

CAPÍTULO 2 – A cena musical na São Paulo dos anos 1980 e a Vanguarda Paulista

2.1 Uma alternativa musical

As categorias vanguarda, alternativo, independente e marginal foram e ainda são usadas para se referir a toda uma geração que se estabeleceu em São Paulo e produziu a partir da cidade. Tais denominações, em certa medida elaboradas e divulgadas pela imprensa paulistana, passaram com o tempo a fazer parte do repertório dos agentes do campo artístico. [...] A noção de ser alternativo é a expressão que melhor retrata a atmosfera daquele período. Ela foi a solução encontrada por muitos artistas para produzir e veicular seus trabalhos diante do quadro desfavorável de aceitação de novas propostas por parte das indústrias culturais, sobretudo aquelas diretamente relacionadas com a área musical. Ela aparece também como a melhor qualificação para designar a sociabilidade da região. (OLIVEIRA, 2002)

Mesmo com a grande segmentação da indústria fonográfica no período, a profissionalização da fase de criação do disco não ampliou a acessibilidade a esse ambiente para qualquer trabalho que pretendesse apontar novos caminhos estéticos e musicais, pois a indústria se disponibilizava a correr um risco planejado quando inseria um novo produto no mercado. Dessa forma, o único caminho para alguns artistas identificados com propostas que não se enquadravam naquelas orientadas pela grande indústria do disco era partir para a produção independente.

Na cidade de São Paulo, esse segmento tornou-se o meio possível para muitos músicos, compositores e intérpretes que produziam um trabalho não afinado com os referenciais estéticos predominantes no grande mercado fonográfico. Reuniram-se artistas de tendências muito diversas, movidos pelo reconhecimento de sua situação nesse mesmo mercado. E, na tentativa de superar as dificuldades técnicas e financeiras para a produção

do disco, era muito comum que músicos e intérpretes participassem dos trabalhos uns dos outros, produzindo certa unidade ética, ainda que houvesse inúmeras divergências estéticas.

Assim, se o grande mercado fonográfico buscava a segmentação no sentido de garantir a ampliação do consumo, o setor de produção independente apresentava também uma grande segmentação resultante da diversidade artística congregada em torno da viabilização da produção executiva e musical dos trabalhos.

Dessa maneira, podemos entender a categoria “*alternativo*” como uma referência a toda a produção musical realizada com recursos próprios, de artistas isoladamente ou de pequenos selos independentes, e sem acesso à grande mídia, assim unidos por uma condição prática de existência e não por uma opção estética ou musical, sendo natural que esse segmento de produção congregasse tendências muito diferentes, como de fato ocorreu.

Desde aqueles dedicados à produção de música instrumental, dentre os quais podemos destacar os grupos Pau Brasil, Freelarmônica, Grupo Medusa, Banda Metalurgia, entre outros; compositores de canção ligados à música de raiz, como os irmãos Jean e Paulo Garfunkel, a dupla de compositoras e cantoras Luli e Lucina, o compositor Passoca, Marlui Miranda; os grupos ligados ao humor urbano, como Língua de Trapo e Premeditando o Breque; e todos aqueles reconhecidamente integrantes da chamada Vanguarda Paulista: Grupo RUMO, Arrigo Barnabé, Itamar Assumpção, Tetê Espíndola, etc., ou seja, um contingente considerável de artistas, compositores e intérpretes que fizeram da produção musical na cidade de São Paulo algo vivo e articulado.

O Teatro Lira Paulistana, idealizado e criado por Wilson Souto Jr., o Gordo, e Waldir Galeano, instalado na Rua Teodoro Sampaio, no bairro de Pinheiros em São Paulo, tornou-se o abrigo para toda aquela geração de músicos, palco para realização de projetos diversos,

transformando-se posteriormente em selo para produção fonográfica e editora. (OLIVEIRA, 2002)

Além do Lira Paulistana, porém, outros espaços da cidade também estavam abertos às apresentações musicais naquele momento, como o Museu da Imagem e do Som (MIS), o Museu de Arte de São Paulo (MASP), o Teatro do Bixiga e o *campus* da USP, onde ocorriam vários *shows* ao ar livre.

De um modo geral, salvo algum espaço em jornais de prestígio da cidade, esses grupos de produção estavam sempre à margem dos veículos de comunicação de massa, como a televisão e o rádio, que não se interessavam pela música que produziam e também por já possuírem interesses alinhados à grande indústria do disco. O interesse esporádico que ocorria vinha também de segmentos marginalizados, até certo ponto, pela própria grande mídia, como era o caso do programa “A Fábrica do Som” da TV Cultura (SP), emissora da Fundação Padre Anchieta que oferecia uma programação diferenciada, mostrando realizações que não ocupavam, habitualmente, as emissoras comerciais.

Assim, a divulgação desses trabalhos, bem como a venda dos discos gravados de forma independente, dava-se principalmente nos *shows* que realizavam.

E esse tipo de veiculação chegou a projetar números até bastante significativos para época. O compositor Luiz Tatit, por exemplo, conta que os dois primeiros discos do grupo RUMO, que foram lançados simultaneamente, *RUMO* e *RUMO aos Antigos*, o primeiro com repertório basicamente autoral e o segundo com novas interpretações para sambas da Época de Ouro, venderam juntos 20.000 cópias.

Essa venda expressiva resultante da conquista de um público significativo e o prestígio junto a jornais de renome e à crítica especializada, no entanto, nunca resultou

efetivamente em despertar o interesse das grandes gravadoras para com esses trabalhos, cuja proposta musical era pouco convidativa aos meios de comunicação de massa, já que na maior parte dessa obra a informação sempre foi preponderante à redundância, tornando mais complexa, inicialmente, a assimilação das obras.

Embora alguns trabalhos teóricos sobre a indústria fonográfica mencionem o fato de a produção independente servir como um balão de ensaio para a grande indústria, não há nenhum caso notório em que um artista desse grupo tenha migrado com sucesso para uma grande gravadora ou mesmo para uma empresa pequena, como era na época a gravadora Continental.

Especificamente no caso da produção musical em São Paulo, nos grupos da chamada Vanguarda Paulista, há histórias no mínimo curiosas sobre esse relacionamento, como nos relatou o compositor Luiz Tatit, sobre o lançamento do terceiro disco do grupo RUMO, *“Diletantismo”*, que foi produzido pela Continental através de Wilson Souto Jr, o Gordo, que era um dos proprietários do Lira Paulistana e que foi contratado pela gravadora como produtor:

Do ponto de vista do Rumo, o Gordo foi o pivô da história. Ele veio com a idéia 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, e 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 lá e 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. Me lembro bem que, logo após o seu ingresso na gravadora, saiu na Folha de S.Paulo uma grande matéria com o Amado Batista, que já era um artista da Continental que vendia muito. 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 jamais nos deram qualquer satisfação.²⁵

Segundo o músico e arranjador Mário Manga²⁶, a experiência do Premeditando o Breque numa multinacional, no caso a EMI, também não resultou bem. O grupo realizou dois discos por essa gravadora, “*O melhor dos iguais*” e “*Premê*”, este último contendo três músicas com execução pública proibida pela censura. Ainda segundo Manga, a expectativa não correspondida sobre a inserção desses discos no grande mercado não foi problema da gravadora, que executou bem o seu trabalho, deixando-os à vontade na produção dos discos e realizando uma boa distribuição. Ele acredita, no entanto, que a música que faziam não era configurada para um grande público. Assim, por mais que pudessem dispor de uma grande estrutura, nunca teriam a linguagem adequada a um tipo de público que não aquele ao qual se dirigiam em sua origem. Ou seja, entre os independentes e o público específico, na sua maioria universitários, que se interessava em ouvir a música que faziam.

O compositor Arrigo Barnabé²⁷, cujo primeiro trabalho fonográfico foi “Clara Crocodilo”, produção independente realizada por Robson Borba, conta-nos que o disco fez muito sucesso, tanto que em um ano foram vendidas 50.000 cópias, número muito significativo para a época, principalmente para aquele tipo de trabalho. Isso de fato despertou a atenção de uma grande gravadora, no caso a Ariola, que o contratou para gravar o próximo disco. A Rede Globo de Televisão chegou a produzir um especial com ele e a Banda Sabor de

²⁵ Depoimento de Luiz Tatit a Regina Machado, em novembro de 2005.

²⁶ Depoimento de Mário Manga, músico e arranjador integrante do Premê, a Regina Machado, em janeiro de 2006.

²⁷ Depoimento de Arrigo Barnabé a Regina Machado, em janeiro de 2006.

Veneno; porém, segundo o próprio Arrigo, depois de tudo pronto, “o Boni achou que o trabalho não tinha qualidade suficiente para ser levado ao ar”.²⁸

O contrato com a Ariola para a produção do disco “Tubarões Voadores”, ainda segundo Arrigo, obrigou-o a produzir o trabalho às pressas para atender ao calendário da gravadora. Mesmo tendo ficado satisfeito com o trabalho, reconhece nele uma falta de unidade, resultante do pouco tempo para pensar um projeto musical. E comenta, ainda, que, embora tenha sido pressionado a produzir o trabalho para cumprir o calendário, a gravadora não agiu a contento, atrasando o processo de industrialização do disco, o que prejudicou sua vendagem durante a temporada de lançamento:

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 do show era toda minha e havia muitos músicos e equipe técnica envolvida, a venda do disco geraria uma possibilidade de ganho [...]²⁹

Itamar Assumpção, cuja música “Nego Dito” foi premiada no Festival de Música da Feira de Artes da Vila Madalena, também experimentou o insucesso numa gravadora, no caso a Continental. O prêmio do Festival incluía duas apresentações no teatro Lira Paulistana e a gravação da música no LP *Festival da Vila*, lançado pela Continental. “Consta que este foi um disco pouquíssimo divulgado pela gravadora e a pesquisa para esta dissertação confirma a raridade de sua existência”. (OLIVEIRA. 2002)

²⁸ Depoimento de Arrigo Barnabé a Regina Machado, em janeiro de 2006.

²⁹ Depoimento de Arrigo Barnabé a Regina Machado, em janeiro de 2006.

2.2 A Vanguarda Paulista

A denominação Nova Música Paulista aparece pela primeira vez na imprensa em 1979, quando Arrigo Barnabé e o grupo Premeditando o Breque foram premiados no Festival de Música Universitária da TV Cultura, de São Paulo. Também chamada de Vanguarda Paulista, congregou, segundo os críticos e a imprensa, Arrigo Barnabé, Itamar Assumpção, Língua de Trapo, Premeditando o Breque, RUMO e Hermelino Football Music.³⁰

O nome Vanguarda Paulista, dado a uma vertente dos eventos musicais ocorridos na cidade de São Paulo nos anos 1980, não nasceu, como já vimos anteriormente, entre os integrantes daquele suposto “movimento”. Foi um batismo conferido pela imprensa, congregando grupos e artistas que na verdade não possuíam uma unidade estética. Assim, compunham a Vanguarda Paulista os grupos RUMO, Premeditando o Breque, Língua de Trapo, o compositor Arrigo Barnabé e a Banda Sabor de Veneno, Itamar Assumpção e a Banda Isca de Polícia, as cantoras Eliete Negreiros, Tetê Espíndola, Vânia Bastos, Suzana Salles, Neuza Pinheiro e Ná Ozzetti.

Segundo o compositor Luiz Tatit, o único dado comum entre os grupos era o desejo de realizar algo novo, pois naquele momento a busca por uma nova maneira de criar, compor e se expressar era mais que um dado comum a muitos artistas, uma prerrogativa para a produção.

Essa necessidade de busca de novos elementos fez com que o referencial estético e técnico-vocal fosse transformado e levado a extremos, quer pela estridência da fala e a busca de novas vocalidades que explorassem a expressão dos sentidos através dos sons

³⁰ Pires, Maria Helena. “A Nova Música Popular” In DO Leitura. 1992 IMESP

musicais quer pelo seu coloquialismo, numa busca da execução musical que privilegiasse a entoação através da compreensão da relação música/texto, fixando, inclusive, um novo padrão de afinação baseado nessa referência.

Em depoimento ao Diário Oficial do Estado (IMESP), de fevereiro de 1992, o compositor Luiz Tatit, integrante do grupo RUMO, elucida bem essa questão:

Muitas vezes nós preferimos não fixar ou mesmo propor uma entoação no sentido tradicional porque, se você perceber, as músicas da gente têm notas muito precisas, são repetidas sempre do mesmo jeito. Se fosse só um texto falado, cada vez sairia um pouquinho diferente. Só que nós fixamos elementos que o Chico Buarque, por exemplo, não fixa, ou seja, microtons, nuanças de voz. Há uma tradição na canção popular brasileira de se deixar tudo afinadinho, de nota para nota, meio em meio tom, temperar em resumo. E nós não estamos temperando. (TATIT, 1992)

Por meio de uma atenta escuta musical sobre fonogramas originais, pudemos constatar que, de certa maneira, essa abordagem vocal já havia estado presente na música popular brasileira durante a Época de Ouro, em cantores como Mário Reis, Luiz Barbosa e Carmen Miranda, que privilegiavam o gesto expressivo baseado na entoação da fala ao invés de supervalorizar os atributos vocais.

No entanto, se João Gilberto, durante a Bossa Nova, recuperou essa abordagem e estendeu essa síntese à relação voz/instrumentação, em alguns trabalhos da Vanguarda Paulista essa abordagem foi retomada e aprofundada, estabelecendo-se um elo entre a execução vocal e a expressão do som e do sentido fazendo uso, inclusive, de novos padrões vocais que pudessem evidenciar o caminho expressivo.

A pesquisa sobre os elementos lingüísticos e a busca da expressão dessa musicalidade a partir do enfoque entoativo, desenvolvida por Luiz Tatit, por exemplo, e

presente no trabalho do grupo RUMO, encontrou eco e aprofundamento técnico na voz da cantora Ná Ozzetti, que foi sofisticando seu canto a ponto de emitir com rigor de execução intervalos inferiores a um semiton, estabelecendo novos padrões de afinação na execução da canção, atentando para a questão da relação dos conteúdos do texto com a linha melódica. Esse trabalho radicalizou a percepção do elemento entoativo no canto, aproximando as oscilações presentes na entoação falada das alturas fixadas para a realização vocal melódica.

Por outro lado, configurou-se durante a Vanguarda Paulista, que também apresentava segmentação em seus enfoques e produções, uma outra abordagem vocal. Assim, essa realização ligada à estridência, com exploração dos agudos, fazendo uso de uma emissão bastante metalizada, e explorando de maneira diversa a expressão construída pela intersecção música/texto através da utilização de vocalidades não usuais na canção popular, observava-se no trabalho do compositor Arrigo Barnabé, que trouxe para o universo da canção popular elementos absorvidos especialmente da produção musical erudita contemporânea como técnica de escrita, combinada com realizações vocais em regiões sempre muito agudas, nas quais as cantoras faziam uso de uma emissão sem *cobertura* e desprovida de *vibrato*, numa aproximação com a canção popular.

Assim, o resultado sonoro obtido projetava-se na criação de texturas musicais e na configuração das performances, valorizadas pela presença do componente cênico/dramático.

O caso de Tetê Espíndola, por exemplo, é bastante emblemático. A cantora, que realizou inúmeras interpretações da obra de Arrigo Barnabé e que, principalmente, compôs em parceria com ele diversas canções nas quais, vale salientar, ele se incumbiu das letras,

merece destaque pela peculiaridade da emissão, e também por perfazer um caminho para a música sertaneja “cerebralmente urbanizada”³¹.

Com o disco “*Pássaros na Garganta*”, ela propôs novos caminhos para realização vocal, chegando à utilização de timbragens diferentes na sua própria voz, como na canção “*Galadriel*” (Tetê Espíndola), cuja *inspiração* brotou a partir da gravação de “*Jaguadarte*” (Arrigo Barnabé/Augusto de Campos), presente no mesmo disco. Sem fazer uso das palavras, ela cria em “*Galadriel*” um diálogo entre uma bruxa, uma fada e uma coruja, estabelecendo as identidades das personagens através das diversas vocalidades adotadas.

Pode-se observar que as cantoras, talvez orientadas por uma estética autoral, não apenas se preocuparam em criar belas interpretações, mas muitas vezes romperam qualquer vínculo com uma fruição estética do *belo* para fazer uso de suas vozes de maneira a enfatizar o conteúdo das canções e, por vezes, ressaltando a estranheza que elas poderiam causar.

Por esse caminho é possível constatar, inclusive, a parceria entre compositores e intérpretes no sentido de redefinir uma sonoridade para a canção popular, e especialmente redimensionar o papel do intérprete na execução e criação, ou recriação, de uma obra.

A arte das vanguardas não coloca o problema da Beleza. Subentende-se como estabelecido que as novas imagens são artisticamente “belas”, e que devem proporcionar o mesmo prazer que um afresco de Giotto ou um quadro de Rafael proporcionavam a seus contemporâneos, mas isso justamente porque a provocação vanguardista viola todos os cânones estéticos respeitadas até o momento. A arte já não se propõe a fornecer uma imagem da Beleza natural nem quer proporcionar o pacificado prazer da contemplação de formas harmônicas. Ao contrário, deseja ensinar a interpretar o mundo com olhos diversos, a usufruir do retorno a modelos arcaicos ou exóticos, ao

³¹ Termo utilizado por Iná Camargo Costa em seu artigo “Quatro notas sobre a produção independente de música”, em *Arte em Revista*, Ano 6, n. 8, Fevereiro de 1984. São Paulo: CEAC.

universo do sonho ou das fantasias dos doentes mentais, às visões sugeridas pela droga, à descoberta da matéria, à reproposição desvairada de objetos de uso em contextos improváveis (ver novo objeto, dadá, etc.), às pulsações do inconsciente. (ECO, 2004)

2.3 As propostas musicais da Vanguarda Paulista

Dadas suas características, não é de se estranhar o fato desta produção ter se dado em São Paulo, uma vez que essa cidade é o centro urbano/industrial mais importante do país, onde surgiram, nas décadas de 50 e 60, o Concretismo e a vanguarda musical erudita e, ainda, a Jovem Guarda e o Tropicalismo. Se São Paulo não é o centro de propagação da indústria cultural (como o Rio, através da Rede Globo), é uma cidade que oferece, em virtude de seu cosmopolitismo, melhores condições culturais para experimentações. (PIRES, 1992)

A cidade de São Paulo, que cresceu e se urbanizou através da industrialização, solidificou em sua essência um componente de vanguarda, trabalhando a tensão tradição/modernidade. Talvez por isso tenha se tornado o local ideal para acolher manifestações desse tipo nas mais diversas áreas da criação artística, desde a Semana de Arte Moderna, em 1922, até o Tropicalismo, em meados dos anos 1960.

Todas as grandes gravadoras estavam sediadas na cidade do Rio de Janeiro, juntamente com a maior emissora de TV, numa comunicação imediata entre as grandes mídias, o que nos leva a pensar que talvez esse distanciamento criasse na cidade de São Paulo um ambiente mais isento e propício às novas experimentações. Acrescente-se a isso o ambiente da Universidade de onde saiu uma parte do núcleo que produziu a Vanguarda Paulista, já que o acesso à informação e ao pensamento crítico tornou-se elemento presente em todos esses trabalhos. Como alunos da Escola de Comunicações e Artes da USP,

famosa pelo ensino de música erudita, tanto Arrigo Barnabé quanto Luiz Tatit e alguns dos integrantes do Premê (Premeditando o Breque), ao partirem para uma produção em música popular, puderam levar para esse ambiente de criação elementos estranhos a ele. Promovendo uma intersecção entre códigos da música erudita com a música popular, criaram um terceiro espaço para abrigar essa música que resultaria da fusão da academia com a rua.

Ainda no caso do grupo RUMO, esse elemento a mais na criação e execução musical veio também pelo fato do grupo se dedicar à discussão do fazer musical. Com a mesma regularidade com que ensaiavam, eles também discutiam o processo criativo e a música popular brasileira de um modo geral.

Outro dado importante a ser observado é que cada um dos compositores da Vanguarda Paulista contribuiu de maneira a gerar ramificações estéticas dentro do próprio movimento, talvez até por não reconhecerem a existência de parâmetros que lhes garantissem certa unidade. A inquietação por produzir algo novo na canção popular foi o que moveu todos aqueles jovens compositores e cantores a estruturarem seus trabalhos.

Destacamos a seguir algumas características musicais e autorais dentro do trabalho de cada elemento do grupo, com o intuito de fornecer uma visão mais ampla sobre cada ramificação.

Arrigo Barnabé (+ Banda Sabor de Veneno) – o atonalismo, o dodecafonismo, a linguagem dos quadrinhos, do rádio-teatro através das locuções e da estrutura dramática das obras, a utilização das vozes femininas em regiões agudas, a contraposição lirismo/estridência;

Luiz Tatit (+ Grupo RUMO) – o padrão entoativo, a pesquisa sobre a canção popular e a reinvenção da mesma (a música da melodia + a música das palavras), a linguagem atípica dos arranjos pautados mais nos componentes melódicos que harmônicos, o canto falado e a redefinição dos padrões de afinação a partir do elemento entoativo, a rítmica do texto, o resgate do caráter ingênuo do cancionista referenciado na Época de Ouro da música popular brasileira³²;

Língua de Trapo, Premeditando o Breque – a herança musical paulistana vinda de Adoniran, Vanzolini, Geraldo Filme; a irreverência, o humor, a fusão de gêneros;

Itamar Assumpção (+ Banda Isca de Polícia) – a canção pop, a estridência, a estética da malandragem na metrópole, a cultura negra, a tradição renovada do samba de batuque, o canto falado, o *rock de breque*³³.

Ao mesmo tempo, embora com abordagens diferentes, esses compositores propunham um caminho de contato e ruptura com a tradição musical brasileira. E isso se prolongou, destacadamente pelo canto de Tetê Espíndola, Ná Ozzetti, Suzana Salles e Vânia Bastos, que incorporaram em seus cantares elementos que estavam presentes nas composições, desenvolvendo e aprofundando essas diversas utilizações da voz na canção popular, acrescentando às composições suas visões pessoais, bem como o aparato técnico-vocal e sensível para realizá-las.

³² De certa forma, os compositores desse período, sem uma educação formal musical ou acadêmica, produziram uma obra plena de equilíbrio e naturalidade que alicerçou toda a história da música popular brasileira moderna.

³³ Expressão cunhada por Luiz Tatit para definir a dicção autoral de Itamar Assumpção.

2.4 A parceria entre compositores e intérpretes na Vanguarda Paulista

A música nova engaja o intérprete em estágios anteriores, acima e ao lado daqueles em que ele era ativo na tradicional música ocidental. Envolve sua inteligência, sua iniciativa, suas opiniões e preconceitos, sua experiência, seu gosto e sensibilidade, num caminho em que a colaboração com o compositor torna-se indispensável.³⁴ (NYMAN)

A parceria entre compositores e intérpretes não foi exclusividade da Vanguarda Paulista. Há, na música popular brasileira, inúmeros casos desse tipo de parceria, em que uma obra ao passar pelo filtro do intérprete ganha novas dimensões, muitas vezes não imaginadas pelo compositor.

A cantora Carmen Miranda, que na década de 1930 já valorizava o gesto interpretativo, destacando o caráter entoativo em sua maneira de cantar, foi um dos primeiros casos de redefinição de padrão vocal, reconstruindo linhas melódicas, criando, assim, interpretações muito particulares para canções de Dorival Caymmi, Lamartine Babo e Ary Barroso, entre outros.

Já durante a Bossa Nova, João Gilberto repensou a voz na canção popular, correlacionando a realização vocal com a execução instrumental e, em virtude disso, provocou um redimensionamento no papel do cantor, colocando-o em relação de equilíbrio com a instrumentação. A partir daí, criou uma *dicção autoral* para suas interpretações, transportando toda e qualquer composição, de Caymmi a Lobão, para sua *gestualidade vocal*.

³⁴ Nyman, Michael. *Experimental Music: Cage and Beyond*. Studio Vista, 1974. p.138 In Taborda “Sonora Palavra”. 2006.

Na Tropicália, optou-se por um caminho que ora dava continuidade a essa estética firmada durante a Bossa Nova ora introduzia a radicalização expressiva do rock que, em tese, gerava um choque frontal com o pensamento bossanovístico.

Há muitas gravações em que se pode ouvir a cantora Gal Costa, principal representante vocal desse movimento, fazendo uso de gritos para enfatizar a execução musical, radicalizando o uso da voz através da estridência.

No que se refere ainda à questão de uma possível parceria entre compositores e intérpretes, Chico Buarque, por exemplo, já fez algumas referências sobre as transformações ocorridas em suas canções gravadas por Maria Bethânia, reconhecendo o quanto a interferência da cantora particularizara a interpretação, estabelecendo uma nova perspectiva para suas canções. O compositor Milton Nascimento também já citou alguns exemplos sobre a particularidade de suas obras evidenciadas em interpretações de Elis Regina, chegando a afirmar, inclusive, que toda vez que compunha imaginava como seria a interpretação criada pela cantora.

Na música contemporânea sabe-se também de algumas *parcerias*, como é o caso do compositor Luciano Berio, cujas obras para voz destinaram-se exclusivamente à voz de Cathy Berberian.

A música europeia do século XX, especialmente a eletroacústica, inaugurou essa era de parcerias entre compositores e intérpretes. O cantor passa a exercer uma espécie de co-autoria ao inserir na execução musical elementos que são solicitados pelo compositor, mas que não obedecem a um rigor musical, ficando submetido à compreensão e expressividade do intérprete, sensibilidade na inserção e execução desses elementos, tais como gritos, sussurros e falas. (TABORDA, 2006)

No caso da música popular, essa liberdade é ainda maior, pois o compositor não especifica elementos interpretativos, deixando que isso ocorra por determinação do intérprete.

Podemos pensar, no entanto, que especialmente dentro da Vanguarda Paulista, essa parceria foi um pouco mais além. As cantoras aqui pesquisadas delinearam, de certa forma, suas vocalidades a partir das composições e do trabalho direto com os compositores, que também traziam novas vocalidades dentro de seu canto e da essência autoral. Assim, ao aprofundar seus domínios técnicos e musicais, transformaram a atuação da voz não apenas no repertório característico do “movimento”, mas também para todo o repertório que passaram a executar.

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 do aprendizado na Universidade 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, lingüística 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 a 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 samba, do batuque de terreiro e da música *pop*.

As cantoras possuíam então um caminho delineado que deveriam percorrer para criar as interpretações solicitadas pelas composições. Já tendo uma diretriz definida, puderam ousar e aprofundar esses caminhos, posteriormente transportando para regravações de clássicos da música popular brasileira e mundial, todo referencial técnico, musical e estético que desenvolveram.

No caso de Tetê Espíndola, já no terceiro disco e com uma atividade intensa como compositora, podemos dizer que o trânsito de influências se deu em via de mão dupla, desde o início.

Mesmo tendo participado da gravação do Clara Crocodilo, Tetê não abriu mão de seu canto rural. É que ela tem até uma concepção meio mística a respeito de seu canto e de sua voz aguda. Em sua entrevista ao Matraca, declara o seguinte: “eu tô a fim de mexer com uma outra parte da cabeça das pessoas, com a ilusão, a fantasia, com a parte mística, porque tudo quanto é som agudo mexe com um chakra na cabeça das pessoas. Um chakra que só o agudo mexe, então é por isso que a minha voz causa essas coisas.” Independentemente de chakras, o fato é que Tetê se insere numa tradição de cantoras brasileiras que passa, por exemplo, por Inhana, que fazia dupla com Cascatinha. (COSTA, 1992)

O canto muito peculiar de Tetê produziu em Arrigo Barnabé, segundo depoimento dele próprio, a percepção de um novo espectro sonoro, somando o canto de raiz às idéias urbanas e contemporâneas.

Na parte interna do álbum “Pássaros na Garganta”, lançado por Tetê Espíndola em 1982, o poeta Augusto de Campos já observava essa parceria ao citar o encontro entre Tetê e Arrigo Barnabé:

O encontro com Arrigo foi fundamental, na medida em que este proporcionou à Tetê um amplo espectro de experimentos sonoros levando-a a tecer sua voz, em acrobacias cromáticas na tessitura dos mais raros intervalos musicais [...] (CAMPOS, 1982)