

Outros fins e outros sons: a metrópole e a *Vanguarda Paulista*

José Adriano Fenerick

e-mail: jafenerich@asbyte.com.br

Pós-doutorando em Sociologia na FCL/UNESP/Araraquara e bolsista da FAPESP
Mestre e Doutor em História pela FFLCH-USP

Resumo:

Este artigo se propõe a analisar algumas das relações entre a chamada *Vanguarda Paulista* e a cidade de São Paulo. Inseridos no campo dos “alternativos” e “independentes”, os músicos dessa geração pós-tropicalista dialogaram, em suas canções, com a produção musical da MPB gestada nos anos 1960. Assim, ao analisar algumas de suas canções, esse trabalho procura pontuar as transformações políticas e as novas posturas estéticas adotadas por essa geração de compositores, investigando criticamente a noção do “novo” (*Vanguarda*) desenvolvida no contexto dos anos 1980, ao mesmo tempo em que verifica sua inserção no contexto da metrópole paulista do período.

Palavras chaves: Música Popular; São Paulo; *Vanguarda Paulista*

Abstract:

This article is aimed to investigate the new political and aesthetic references in songs of the composers from the 1980's, a post-tropicalista generation called *Vanguarda Paulista*. Inserted in the “alternative music” field, the musicians of the *Vanguarda Paulista* dialogued with the musical production and ideas of MPB (developed since the 1960's) in their songs. Therefore, the present study tries to investigate the notion of the “new” (*Vanguard*) developed in the context of the underground culture from the 1980's as well as analyse their insert in the context of São Paulo city of this period.

Keywords: Popular Music; São Paulo; *Vanguarda Paulista*

Outros fins e outros sons: a metrópole e a *Vanguarda Paulista*

“O Novo não me choca mais. Nada de novo sob o Sol. O que existe, é o mesmo ovo de sempre chocando o mesmo novo. Muito prazer!”.

Itamar Assumpção

São Paulo é uma cidade vinculada com o *novo*. Desde, pelo menos, a Semana de 1922 a Capital dos paulistas vem se posicionando na *vanguarda* dos acontecimentos culturais do país. Na perspectiva de alguns autores, a centralidade urbano-industrial de São Paulo em relação ao resto do Brasil, e a consequente metropolização-cosmopolita, criou nesta cidade condições favoráveis para diversas experimentações. Assim, a cidade reivindica, para citar apenas as décadas de 1950 e 1960, o surgimento do Concretismo, do Tropicalismo (apesar de liderado por baianos, alguns dos acontecimentos mais marcantes deste movimento ocorreram em São Paulo), da vanguarda musical erudita (Música Nova), da Jovem Guarda entre outros. Mais do que isso, a cidade, principalmente a partir dos anos 1950, exala uma espécie de “culto à renovação”.¹ Assim, é preciso salientar que a expressão *Vanguarda Paulista* foi uma criação da imprensa de São Paulo no início dos anos 1980, muito possivelmente imbuída deste espírito *vanguardista* que vem acompanhando a cidade há décadas. Sob este *rótulo* procurava-se aglutinar músicos com diferentes propostas estéticas e de trabalho, tais como: Arrigo Barnabé e Banda Sabor de Veneno; Itamar Assumpção e Banda Isca de Polícia; os grupos Rumo, Premeditando o Breque (Premê) e Língua de Trapo, além de mais alguns nomes a eles ligados, como Ná Ozzetti, Susana Salles, Eliete Negreiros, Vânia Bastos, Tetê Espíndola, para citar apenas algumas das intérpretes que posteriormente obtiveram um relativo sucesso de público.

Antes de prosseguirmos, porém, é preciso observar que essa expressão nem sempre foi bem recebida pelos músicos em questão. Arrigo Barnabé, por exemplo, em entrevista recente, assim analisa o *rótulo*:

“Sempre achei esse rótulo estranho, por terem caracterizado trabalhos tão diferentes como um movimento. Minha música era de vanguarda mesmo, mas eu não via isso em grupos como o Premê, que sempre trabalhou com o humor, ou o Rumo, que se baseava no canto falado”.

A cantora Ná Ozzetti (ex-integrante do grupo Rumo), por sua vez, entende que o termo

“...exerceu uma influência negativa, por ser usado de forma errônea, associando vanguarda e maldição. Vanguarda deveria ser motivo de orgulho”.

Já Luiz Tatit, do grupo Rumo, não vê nada demais na expressão:

*“Para mim, é um rótulo parecido com outros, como Rock dos 80, que veio de fora para dentro. Não prejudicou, nem acrescentou nada”.*²

Todavia, se nem todos os músicos envolvidos pelo rótulo vêm com bons olhos a expressão cunhada pela imprensa, é fato que em seus trabalhos a presença do *novo* estava colocada. Os próprios músicos admitem isso. Colocando-se na perspectiva da *linha evolutiva* da música popular brasileira, - que passa necessariamente pela Bossa Nova e pelo Tropicalismo -, Arrigo Barnabé, em entrevista à revista *Veja* (em 1982), assim dava suas explicações sobre seu experimentalismo musical, sobre a presença do *novo* em sua música:

*“Eu sou filho da Tropicália. Sem ela eu não existiria. Na época eu ouvia as músicas de Caetano e Gil e ficava me perguntando: se eles faziam inovações na letra e no arranjo, por que não faziam na música também? Por que não alteravam os compassos, por exemplo? E aí fiquei achando que ousar na estrutura da música seria o próximo passo na evolução da música popular brasileira. Foi uma coisa pensada, premeditada mesmo. Nada de inspiração espontânea”.*³

Outros músicos, além de Arrigo, também reiteraram a preocupação com o *novo*:

*“A nossa preocupação [dos integrantes do Rumo] era deliberada em procurar coisas diferenciadas, tanto é que o nome do grupo no início era ‘Rumo de Música Popular’. Não queríamos repetir as fórmulas criativas que estavam vindo. A idéia era evoluir...Era uma idéia clara de evolução criativa. Estávamos influenciados pela idéia de ‘linha evolutiva da MPB’...Quando fazíamos algo que se parecia com alguma música que já existia, nós não tocávamos”.*⁴

Essa geração de compositores e intérpretes, grosso modo, pode-se dizer que surgiu a partir de 1979, quando o teatro Lira Paulistana passou a funcionar como um agente catalisador da cultura universitária *underground* da época, abrindo espaço para vários novos músicos que “militavam” na cidade já há algum tempo, como é o caso da grande maioria dos integrantes dessa *geração pós-tropicalista*. Nesse sentido, a idéia do novo, e o caráter vanguardista de que estavam imbuídos, tinha um sentido ligado com a contracultura. Conforme observou Laerte Fernandes de Oliveira, “no ideário do período, expressões em voga como alternativo, independente, experimental, marginal, vanguarda, dessacralização dos espaços culturais, ser contra o sistema, resistência cultural etc., davam uma espécie de sustentação ideológica para a existência e para o êxito de tais produções e da ambientação criada”.(OLIVEIRA:2002, p. 61)

Assim, inseridos no campo dos chamados *alternativos* e *independentes*, esses músicos são parte de um significativo movimento cultural, - ou melhor, contracultural -, que se desenvolveu no Brasil por volta de meados dos anos 1970 e início da década seguinte. De acordo com Marcos Napolitano, “a rigor, o uso da expressão ‘movimento’ era mais aplicável em relação aos músicos. Estes, no final da década de 1970, e sobretudo a partir de 1979, conseguiram ocupar a mídia e

chamar a atenção da crítica musical, com sua(s) palavra(s) de ordem: ‘contra todas as ditaduras: a ditadura política e a ditadura de mercado’.(NAPOLITANO:2001, p.124) Além da esfera musical, o fenômeno contracultural também pôde ser observado por meio da proliferação dos *livrinhos mimeografados*, dos grupos teatrais “não-empresariais” (mambembes, “amadores” etc.), das pequenas produções cinematográficas (geralmente em “Super 8”), entre outras atividades e/ou atitudes que pretendiam subverter as relações estabelecidas da produção cultural. Ou seja, tais manifestações criaram seus próprios circuitos – independente da chancela do Estado ou das empresas privadas – e enfatizaram o caráter de grupo e o aspecto artesanal de suas experiências.(HOLLANDA:1996, p.96) Dentre esses circuitos “alternativos” do período, o Lira Paulistana, e ao que aqui nos interessa, se tornaria a *Meca* da produção musical *underground* da São Paulo dos anos 1980.

O *modesto* Teatro Lira Paulistana - que ficava em um porão e tinha uma lotação por volta de 200 lugares - teve uma importância capital no sentido de aglutinar e dar visibilidade aos músicos da *geração vanguardista* dos anos 1980 de São Paulo. Excetuando-se talvez Arrigo Barnabé, que não queria ver seu nome ligado a este tipo de produção “alternativa”, todos os demais se apresentaram nesse teatro. Localizado estrategicamente no bairro de Pinheiros, muito próximo à Praça Benedito Calixto, e a meio caminho das principais universidades de São Paulo - a USP e a PUC - o Lira Paulistana funcionou como um centro difusor da nova cultura universitária que se apresentava na cidade em fins dos anos 1970, início dos 1980. Laerte Fernandes de Oliveira comenta que este teatro não se tornou referência apenas para a música e os músicos *undergrounds*, mas também para uma série de experiências, “produções e promoções em outras áreas como o grafite, artes plásticas, poesia, cinema e jornalismo”.(OLIVEIRA:2002, p. 15)

No tocante ao universo musical, é importante salientar que desde os Festivais Universitários dos anos 1968/72, organizados pelas redes de TV Tupi e Globo, é possível notar uma tentativa da indústria fonográfica/televisual em vencer a crise que se abatera sobre a MPB após a promulgação do AI-5 (1968), direcionando sua produção para os *campi* universitários, num movimento explícito de segmentação de público. Assim, paralelamente à vitrine representada pelo Lira Paulistana, os músicos aqui enfocados também tiveram nos festivais universitários dos anos 1970 um meio propício para a divulgação de seus trabalhos. Em maio de 1979, por exemplo, a Rádio e Televisão Cultura de São Paulo (RTC, atual TV Cultura) promoveria o 1º Festival Universitário de Música Popular Brasileira. “Dele participaram, entre outros, Arrigo Barnabé e Grupo – com duas músicas arranjadas, na percussão, por Itamar Assumpção -, Biafra e Grupo Premeditando o Breque, Celso Viáfora e Eliana Estevão. O 1º lugar foi de Arrigo Barnabé, com a música *Diversões Eletrônicas*”. (OLIVEIRA:2002, p.15)

A Vanguarda Paulista, portanto, também se insere na linha musical feita para e/ou por universitários, onde a Escola de Comunicação e Artes (ECA) da USP teve um papel relevante na formação de grande parte desses músicos. Ou melhor, excetuando-se Itamar Assumpção e os integrantes do Língua de Trapo, todos os outros músicos cursaram a ECA. Arrigo Barnabé não chegou a concluir o curso de música e “lá permaneceu por pouco mais de um ano. Sua produção nunca foi valorizada pelo departamento, o que o levou a procurar outros

espaços. Do Premeditando o Breque, Claus Petersen, Mário Augusto Aidar e Marcelo Gilberto cursaram a ECA. Do Rumor, Luiz Tatit, Hélio Ziskind e Cecília Tuccori...”.(MARTINS.1992, p.117) Curiosamente, a melhor produção musical da ECA nesse período, cuja linha de trabalho e pesquisa pautava-se pela vanguarda da chamada música erudita, se deu por meio da música popular. A “ebulição” do movimento estudantil de fins dos anos 1970 também foi um fator importante na formação desses músicos, e não somente pelo fato de tocarem em várias faculdades e centros acadêmicos das diversas universidades de São Paulo. No período em que o grupo Língua de Trapo, por exemplo, foi formado, em 1979, a partir de um núcleo de alunos da Faculdade Casper Líbero, a “ebulição” do movimento estudantil “compreendia também críticas ao discurso da esquerda tida como ‘ortodoxa’, particularmente representada pelas tendências estudantis organizadas”. Fato que marcaria a música composta por esse grupo, e de certo modo também da dos demais integrantes da Vanguarda Paulista, uma vez que o aspecto contracultural presente em suas produções “demonstra toda uma preocupação com temas ligados ao cotidiano das grandes cidades”, onde as personagens não raras vezes deixam de representar o *povo*, “que na arte engajada aparecia como principal agente de um processo de transformação social. A ênfase”, agora, “desloca-se para o marginal, que representa a própria negação do sistema”.(GUIMARÃES:1985, p.85)

Conforme observou Laerte Fernandes de Oliveira, “após o grande crescimento do mercado fonográfico nos anos 1970, os primeiros anos da década de 1980 são marcados por uma crise do setor. Este período coincide com o auge da existência do Lira Paulistana, com o início da proliferação dos discos *independentes* e a tentativa, mal sucedida, de um sistema de distribuição *alternativa*”.(OLIVEIRA: 2002, p.39) Aqui talvez esteja um dos principais veios em comum entre essa geração de músicos: a produção *independente* de discos. Como havia uma demanda reprimida no setor fonográfico, devido principalmente aos pouquíssimos lançamentos do período, “as primeiras experiências, pelo menos do ponto de vista de ressarcimento do investimento inicial, incentivou os artistas”.(OLIVEIRA:2002, p.43) Podemos citar o exemplo do Grupo Rumor. Luiz Tatit, o principal compositor do grupo, em matéria publicada em 1984, apontava para a solução *alternativa*:

*“...o artista percorre toda a trajetória da produção e da divulgação do disco, enfrentando toda sorte de obstáculos, pagando todos os custos, para no final concluir que o preço de seu LP não saiu tão caro”.*⁵

Nesse período, (anos 1980), os lançamentos de selos *alternativos* e *independentes* se multiplicavam, era como se a tão sonhada liberdade de criação fora do mercado estivesse se concretizando, uma vez que “do ponto de vista ideológico, o músico independente tem o domínio total do processo de produção: da composição, arranjo e execução, à escolha do que vai ser gravado, além da gravação, mixagem, prensagem, capas, promoção e vendas. É este caráter artesanal que vai caracterizar a propriedade do produto final. Pela ausência de divisão de trabalho, o artesanal também inclui um sentido de equipe, onde o artista discute, seja com outros artistas, seja com técnicos de setor, cada etapa envolvida

em seu trabalho”.(MARTINS:1992, p.133) Em entrevista recente, Arrigo Barnabé comentou:

“...acreditei numa evolução musical que independeria do mercado. Foi ingenuidade minha, porque a música popular está ligada ao mercado de forma uterina.”⁶

Ou seja, a indústria cultural, que tem como uma de suas características principais a padronização da cultura, necessita também de seu oposto, da cultura feita em regras não propriamente mercadológicas - e sim baseada em sua originalidade criativa -, para sua *oxigenação* momentânea. Sendo assim, os artistas independentes cumpriram um papel de *campo de teste* para a indústria cultural, que sem arcar com os investimentos iniciais, poderia num dado momento, cooptar aqueles músicos que fossem percebidos como um *grande negócio*, como podendo ter uma grande penetração no mercado, uma grande vendagem, que é a intenção primeira desta indústria. No caso dos músicos aqui enfocados, essa cooptação não se deu, apesar de algumas tímidas (e mal sucedidas) incursões pelo terreno das grandes gravadoras - as chamadas *Majors*. Todavia, além do processo “independente” de produção musical, esses músicos ainda tiveram pelo menos mais um ponto em comum: a cidade de São Paulo.

Surgida, aglutinada e ouvida preferencialmente em São Paulo, essa geração de músicos se ligou profundamente à capital dos paulistas, cantando sua paisagem metropolitana e descrevendo detalhadamente seus tipos urbanos. Mas a São Paulo que emerge de suas canções, ao contrário da memória “edificante” da cidade que “não pode parar”, construída ao longo de décadas anteriores, é uma cidade sombria, triste, decadente e reificada. Para Waldenyr Caldas, teria sido nos anos 1940, a partir dos acordos entre Brasil e EUA, que incluíam entre outras coisas a construção da Companhia Siderúrgica Nacional (CSN), que a economia brasileira seria impulsionada ainda mais rumo à industrialização. “Iniciava-se no Brasil”, diz este autor, “a mudança de seu perfil econômico. E com ela uma transformação sociocultural, que implicaria troca de valores, hábitos, costumes, tradições, comportamentos etc.” Na cidade de São Paulo, “as mudanças se tornariam mais perceptíveis. O Estado, que já era o maior gerador de riquezas em face da produção e exportação de café, passaria agora a se industrializar rapidamente. Era ali que se concentrava grande parte do capital nacional. Para lá convergiria toda força econômica do país”. Nesse contexto, a cidade de São Paulo, “embora já fosse desorganizada na distribuição do espaço urbano (mas ainda em níveis aceitáveis e convivíveis), iniciaria, a partir desse momento, um processo absolutamente arbitrário e aleatório de ocupação do espaço”. Assim, “São Paulo começava a não poder parar” (nas palavras do sociólogo Walter Krausche), e quanto mais crescimento econômico, mais crise social, uma situação, talvez, até então, inédita.(CALDAS.1995, P.77)

Já foi dito que São Paulo não é mais uma cidade. Nem é tampouco uma “cidade em ruínas, pois uma cidade em ruínas sempre pode ser reconstruída.” Para o sociólogo Laymert Garcia dos Santos, na capital paulista “estão sendo destroçados o conceito e a possibilidade mesma de cidade. São Paulo é a morte da aura da cidade”.⁷ Essa visão crítica, ácida mesmo, sobre a cidade, de certo

modo é compartilhada pelos músicos da Vanguarda Paulista. Se nos anos 1950, por ocasião das comemorações do IV Centenário, a cidade festejava emblemas onde a poluição cobria os céus da *terra da garoa*, tal situação levada a cabo pelo desenvolvimento capitalista sem freios, agora é vista como sinal de caos e decadência.⁸ Em uma canção de Itamar Assumpção, por exemplo, o que é apresentado não é mais a *cidade da garoa, uma terra boa* (como cantada nos anos 1940\50), cujos céus as fábricas cobriam com as cinzas do progresso econômico, mas sim uma cidade inundada em plena primavera (que não é a estação das chuvas!). Uma cidade sem esperanças, onde o próprio poeta não consegue entender o motivo de tão drástica situação. Acompanhemos *É tanta água* de Itamar:

*É tanta água despencando lá do céu
Meu deus do céu meu deus do céu
Meu deus do céu o que está acontecendo?
É São Pedro que ficou pinel
Com raiva de São Paulo, é primavera, é primavera
Só que só fica chovendo
São Paulo está tal e qual a Torre de Babel, é inflação
É vendaval, é só papel, esperanças vão morrendo
É só quimera e mais quimera mais que merda é não e não
E fel e fel mas que escarcéu que a gente tá vivendo.
Não tem galo mais cantando, não tem mais nem de manhã
Não vejo o Sol, que inundaréu, que frio que tá fazendo
Garoa, neblina, sereno formando um véu
Quem me dera ver o céu, mas eu só fico querendo.
É chuva fina encharcando meu chapéu e o solidéu
E o solidéu, e o solidéu daquele padre correndo.
É primavera, só que escreveu não leu, escureceu
Água desceu, meu deus do céu o que está acontecendo?”
(Bicho de 7 Cabeças, vol. I, 1993)*

A idéia da cidade decadente está presente em mais do que uma das canções da Vanguarda Paulista. Em meados da década de 1980, Arrigo Barnabé grava *Cidade Oculta*. Nessa canção, São Paulo aparece como uma cidade, ela mesma, reificada. Inicialmente composta como parte da trilha sonora do filme homônimo lançado em 1986, dirigido por Chico Botelho, a canção *Cidade Oculta* pode ser vista como uma imagem do caos “*pós-modernista*” de filmes como *Blade Runner* (de Ridley Scott), deslocada para São Paulo. É a imagem de uma São Paulo *dark*, dominada pela tecnologia, noturna por excelência, fragmentada, onde, apesar de a frieza imperar sobre todas as coisas, é no homem totalmente reificado (cuja a imagem maior é o andróide, o “homem-máquina”) que se instaura a esperança de humanização. Diz o seguinte a letra desta canção de Arrigo Barnabé, feita em parceria com Eduardo Gudin e Roberto Riberti:

*“Na cidade, só chovia
Noite imensa, só havia*

*Luminosos, agonia
E a vida escorria
Pela escuridão
Nossas ruas eram frias
Como os homens destes dias
Engrenagens tão sombrias
Esquecidas pelos deuses
A pulsar em vão
Misteriosamente um andróide
Gritou docemente
Me mostrou a vida
Me encheu de cores
Desenhando um holograma em meu coração
Com seus olhos foi pintando um dia
Reinventando a alegria
Branças nuvens de verão
E a poesia, de repente,
Volta a ter razão”
(Cidade Oculta, 1986)*

Em um artigo, o historiador Nicolau Sevcenko comenta que o processo de industrialização de São Paulo foi do sonho ao pesadelo em algumas poucas décadas. Diz este historiador que, “revisitada no fim do século, a capital revela que o sonho abortou. Em seu lugar se impôs um pesadelo composto de horror, náusea e miséria. Ao redor da cidade, um denso cinturão de pobreza configura um quadro de um Prometeu acorrentado. Os miseráveis, relegados à própria sorte, não vislumbram alternativas senão as de viver de excedentes, expedientes, coletas dos resíduos despejados nos lixões. É o mundo dos grileiros, das gambiarras, dos curandeiros, do crack, das chacinas, dos justiceiros. Ao contrário do passado, não é no interior do território que esses desenganados vão disputar a sobrevivência, mas no coração da cidade”.⁹ A Vanguarda Paulista irá tematizar esses elementos em suas canções. Entretanto, há que se salientar aqui uma mudança de posição se comparado com as canções da MPB, oriundas da geração dos anos 1960. A esquerda organizada tradicionalmente privilegiou o proletariado como o agente da transformação social (como o sujeito da *revolução social*). No caso da MPB, formada a partir de intensas discussões ideológicas em torno dos festivais musicais dos anos 1960, e inicialmente marcada pela estética cepecista do nacional-popular, o trabalhador (rural e urbano), *grosso modo*, foi a personagem mais cantada e enaltecida, juntamente com a personagem identificada com o “povo” (*Marias, Josés* e correlatos), ainda que por vezes elementos do lumpemproletariado também aparecessem (citamos apenas um caso como exemplo, o *Pivete*, de Chico Buarque). Nas músicas da Vanguarda Paulista as personagens principais (os *heróis*) serão outras, delimitando um posicionamento político diferenciado em relação à MPB dos anos 1960.

A partir de fins década de 1960 (ou início dos anos 1970) há o que alguns autores chamam de mudança do paradigma teórico para a compreensão da realidade. O projeto modernista, em seu sentido mais amplo, e onde incluímos a

possibilidade da revolução socialista mundial, entra em crise após a década de 1960 e tem-se o início - ainda que controverso e fonte de recentes e acalorados debates - do período denominado como *pós-modernismo*. Nas palavras do crítico marxista inglês Terry Eagleton, “se o pós-modernismo nada mais fosse que o efeito de uma derrota política, seria difícil, falando em termos impressionistas, justificar seu tom com frequência exuberante, e impossível explicar qualquer um de seus atributos mais positivos. Nós nos sentiríamos, por exemplo, forçados a afirmar que sua única conquista mais duradoura – o fato de que ajudou a colocar questões de sexualidade, gênero e etnicidade com tanta firmeza na pauta política, a ponto de não concebermos sua retirada sem uma luta tremenda – nada mais foi que um substitutivo para formas mais clássicas de política radical, que trabalhava com classe, estado, ideologia, revolução, modos materiais de produção”.(EAGLETON:1998, pp. 30-31) Nesse contexto, nas canções da Vanguarda Paulista ocorre uma mudança temática e de elaboração de personagens, se comparadas com a geração musical surgida nos anos 1960. Na esteira da *frustração* e *decepção* geral que se abateu no campo das esquerdas, por não ver concretizada a “revolução social” – *que teimou em não comparecer ao encontro marcado* –, pressentida como tão próxima durante os anos 1960, ou mesmo pelo fato da não concretização das tão sonhadas “reformas de base” da sociedade brasileira, cuja qualquer possibilidade havia sido destruída pelo golpe de 1964, essa nova geração de músicos irá demarcar seu distanciamento crítico em relação à geração anterior.

Em uma música do grupo Língua de Trapo, intitulada *O Que é isso Companheiro?* - (título homônimo do livro, publicado em 1979, de Fernando Gabeira que, entre outras coisas, participou do famoso sequestro do embaixador norte-americano) -, com muito humor, faz um questionamento das atuais posições da “velha” esquerda, da esquerda “ortodoxa”. Como colocado na canção: ontem, engajada na luta armada; hoje, vivendo das *glórias* do próprio passado. Diz assim a letra dessa música, gravada pelo grupo em seu primeiro LP (1982) e que é apresentada como uma moda de viola caipira:

*“Nóis dois vivia intocado e clandestino
Nosso destino era fundo de quintar
Desconfiavam que nóis era comunista
Ou terrorista de manchete de jornal*

*Nóis alugemo casa na periferia
No memo dia si mudemo para lá
Levando uma bigue de uma metraidora
Que a genitora si benzia ao oiá*

*Nóis pranejemo de primero um assarto
Com mãos ao arto, todo mundo pro banheiro
Nóis ria de pensar na cara do gerente
Oiando a gente conferindo o dinheiro*

Mas o tar banco acabô saindo ileso

*E fumo preso jurando ser inocente
Nóis num sabia que furtar de madrugada
Era mancada pois não tem expediente*

*Depois de um ano apertado numa cela
O sentinela veio e anunciô:
O delegado perguntô se ocês topa
Ir pras Oropa a troco de um embaixador*

*Na mesma hora arrumemo passaporte
Pois com a sorte num se brinca duas veis
E os passaporte que demo no aeroporto
Era de um morto e de um lorde finlandêis*

*E quando veio aquela tar de anistia
Nem mais um dia fiquemo no exterior
E hoje já fazendo parte da história
Vendendo memória,
Hoje nóis é escritor”
(Língua de Trapo, 1982)*

Por decorrência, a Vanguarda Paulista também se posicionaria de maneira crítica em relação ao movimento estudantil que adentrava nos anos 1980, esvaziado pelos anos sucessivos de ditadura militar no Brasil. Circunscritos no meio estudantil da USP e da PUC (principalmente), além de frequentadores dos bairros onde os estudantes acabaram morando e expandindo a vida noturna – como Pinheiros e Vila Madalena -, alguns dos músicos dessa geração passaram a fazer uma crítica comportamental do atual estudante de esquerda, agora uma pálida sombra do período da resistência à ditadura, um mero pastiche do intelectual engajado, enfim, uma espécie de neo-hippie com “pitadas” de *rebelde sem causa*. Em *Bartolo Bar*, uma canção que leva o mesmo nome de um local muito frequentado na Vila Madalena pelos estudantes do período, o grupo Língua de Trapo assim destila seu veneno, em um *auténtico tango argentino*, gravado em 1982, *en lo más perfecto portunhól*:

*“Bartolo Bar à média-luz, uma porraloca me seduz
Hasta me enfeitiçar
Bartolo Bar de mi amor, una empanada de couve-flor
E una cerveza pra entornar
Stalin, Trotsky y Mao
Son tratados por igual, sin ninguna distinción
Porque o que vale em Fradique
É ser mismo beatnik, abajo la revolution
Yo creo mismo que no hay un ser humano
Igual ao fulano que habita la Vila
Porque en la noche, elle, que és un farrista*

*En la mañana seguinte se tuerna un naturalista
Por esto mesmo és tan difícil definí-lo
Elle, que seguramente, tene un estranho estilo
Pero se vires alguén de sandália Havaiana
A fumar marijuana
Estás delante de un Bicho-grilo!”
(Língua de Trapo. 21 anos de estrada, 2000)*

Apesar de essas críticas, ou devido a elas mesmo, a Vanguarda Paulista se colocava no campo progressista da esquerda, contudo, sem perder de vista seu referencial crítico à essa mesma esquerda. Tratava-se, de fato, de uma *nova esquerda*, cujo paradigma passava a ser o então recém-fundado Partido dos Trabalhadores (PT), e não mais os Partidos Comunistas (PCB e PC do B) - novamente legalizados nos anos 1980 após a distensão do regime militar. Nesse sentido, a Vanguarda Paulista passa a cantar questões relacionadas ao meio-ambiente (ecologia), ao machismo, ao homossexualismo, à crítica da cultura de massa, entre outras, da mesma forma que enalteceu personagens (tipos) como as *mulheres da noite* (a prostituta, a *mulher fatal* etc.), o homossexual, o travesti, o desempregado, o trabalhador reificado, o marginalizado e demais atores (e temas) sociais antes rejeitados ou subestimados pela *esquerda clássica*. Desses, entretanto, o marginal foi aquele que mais teve sua caracterização efetuada pela música dessa vanguarda. Desde o *perigoso marginal Clara Crocodilo*, de Arigo Barnabé, até o personagem *Beleléu*, de Itamar Assumpção, o fora da lei, o não enquadrado socialmente, o não cooptado pelos valores burgueses, é a questão dessa vanguarda. E este personagem encontrou sua melhor morada (nas canções) no ambiente urbano da *locomotiva do Brasil* - a cidade de São Paulo. Nas palavras de Laerte de Oliveira, “o personagem *Beleléu*... foi uma idéia de Itamar, fruto de sua experiência cotidiana na cidade de São Paulo. Itamar Assumpção havia sido preso duas vezes por ter sido considerado suspeito pela polícia. Negro, morador da Zona Leste de São Paulo, uma região periférica da cidade, o compositor andava com recortes de jornais que serviam como documentos para que pudesse comprovar que era artista”.(OLIVEIRA:2002, p.72) Esse personagem de Itamar, dado seu caráter quase auto-biográfico, seria retomado pelo compositor em várias de suas canções. Entretanto, vamos expor a sua primeira aparição, gravada no LP de estréia de Itamar e a Banda Isca de Polícia, em 1980, pelo selo independente Baratos Afins. Acompanhemos a primeira aparição, apresentada na primeira pessoa, de *Beleléu*, vulgo *Nego Dito*, em disco:

*“Meu nome é
Benedito João dos Santos Silva Beleléu
Vulgo Nego Dito, nego dito cascavé*

*Eu me invoco eu brigo
Eu faço e aconteço
Eu bato pra correr
Eu mato a cobra e mostro o pau*

Pra provar pra quem quiser ver e comprovar

*Me chamo Benedito João dos Santos Silva Beleléu
Vulgo Nego Dito, nego dito cascavé*

*Tenho sangue quente
Não uso pente meu cabelo é ruim
Fui nascido em Tietê
Pra provar pra quem quiser ver e comprovar
Me chamo Benedito...*

*Quando tô de Lua
Me mando pra rua pra poder arrumar
Destranco a porta a pontapé
Pra provar pra quem quiser ver e comprovar
Me chamo Benedito...*

*Se tô tiririca
Tomos umas e outras pra baratinar
Arranco o rabo do Satã
Pra provar pra quem quiser ver e comprovar
Me chamo Benedito...*

*Se chamá polícia
Eu viro uma onça
Eu quero matar
A boca espuma de ódio
Pra provar pra quem quiser ver e comprovar
Me chamo Benedito...*

*Se chamá polícia
Eu vou cortar tua cara
Vou retalhá-la com navalha”.*

(Itamar Assumpção e Banda Isca de Polícia – Beleléu, 1980)

Dessa perspectiva crítica, desenvolvida a partir do ângulo de um novo posicionamento das esquerdas, a Vanguarda Paulista irá explorar em suas canções alguns temas relacionados diretamente com a cidade de São Paulo. Emblemas e mitos da cidade serão revistos, reordenados, passados a contrapelo. Dentre esses, tomaremos a questão do trabalho, um tema que toca profundamente a cidade, como exemplo dessa abordagem.

São Paulo é conhecida nacionalmente como a cidade do trabalho. Posicionada de maneira a manter uma diferenciação em relação à *Bela Cap* (Rio de Janeiro) - a cidade dos prazeres e da “boa vida”; e à *Nova Cap* (Brasília) - centro do poder político do país -, São Paulo se apresenta como a *Super Cap* - o centro econômico e financeiro do Brasil. A maior e mais importante de todas as capitais do país. Tal imagem de São Paulo – como a cidade do trabalho – se

cristalizou a partir dos anos 1950 - período de enorme industrialização e grande necessidade de mão de obra (estrangeira e/ou nacional) -, quando a imprensa da época não deixava de exaltar a potência econômica, o progresso, o cosmopolitismo, a grandiosidade e o espírito empreendedor do paulista, juntamente com os “milagres” conquistados pela devoção inequívoca ao trabalho.¹⁰ Tendo isso em mente, podemos compreender a crítica ao mito da *cidade do trabalho* feita pelo grupo Premê, em uma de suas canções, intitulada *O trabalho*. O título, porém, é uma ironia, pois a canção aborda o desemprego. Não um desemprego conjuntural que por ventura tenha ocorrido na época em que o grupo escreveu essa canção, mas do desemprego como uma recorrência intrínseca ao próprio desenvolvimento capitalista. Ou seja, é o mito paulistano do trabalho que está sendo colocado em xeque, e de uma forma das mais avassaladoras, porque realizada por meio do humor, cuja provocação se dá inclusive no gênero musical escolhido: o samba – que é um ritmo reconhecidamente associado ao Rio de Janeiro, a cidade mitificada como sendo oposta a São Paulo, a cidade do não-trabalho, portanto. Vejamos o que diz a letra deste samba do Premê:

*“Eu trabalho com meu tio
Meu tio ajuda meu avô
Meu avô 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
O 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 progresso*

*Eu não sou muito bonito
E já tenho alguma idade
Mas tem moço que é tão lindo
E não tem felicidade*

*E agora que o recado
Já foi dado pra vocês
O Premê vai pra Europa
Vai cantar pra japonês.”*

(Premê Vivo, 1996)

Ao discurso do progresso advindo do trabalho, somava-se a idéia de que São Paulo *não pode parar*, configurando-se o emblema da eterna pressa paulistana. *Time is money!* São Paulo carrega uma imagem, que é a própria imagem da pressa, e na cidade reificada o trabalhador não passa de mais uma peça na engrenagem, que por sua vez precisa funcionar de modo racionalizado e em conformidade com a otimização da produção de mercadorias. O trabalhador, assim, é totalmente reificado, a ponto de não mais se poder distinguir seu tempo de trabalho do seu tempo de *lazer*. Ou seja, o lazer tornou-se apenas mais um componente do trabalho, na medida que ele existe apenas como um fôlego necessário para se enfrentar mais um dia de labuta. Isso está posto em uma outra canção do Premê, intitulada *Lava Rápido*. O avanço tecnológico, longe de significar uma possibilidade de libertação do trabalhador (ou do homem em geral), é, sim, mais um (forte e fundamental) elemento para sua dominação, para sua inserção compulsória no mundo do trabalho alienado, como está descrito nesta canção do Premê, de forma exemplar. Acompanhemos:

*“Foi pensando nesse povo
Que trabalha o dia todo
E chega a noite
Sai correndo e vai estudar
Não tem tempo de janta
Não dá pra tomar banho
E nessas bandas quase sempre faz calor*

*Foi que eu resolvi montar
Com qualidade
Um lava rápido de gente
Lá no centro da cidade*

*E funcionou, funcionou, funcionou
E funcionou mais do que você imagina
Quando vem a tarde
O povo se aglutina
Por volta das dezoito
Forma fila até na esquina*

*E lava um japonês
E lava um siciliano
E vem uma libanesa
E agora vem um pernambucano*

*A máquina é moderna, sistema americano
De um lado tem escovas
Do outro lado um grande pano
Enquanto um lado esfrega*

O outro vai enxugando

*E o bom desse sistema
É o clima que ele cria
Se o nego chega murcho
Sai pleno de alegria
Se a moça chega triste
Sai pronta pro outro dia
E funcionou...”*
(Premê Vivo, 1996)

Falar de São Paulo, é falar dos imigrantes que para esta cidade se dirigiram, desde pelo menos as últimas décadas do século XIX até há bem pouco tempo atrás, se é que este processo já tenha cessado. Ainda ligado ao tema do trabalho, o cosmopolitismo da cidade, em grande parte, se fez por meio de sucessivas ondas de imigrantes oriundos das mais diversas partes do mundo, juntamente com a migração de brasileiros de todos os lugares do país. “Vir para São Paulo era um projeto de comprometimento com um futuro de prosperidade”.¹¹ Essas vagas infundáveis de imigrantes e migrantes, no decorrer das décadas, criaram em alguns bairros uma espécie de cidade dentro da cidade, como se São Paulo fosse um gigantesco *parque temático*. De todas esses grupos imigrantes, porém, os italianos acabaram se sobressaindo, de um modo ou de outro, dentro do contexto da cidade. E é a eles que o Língua de Trapo dedica uma de suas canções mais famosas, *Concheta*. Nessa canção, um verdadeiro *bolero*, com tons propositadamente dramáticos (“italianizados”) beirando ao piegas, o grupo satiriza a colônia italiana por meio de um de seus símbolos mais caros e mais disseminados na vida de São Paulo: a gastronomia. A imagem do imigrante construtor de São Paulo, donde destacava-se o italiano, é jogada na *lama* por meio de deslocamentos que unem a tradicional cozinha italiana, com as redes de *fast-food*. Além disso, o tom paródico da música, cuja letra se apresenta num “primoroso *italianês*”, se encaixa na dramaticidade cômica da interpretação, - ora cantada, ora declamada-, que busca a sátira aos supostos modos espalhafatosos italianos de transformar coisas banais do cotidiano em verdadeiras tragédias. Vejamos a letra desse, como é considerado pelo próprio grupo, verdadeiro *hino do Língua de Trapo*:

“(cantado) *Querida Concheta
Estô a te ligare, pra te convidare
Pra manjare com me
Comê unas brachola, queijo provolone
E na radiola, a Rita Pavone
Dispois unas pizza, tipo califórnia
Tutte mezza a mezza, ma que bruta esbórnia*

(declamado) *Concheta, Vita mia
ricorda aquele giorno que nós fumo no ristorante,
no ristorante do Grupo Sérgio*

e ocê parlô per me, sua mundana, ocê parlô per me: facchiamo amore lá no meu beliche.

*E eu te diche: má logo agora que misturei cocoméro com aliche,
Ocê vem me falá em amore, em séquiço,
Que eu tô com una bruta dolore no duodeno...
E ocê pralô per me: Vá! Me toma logo un sar de fruta Eno.
E a dolore foi aumentndo, aumentando, aumentando e io gritei pro garçon:*

*(cantado) Chega de spaguetti, suspende a escarola
Leva o capelletti, tira o gorgonzola
Traz un sar de fruta
Dio, Dio, tutta méia
Questa pastaciutta me deu diarréia”
(Língua de Trapo, 1982)*

São Paulo está presente nas músicas da Vanguarda Paulista de diversas maneiras, apresentamos apenas algumas possibilidades de recortes analíticos. Entretanto, como não poderia deixar de ser, essa geração de músicos, assim como outras anteriores, criou mais uma canção símbolo para a cidade, e não poderíamos nos furtar a ela. Essa canção, intitulada *São Paulo, São Paulo*, composta pelo Premê, assim como outros *hinos* da cidade (como *Sampa*, de Caetano Veloso, por exemplo), mesmo na grande mídia, é sempre lembrada quando o assunto é São Paulo. Além disso, *São Paulo, São Paulo*, é uma música que em larga medida concentra vários dos elementos que viemos trabalhando ao longo deste texto, especialmente o posicionamento crítico em relação a cidade. Construída musicalmente a partir de variações de *New York, New York*, que sugere um certo *glamour*, *São Paulo, São Paulo*, logo no primeiro verso transporta o ouvinte para a *dura realidade* da capital paulista, da qual não se consegue sair. De fato, a letra funciona como um comentário irônico daquilo que estamos ouvindo, ou seja, da música propriamente dita. Diz assim a letra:

*“É sempre lindo andar na cidade de São Paulo
O clima engana, a vida é grana em São Paulo*

*A japonesa loura, a nordestina moura de São Paulo
Gatinhas punks, um jeito yankee de São Paulo*

*Na grande cidade me realizar, morando no BNH
Na periferia, a fábrica escurece o dia.*

*Não vá se incomodar, com a fauna urbana de São Paulo
Pardais, baratas, ratos na ROTA de São Paulo*

*E pra você criança, muita diversão (e pauluição) em São Paulo
Tomar um banho no Tiête, ou ver TV*

Prá quebrar a rotina, num fim de semana em São Paulo

Lavar um carro, comendo um churro, é bom pra burro.

*Um ponto de partida pra subir na vida em São Paulo
Terraço Itália, Jaraguá ou Viaduto do Chá ...”
(Premê Vivo, 1996)*

Vinculada uterinamente a São Paulo, a Vanguarda Paulista pode ser vista quase como um fenômeno exclusivamente local. De fato, esses músicos raramente conseguiram alçar vôos maiores, que abarcasse um público mais amplo no território nacional. Um fato raro em se tratando de São Paulo, que há décadas vem balizando a produção cultural no país. Porém, há que se observar que, gestada na ampla corrente da contracultura dos anos 1970, essa vanguarda não enalteceu os valores “edificantes” relacionados a São Paulo. Ao contrário, criticou-os abertamente. O aspecto *independente* da produção desses músicos, na medida do possível, despreendeu-os tanto do mercado, como dos valores ideológicos reinantes, possibilitando rever desde questões ligadas à esquerda “ortodoxa” - que de certo modo se via representada na MPB dos anos 1960 – quanto de imagens consagradas pela memória sobre a cidade de São Paulo. Sem entrar no mérito da validade ou não do rótulo para definir essa geração de músicos, a idéia de vanguarda (a busca do *novo*) era, antes de qualquer coisa, uma questão de posicionamento crítico. Posicionamento crítico perante à cultura, aos meios de produzir essa cultura e ao local onde era produzida essa cultura. Após anos de ditadura militar, o *novo* não podia se confundir com a moda (com o efêmero), ele necessitava ser crítico. Retomar a consciência crítica por meio da música, isso era o *novo*. Portanto, foi à esse projeto de retomada da crítica da cultura que os músicos da Vanguarda Paulista, cada qual a seu modo, se engajaram profundamente.

Bibliografia Citada

- ARRUDA, Maria Arminda do N. – **Metrópole e Cultura. São Paulo no Meio Século XX**. Bauru, Edusc, 2001
- CALADO, Carlos – “Evento comemora 21 anos do Lira Paulistana”, **Clique Music**, 07/08/2000 (www.cliquemusic.com.br)
- CALDAS, Waldenyr – **Luz Neon: canção e cultura na cidade**. SP: Studio Nobel/Sesc, 1995
- EAGLETON, Terry – **As ilusões do pós-modernismo**. RJ: Zahar, 1988.
- GUIMARÃES, Antonio Carlos M. – **A “Nova Música” Popular de São Paulo**. Campinas, Unicamp, 1985
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de – **Impressões de Viagem: CPC, Vanguarda e Desbunde: 1960/70**. 3ª ed. RJ: Rocco, 1992
- LOPES, J. – “Arrigo Barnabé, passado a limpo”, in: **Bravo!** Janeiro de 2000, ano III, nº28, pp. 70-72

- MARTINS, Maria H. P. - **ECA: Retrato em Branco e Preto**. SP: ECA/USP, 1988
- NAPOLITANO, Marcos – **Cultura Brasileira: utopia e massificação (1950-1980)**. SP: Contexto, 2001
- OLIVEIRA, Laerte F. de – **Em um porão em São Paulo...O Lira Paulistana e a produção alternativa**. SP: Annablume, 2002
- SANTOS, Laymert G. dos – “São Paulo não é mais uma cidade”, in: Pallamim, Vera M. (org.) – **Cidade e Cultura. Esfera Pública e Transformação Urbana**. SP: Estação Liberdade, 2002
- SEVCENKO, Nicolau – “São Paulo. Não temos a menor idéia”. In: **Carta Capital**, 29 de set. de 1999. Nº 107

Discografia Citada

- **Arrigo Barnabé. Cidade Oculta**. Barclay, 1986 (LP)
- **Língua de Trapo. Vinte e um anos na estrada**. Dabliú Discos, 2000 (CD)
- **Língua de Trapo**. Baratos Afins, 1982 (LP)
- **Itamar Assumpção e Banda Isca de Polícia. Beleléu**. Baratos Afins, 1980 (LP).
- **Itamar Assumpção. Bicho de 7 cabeças vol. I** Baratos Afins, 1993 (CD)
- **Premê Vivo Velas**, 1996 (CD)

Notas

¹ ARRUDA, Maria Arminda do N. – **Metrópole e Cultura. São Paulo no Meio Século XX**. Bauru, Edusc, 2001. p.11; Sobre o caráter vanguardista de São Paulo, ver também: MARTINS, Maria H. P. – **ECA: Retrato em Branco e Preto. Cinema e Música**. SP: USP/ECA, 1992 (Doutorado)

² Entrevistas concedidas a Carlos Calado, in: CALADO, C. – “Evento comemora 21 anos do Lira Paulistana”, **Clique Music**, 07/08/2000 (www.cliquemusic.com.br)

³ Arrigo Barnabé, apud, OLIVEIRA, Laerte F. – **Em um porão de São Paulo...O Lira Paulistana e a produção alternativa**. SP: Annablume/Fapesp, 2002, p.64

⁴ apud, OLIVEIRA, Laerte F. de – op. cit. pp.64-65

⁵ apud., idem, ib. – op. cit. p.43.

⁶ apud. LOPES, J. – “Arrigo Barnabé, passado a limpo”, in: **Bravo!** Janeiro de 2000, ano III, nº28, p.70

⁷ SANTOS, L. G. dos – “São Paulo não é mais uma cidade”, in: PALLAMIN, V. M. (org.) – **Cidade e Cultura. Esfera Pública e Transformação Urbana**. SP: Estação Liberdade, 2002, p.118

⁸ Sobre São Paulo nos anos 1950, ver: ARRUDA, Maria Arminda do N. – **Metrópole e Cultura**. op. cit.

⁹ SEVCENKO, Nicolau – “São Paulo. Não temos a menor idéia”. In: **Carta Capital**, 29 de set. de 1999. Nº 107. p.25

¹⁰ Sobre isso, ver: ARRUDA, Maria Arminda do N. – **Metrópole e Cultura**. op. cit. pp.70-75

¹¹ SEVCENKO, Nicolau – op. cit. p.30