho [...] e a viola tem uma história muito bonita, é um instrumento ligado ao cantador, ao cantor, ao trovador [...] ela tem uma coisa muito fascinante e eu achava que tinha que comprar uma viola porque eu achava que aquele instrumento podia me abrir um universo e realmente abriu, né? Então de um tempo pra cá, e já faz muito tempo... A minha primeira viola eu comprei na década de 70, eu estava começando minha vida profissional de músico eu comecei a estudar um pouco sozinho, a escutar os violeiros e comecei a compor na viola. E é o meu suporte musical pra cantar e compor, então eu fui levado à viola, porque tem cara que toca vários instrumentos de corda [...] eu fiquei na viola, e ela tem que ser tocada na afinação que elas tem, que a viola tem várias afinações, aí você tem que ir lá e escolher uma e ficar trabalhando porque ela tem sua própria alma [...]. Ela tá ligada à moda, à moda de viola, à forma que ela permite que você faça uma canção. E eu trouxe pra viola minha informação musical, então você vai encontrar na viola algumas coisas que não se colocavam muito no universo tradicional da viola. Os acordes, por exemplo, que eu fui fazendo, então de repente eu comecei a colocar algumas dissonâncias em algumas coisas de viola [...] eu fui fazendo e foi cristalizando em algumas composições e enfim, e estou até hoje tocando, me tornei um violeiro com muito orgulho, fiz muitos amigos e faço muitos amigos com a viola, que os violeiros é uma confraria, né? E a viola ela passa, já há um certo tempo por um renascimento aqui no Brasil [...]. No Brasil surgiram violeiros muito bons, Roberto Corrêa, Paulo Freire [...]. Todo aquele pessoal mais velho que trabalhou na década de 40 e 50 e os violeiros mais novos que de certa forma tem origem na classe média, são pessoas da classe média que já tinham uma certa informação, compraram a viola, vêm do violão, por exemplo. O Paulo Freire, tem um

trabalho ligado à literatura que ele é escritor também, o Roberto Correa vem do violão também [...].

Gostaria de saber um pouco sobre seu processo de composição e de como se dá sua preocupação acerca da performance, como você pensa e pensava, na época da Vanguarda Paulista, suas performances.

Meu trabalho tem uma preocupação com o humor, não no sentido, na forma do Premê, cada um tem seu jeito, como Wandí que é um grande humorista. Eu procuro sempre colocar dentro das minhas composições o humor. E a gente quando tá cantando ali, a gente é um personagem, né? Quer dizer, o Passoca é um apelido que eu ganhei quando era garoto mas ele se tornou outra coisa, ele é músico, ele é um personagem. E a gente quando compõe a ficção, a observação a gente tira da vida, do entorno, então eu fico atento pra alguma ideia que apareça, mas na hora que eu tô interpretando alguma música tem uma performance, sem dúvida. Eu não sou um ator de dançar, eu não me mecho no palco, na verdade minha voz, minha interpretação do texto é onde eu procuro aí, fazer uma performance. Tem que ter a performance, o cara tá no palco tem que ter uma performance [...] porque se ele não tiver a performance não passa o recado e aí que vai diferenciando um artista do outro [...]. Eu gosto de desenhar e de pintar e tenho uma relação com artes plásticas desde pequeno [...] que é uma coisa que eu faço muito é a ligação de linguagem, a linguagem do desenho, a linguagem da composição é um processo semelhante, você elaborar um quadro ou uma canção é muito parecido [...].

Qual sua relação com o ambiente contracultural de meados dos anos 80. Você concorda que tal ambiente tenha existido?

A primeira vez que eu ouvi falar nesse negócio foi no Pasquim do Maciel, aí você vai entendendo que contra a cultura estabelecida vai surgindo uma cultura não estabelecida e etc. Então, dentro disso, as pessoas não falam eu sou contracultural, eu não sou, essa consciência não tem, você vai fazendo né? Por exemplo, o Arrigo descobriu um jeito de compor lá, e de contar as histórias dele por conta própria, ele foi abrindo o caminho a picada, como eu, o Tatit, como o pessoal do Rumo com aquelas pesquisas relativas à canção etc., você vai abrindo sua picada. Abrindo como? Você vai abrindo contra a maré, porque você não tá fazendo uma coisa que a mídia tá pedindo, se você quiser você pode

até fazer [...]. Porque na verdade eu virei um músico independente depois de velho, velho entre aspas. Porque eu surgiu quando fui levado pra Philips pra fazer um disco do *Flying Banana*, depois fiz um disco na RCA Victor [...] aí eu percebi que o que eu fazia não tava batendo com aquilo lá, então ali não era meu lugar, eu saí de lá, pedi rescisão e nunca mais fui procurar uma gravadora pra gravar. A partir de então eu comecei a fazer meus discos de forma... A partir dos incentivos de leis fiscais, essas coisas de...Enfim, de alguma forma algum incentivo pra poder fazer e fiz todos os meus discos que eu tenho até hoje e mantenho isso [...]. Surgiram gravadoras menores que aglutinaram esses artistas que tem um mercado menor. Porque na verdade surge um mercado de música alternativa, surge um mercado de contracultural, é mercado, é sistema capitalista, então depende de você administrar esse mercado pra você viver disso [...]. Mas tem artistas que fazem umas coisas tão não comerciais mas necessárias que eles precisam ter de alguma forma uma subsistência pra que ele se mantenha fazendo aquilo, ou as vezes eles tem outro trabalho que dê dinheiro e continuam fazendo aquilo [...]. E essa geração nossa que tá aí há trinta anos já, pode ser considerada um sucesso, não um sucesso de estourar na rádio etc, mas um sucesso de poder ter sobrevivido em quase trinta anos, ou um pouco mais, com a própria arte. Talvez com essa contracultura mas ela passa também a ser assimilada pelo sistema de alguma forma e as pessoas... Tô dando entrevista aqui, isso aqui há trinta anos atrás ninguém me entrevistava [...]. Bom, aí eu falo: valeu a pena! Porque de alguma forma eu tô num contexto que interessa a moçada, tem público, é bem heterogêneo, é bem heterogêneo meu público, vai de criança, classe média, classe A, não digo que vá do intelectual ao boçal [...], mas é uma coisa que não tem uma classe definida, ela é feita pra isso, ela é feita pra ser feita. E há um consumo, eu faço shows, vendo discos, já faz trinta e cinco anos que eu faço isso, e eu já até me aposentei de certa forma, mas é possível você viver da sua arte, desde que você tenha uma certa sinceridade no que tá fazendo e a pessoa perceba, porque o público não é tonto, né? O público não é tonto não [...] alguns são boçais e são iludidos por modas etc, mas acredito que tenha um momento de reflexão um dia e fale: “Bom, isso aqui é muito ruim, não quero mais isso” [...].

É possível afirmar, segundo sua percepção, que existia uma certa cumplicidade entre o público ligado à Vanguarda Paulista e aos músicos que compunham aquela cena? Uma cumplicidade que pode ser encarada como facilitadora da veiculação e consumo das obras destes músicos?

Surge naquela época a música alternativa e o público alternativo, então ali naquela época a cumplicidade é direta, o pessoal também, volto a falar, o pessoal em torno da USP, esse pessoal que saía da ECA, tinha muita gente que tava aí em torno disso. Vinha o pessoal do *Olhar Eletrônico* que fazia vídeos que tava o Fernando Meireles lá, o Varela que ó Taz que está fazendo o CQC, eu conheci esse povo todo nesse período, né? Estava todo mundo começando ali, nesse caldeirão alternativo.

E essa cumplicidade, entre o público e os músicos dessa geração, ainda existe?

Eu às vezes chego até a pensar que tudo isso foi invenção que não existiu nada disso, que houve uma coincidência ali de talentos de pessoas que se encontraram e cada um foi pra um canto. Por um lado a vaidade, ela vai estragando tudo [...] e a gente pode até concluir que tudo isso a mídia resolveu falar, resolveu publicar, formadores de opinião formam opinião, formam público, e cria-se ali uma coisa que chamou-se de Vanguarda Paulista. Pode ter existido o Arrigo, como existiu o Itamar e cada um é um [...]. É claro que conviveu com Arrigo, Arrigo conviveu com Itamar e é claro que se as pessoas convivem há uma troca de experiências, de informação, de observação, que fizeram esses compositores que vieram chamar de Vanguarda Paulista. Isso podemos até chegar a conclusão de que ela não existiu, que existiu um grupo que se conhecia na ECA, que eram amigos e um chamou o outro pra tocar [...]. Na verdade é assim que as coisas surgem, né? [...] Foi ali uma confluência, né? O período, né... Porque ali a gente tá saindo da ditadura, tudo tem que ser considerado [...]. Então o mercado, as pessoas precisavam ter algumas pessoas que saíssem da ditadura falando alguma coisa. Quem são? São esses daí ó! Vamos ver como é que se chama o cara, a música dele é esquisita, fala de um jacaré e tal, aí vai lá e acha o Arrigo, aí vai ver o Itamar, vai ver o Premê, então, essas coisas engraçadas, essas coisas que tem uma tradição... Alvarenga e Ranchinho, na parte regional os caras eram gênio, mas fazia um caipira, mas fazia humor, já. Aí surge o Língua de Trapo ali nessa estera, os caras faziam um trabalho importante no Lira Paulistana...

Eu gostaria que você me falasse um pouco sobre o Premê, como você via o trabalho deles, a ligação deles com o Rock, por exemplo...

É Premê, você falou bem, quando eu conheci o Premê, o Premê tocava chorinho, era uns dez, doze, era uma turma: Escova, duas, três meninas...Eles faziam protestos em frente às

discotecas, eles iam lá tocar chorinho... Mais com o passar do tempo prevaleceu ali musicalmente falando(...) O Premê começou a ter um pouco mais de peso, o Língua e tal... Eu mesmo quando vim pra cá [...] era um universo de rock, eu vinha com uma música brasileira lá de São José dos Campos, onde eu fiz a faculdade, e quando vim aqui, o nome *Fliyn Banana*, eu dei o nome pra entrar no contexto do rock já, porque só tinha espaço pra bandas de rock, e o que chamavam de rock rural, como Sá e Guarabira. Eu coloquei [o nome] *Fliyn Banana* porque se tem *Rolling Stones* e as pedras rolam, as bananas voam. Então, eu fiz *Fliyn Banana*, mas o nosso som ele tinha um suporte, era basicamente viola de 12, violão, cavaquinho, bandolim, percussão, flautas e tinha basicamente um apoio de baixo e bateria, o disco da gente tinha esse apoio, já. A gente tocava desde baladas, samba, toada, canção... Era uma coisa intencionalmente diversificada, porque já no Tropicalismo já tinha passado por esse período, o Tropicalismo abre todo o leque, fala não, é tudo, não é só isso, só aquilo. Então o *Fliyn Banana* quando veio pra São Paulo, inclusive depois mais tarde quando eu conheci o Wandí, eles conheciam o *Fliyn Banana* já, o Premê já tinha ouvido nosso trabalho, porque eu já tava aqui. O Renato Teixeira gosta muito da gente e ele fala que o *Fliyn Banana* foi um trabalho importante naquele período porque não tinha... Mas não vingou, porque botaram a gente numa gravadora, a gente saí de uma faculdade de arquitetura e é jogado no contexto a gente era moído. Aí eu percebi também que não queria ser moído como carne, queria continuar meu trabalho. Mas esse negócio do rock, eu tive que dar um nome em inglês, aí cheguei a fazer uns shows aqui junto com essas bandas... Com Joelho de Porco que era um trabalho interessante [...] tinha uma proposta anarquista, era uma coisa bem interessante, humorística, era uns caras, enfim... Críticos. E a gente era cabeludo, tal, então... E surge também Novos Baianos, os Novos Baianos estavam também incorporando música brasileira com todo o visual da moçada, né? *Woodstock*, né? E os Novos Baianos já colocam também no contexto a música *pop*, baixo, Pepeu com sua guitarra, então ali tem uma fusão da música brasileira com o rock. Depois vai tendo os seus filhotes. Quando surge os Titãs já é um contexto de superprodução, *show* pra muita gente, já tem equipamento pra isso, a gente quando veio aqui não sabia nem o que era retorno [...]. Tecnicamente evoluiu rapidamente, então permite que tenha esses grandes *shows*, que vai desembocar, hoje em dia, na Ivete Sangalo, Michel Teló, essas coisas de massa, a massa é maior [...]. Eu continuo fazendo *show* em teatro, prefiro. Meu *show* é mais... A minha música é uma coisa mais eletroacústica, então, tem seu tamanho. Eu já toquei em vários lugares, pra muita gente, pouca gente, mas o tamanho dela é um teatro, assim eu acho que eu fico mais íntimo, acho que posso conversar com as pessoas e tal... Esse é meu trabalho dentro do contexto todo da música brasileira.

Mais atualmente, quais estratégias você utiliza para se manter atuante no mercado musical?

Aí não tem estratégia, a estratégia aí é você pagar suas contas e criar seus filhos com o que você tá fazendo. Como eu falei eu fiz arquitetura e com arquitetura nunca trabalhei. Todo dinheiro que eu ganho, que eu deixo de ganhar é com música. Como produtor musical, também. Fiz algumas coisas junto com o Arrigo, umas parcerias de amigo, mesmo, ajudava a fazer algumas coisas, pouca coisa, mas enfim... Fiz projetos pro SESC, pra UNICAMP, enfim... Trabalhei como produtor musical em alguns projetos. Mas daí não tem estratégia porque a música já é sua própria vida [...] você fica com mais garra, engole muito sapo [...]. A estratégia maior minha, não que seja estratégia, mas é que o público... Enquanto eu tiver público, eu tando cantando as minhas coisas, cantando músicas de outros compositores, que eu gravei discos cantando outros compositores de música regional, como Adoniram Barbosa... enfim, eu gosto de cantar músicas de outros autores, eu sou interprete também, então você vê brilhar o olho da plateia quando você canta um compositor, você passa essa ideia. Isso sendo feito, eu tô vendo que a tal, entre aspas, estratégia, tá funcionando... Então, eu não tenho uma estratégia de *marketing* e tal, imagina, agora já não tenho. Mas naquele período primeiro era quase como: Como eu vou entrar nisso aqui? Porque você chega em São Paulo a cidade é muito grande, e como é que eu vou cair? É tudo, é uma sequência de acasos, a vida é uma sequências de acasos, o acaso é fundamental pra tudo. Então, você tem que estar atento às coisas que vão acontecendo e se guiar basicamente por intuição... E eu fui, conheci o Arrigo [...] bem lá traz, fui encontrar com ele depois, fui andando encontrei a Vânia [...], Renato Teixeira [...] e fui sobrevivendo e fui andando, isso tudo porque eu vim pra São Paulo, se não tivesse vindo não acontecia nada disso, acontecia outra coisa em outro lugar. E você vai encontrando as pessoas, vai encontrando a sua turma, a grande cidade tem muita tribo, as vezes você não vai encontrar tribo nenhuma. A estrada vai ser mais dura, mas você vai ter a sua estrada, você vai abrir sua tribo, que é um trabalho que chama de pioneiros, né? Que é difícil, mas porque talvez o cara não se enquadre [...].

Sobre o período entre 1980 e 1990: Suas composições eram direcionadas à um público específico?

Eu nunca direcionei [as obras pra determinado público] porque o tempo passa, eu sempre me preocupo porque... O seu momento em volta, você capta aquilo e faz alguma coisa, algumas ficam datadas, ficam velhas muito rápido e às vezes você consegue fazer uma

coisa que é atemporal, ela vai existir por um tempo mas sempre como referência de uma época, mas ser referência de uma época não quer dizer que seja datada. Ela é uma referência mas é universal ela corre no tempo, isso. A arte tem essa coisa [...]. Então, eu nunca falei: vou fazer música pra jovem, vou fazer música de *rock'n roll*, não, eu, pra mim são os temas. Eu tenho uma dificuldade absoluta de fazer música romântica [...] Então, os temas vão passando de situações, fabuletas que vão falando de pássaro, de cachorro, ou falando do dia a dia de uma pessoa na cidade, que não necessariamente ela precisa ser jovem, precisa ser velha, ela é uma pessoa que esta sofrendo toda uma influência de uma contemporaneidade do mundo... Isso tudo pra mim que é o assunto, né? Tem coisas, particularmente do fazer, né? Eu sou um músico que não venho da literatura musical, eu sou um músico intuitivo e que aprendi a fazer música e tal, mas não uso isso como a forma primeira de compor, eu componho ainda sobre os acordes de música popular, tem esse processo ainda, até arcaico de fazer as coisas, mas é como se faz. Mas eu procuro ajeitar a forma, a mesma coisa é quando eu vou desenhar, fazer um quadro [...]. O que é ajeitar? É à sua maneira, ver quando acabou, você tem que entender quando acabou aquilo, falar tá pronta. E algumas coisas não ficam prontas nunca. Você vai escutando uma canção, vai mudar uma coisinha ali, não sei como fala isso, talvez a obra em movimento, você vai sempre fazendo, retomando uma obra e refazendo. Pega uma obra por exemplo, vamos falar do Arrigo: Clara Crocodilo [...] cada vez que o Arrigo apresenta essa obra dele, ele apresenta aquilo lá, aquela história que ele fez, mas cada vez que ele mostra, ele mostra na época em que ele tá mostrando, tem aquela contemporaneidade, tem um frescor, sabe? Sempre mantêm o frescor, então isso é importante eu acho, na obra de arte em geral, não ficar datado. Tem alguns trabalhos por exemplo, da Vanguarda, eu não vou falar pra não ficar chato aqui, na minha opinião alguns trabalhos desse pessoal ficaram datados, ficaram lá, na década de oitenta e de noventa. Hoje em dia quando você vai ouvir você acha legal e tudo, mas você fala que já é uma coisa que tem trinta anos [...]. De todo contexto, desse pessoal que surgiu [...] você vai pescar ali, pérolas deles, com certeza, mas muita coisa vai ficando datada, mesma coisa com meu trabalho também, é evidente.

Sobre o rótulo “Vanguarda Paulista”, muitos dos músicos da sua geração, que participaram da mesma cena que você não gostam de ser agrupados sobre ele. Qual sua opinião sobre isso?

Esse tal de não gostar, eu fico com pé atrás porque se não fosse esse nome não teria promovido todo esse pessoal, então deram um rótulo lá, e é ótimo que dê, porque os

consumidores precisam, os consumidores em geral e os consumidores de música alternativa precisavam de um rótulo, de alguma coisa... Quem deu esse nome não sei quem foi... Dizem que foi o O Maurício Kubrusli tinha um programa na rádio Excelsior e o Maurício não sei se foi ele quem deu esse nome... Acho que foi a imprensa escrita que apareceu com esse nome, a Vanguarda Paulista. Eu, na verdade, eu só mais “retaguarda paulista” do que “Vanguarda Paulista”, eu assumo meu papel de retaguarda, porque a vanguarda precisa de retaguarda, porque alguém precisa ... Alimentar ali, jogar alguma comida ali... Precisa ter as duas coisas a retaguarda e a vanguarda, só a frente de batalha, se não tem alguém que segura lá traz eles morrem muito rápido, né.... Porque, inclusive, eu já estava aqui em São Paulo quando esse pessoal começou, eu já estava aqui com um pessoal que veio atrás de mim [...] é um processo todo... é uma continuidade. Agora esse termo Vanguarda Paulista ajudou todos esses músicos a sobreviverem da sua arte, criar seus filhos e continuar em frente a vida, servir de referência pra uma moçada que vai vindo, que é importante. Agora eu vejo aqui em São Paulo [...] que espaços como o Lira não existem, o que acontece são os grupinhos que se aproximam um do outro e tentam forjar uma turma maior, então o que eu percebo agora, [...] mas tem muita soberba pra pouco som. Só o tempo dá a densidade do trabalho de qualquer pessoa.