

ANAIS

III FÓRUM DE PESQUISA CIENTÍFICA EM ARTE

Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Curitiba, 2005

A MÚSICA INDEPENDENTE E A VANGUARDA PAULISTA

Andrea Maria Vizzotto Alcântara Lopes*

RESUMO: Em finais da década de 1970 e inícios da década de 1980, havia uma manifestação artística expressiva que não encontrava espaço de divulgação na mídia e também não atraía o interesse das grandes gravadoras, as majors, que não vinham mais investindo em novos nomes que despontavam na cena musical. Visando furar o bloqueio estabelecido pelas gravadoras que dominavam o mercado de discos no Brasil, muitos artistas assumiram a produção independente de seus discos e várias experiências de selos independentes surgiram, gerando uma produção intensa realizada fora dos domínios das majors, que marcou a produção fonográfica do início da década de 1980. Entre esses artistas estão aqueles integrantes do que convencionou-se chamar "Vanguarda Paulista": Itamar Assumpção, Arrigo Barnabé e os grupos Rumo, Premê e Língua de Trapo. As inovações estéticas concebidas por esses artistas trouxeram renovação ao cenário musical da época, marcado por uma forte padronização estética, além de colocar em discussão as estratégias de atuação das grandes gravadoras, detentoras dos meios de produção fonográfica.

No âmbito da criação musical, o início da década de 1980 foi marcado pela *explosão* da produção fonográfica realizada fora das grandes gravadoras, as *majors*, que dominavam o mercado de discos no Brasil, e seria conhecida como *produção independente*. Por questões estéticas ou mercadológicas, muitos artistas assumiram a produção individual e autônoma do seu próprio trabalho e várias experiências de selos independentes (*indies*) surgiram, pois havia uma atividade musical intensa que não era absorvida pelas *majors*. A criação desses novos selos independentes contribuiria para o estabelecimento de um novo cenário, que mudaria as relações entre artistas e gravadoras e atuaria na reestruturação da indústria fonográfica no Brasil, nos anos 90, com a conseqüente terceirização de algumas etapas do processo

* Especialista em Música Popular Brasileira pela Faculdade de Artes do Paraná. Participou, como pesquisadora da MPB, de vários eventos culturais e científicos no Brasil. É cantora e professora de Canto Popular e História da Música Popular Brasileira.

produtivo das empresas fonográficas. De acordo com Marcia Tosta Dias, o selo independente (*indie*), “ao absorver parte do excedente da produção musical não capitalizada pelas *majors* [...], 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”.¹ Assim, os selos e as produções independentes trariam diversidade e inovação estética à cena musical ao investirem em propostas musicais que não eram absorvidas pelas *majors*, ou seja, que não encontravam espaços de divulgação nas grandes gravadoras. Entre essas propostas, destacam-se as dos artistas, que foram rotulados como pertencentes à Vanguarda Paulista, que apareceram em finais da década de 1970 e inícios dos anos 80.

Esse artigo tem por objetivo analisar a cena musical independente desse período e a contribuição que esses artistas trouxeram à música popular brasileira, comprovando a premissa de que essas produções independentes atuam como “agentes da diversidade e da inovação no panorama musical”.² Para a realização da pesquisa,³ foram feitas algumas entrevistas com músicos e profissionais envolvidos com a produção independente desse período, além da coleta de dados em jornais e revistas da época, a fim de captar o momento de criação do trabalho e a sua exposição e repercussão na cena musical, procurando compreendê-los a partir do contexto social, econômico e cultural daquele período. Torna-se, então, necessário analisar os vários fatores que contribuíram para a eclosão desse fenômeno da produção independente, para entendê-lo melhor.

A década de 1970 consolidou o processo de expansão da indústria fonográfica no Brasil, iniciado na segunda metade da década anterior. Entre os anos de 1967 e 1980, a venda de toca-discos, aparelhos indispensáveis para a reprodução de música, cresceu 813%,⁴ beneficiando as empresas do setor, que aumentaram o seu faturamento em 1.375%,⁵ entre 1970 e 1976. Mesmo com a crise mundial do petróleo, que, entre 1973 e 1975, provocaria a escassez de um dos seus derivados, o vinil, matéria-prima básica para a confecção do LP (*long-play*), o Brasil viria a alcançar a quinta posição no mercado mundial de discos, na virada de 1978 para 1979,⁶ o que fazia do país um mercado atraente para as empresas desse setor.

Para entender como atuavam as gravadoras nesse período, foram tomados por base os resultados da pesquisa *Disco em São Paulo*,⁷ realizada no primeiro semestre de 1976. As empresas foram classificadas em pequenas, médias e grandes pela crescente especialização

¹ DIAS, Marcia Tosta. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo: Boitempo, 2000. p. 125.

² DIAS. Op. cit., p. 125.

³ Essa pesquisa resultou na monografia de conclusão do Curso de Especialização em Fundamentos da MPB da Faculdade de Artes do Paraná, em junho de 2004.

⁴ Fonte: ABINEE. Apud: ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 2001. p. 127.

⁵ Fonte: *Disco em São Paulo*. Apud: ORTIZ. Op. cit., p. 127.

⁶ DIAS. Op. cit., p. 54.

⁷ IDART – Departamento de Informação e Documentação Artísticas. *Disco em São Paulo*. Coordenação Damiano Cozzela. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1980. p. 17-36.

das atividades necessárias ao seu funcionamento e pela capacidade de realizar todas as etapas de produção, possuindo estúdio, fábrica e gráfica.

Foi nesse período, também, que a indústria fonográfica brasileira passou a adotar uma nova mentalidade empresarial que buscava a maximização do lucro com o menor investimento, criando estratégias para controlar a imprevisibilidade do mercado de discos. Embora as funções dentro da gravadora fossem claramente definidas e especializadas, cabendo ao diretor artístico o controle do resultado estético do material a ser produzido e ao diretor de *marketing* a definição de estratégias para a divulgação desse produto, verifica-se uma interdependência entre essas funções, havendo uma sobreposição do departamento de *marketing* ao departamento artístico. O artista e a sua obra passavam a ser vistos como mais um produto a ser vendido e, como tal, eram planejados. O departamento de *marketing*, ao traçar as suas estratégias de promoção, interferia na criação artística, definindo as características do produto, mediante análises de mercado. Disso resultou um alto grau de padronização, pois para obter um lucro certo, dentro de um mercado bastante imprevisível, era preciso investir em fórmulas já testadas e consagradas. Assim, surgiu o “artista de *marketing*”, que contava com mais recursos investidos na promoção e na divulgação do que na produção musical propriamente dita e alcançava um alto índice de vendas, mesmo que por um período de tempo curto. Ao mesmo tempo, mantinham-se os “artistas de catálogo”, que tinham à sua disposição maiores recursos de estúdio e liberdade de criação e vendiam por mais tempo, embora em volume menor. Segundo Marcia Tosta Dias,⁸ a indústria fonográfica brasileira, então, passou a usar essas duas estratégias de ação, restringindo a possibilidade de novos músicos entrarem para o *cast* de uma grande gravadora.

Se já estava difícil para um músico iniciante conseguir chegar à indústria do disco, no início da década de 1980, as dificuldades seriam agravadas. Segundo Laerte Fernandes de Oliveira,⁹ acompanhando a recessão econômica que se manifestava no mundo todo, as vendas de discos no Brasil caíam entre 15% e 20%, entre 1981 e 1985, e seria nesse cenário, “não por coincidência” desfavorável a essa indústria, que a produção fonográfica independente se manifestaria de forma expressiva.

Ao mesmo tempo, o desenvolvimento das tecnologias de gravação musical reduziam o tamanho e os custos dos equipamentos, ficando mais fácil e barato montar um estúdio de boa qualidade. Assim, tornou-se possível produzir discos com boa qualidade e custos relativamente baixos. Embora se tenha conseguido autonomia nessa etapa inicial (e importante) da produção, é bom lembrar que a mídia usada ainda era a do LP, que dependia do corte e da prensagem, controlados por poucas fábricas. Porém, ao financiar a sua própria gravação no

⁸ DIAS. Op. cit., p. 77-78.

⁹ OLIVEIRA, Laerte Fernandes de. *Em um porão de São Paulo: o Lira Paulista e a produção alternativa*. São Paulo: Fapesp, 2002. p. 42.

estúdio, o músico poderia controlar o processo de criação com total liberdade, e essa foi uma das principais conquistas trazidas pelo desenvolvimento dessa tecnologia.

Para esse artista que assumia uma *atitude* de contestação ao cenário imposto pelas grandes gravadoras, existia, também, um público ávido por músicas que não contivessem as mesmas fórmulas, já desgastadas pelo uso. Esse público, em geral jovem, se identificava “com produtos que, se não eram novidades ao menos partiam de referenciais distintos do que era consagrado pelo mercado”.¹⁰

Como os espaços convencionais se fechavam para os novos músicos, era necessário criar canais alternativos para a difusão das novas propostas estéticas, como as da Vanguarda Paulista (rótulo que reunia artistas como Itamar Assumpção e Arrigo Barnabé e grupos como o Rumo, Premê e Língua de Trapo), que não constituía um movimento artístico, pois todos os seus integrantes possuíam concepções estéticas distintas. Havia, porém, um traço unificador entre esses artistas: a produção independente dos seus discos. A abertura do Teatro Lira Paulistana, em 25 de outubro de 1979, atuou como pólo aglutinador das diversas tendências estéticas inovadoras que já vinham despontando em São Paulo, nos poucos espaços possíveis para essas manifestações. A intenção de Wilson Souto Jr., conhecido como Gordo, e um dos fundadores do Lira, era “capitalizar a explosão criativa dessa nova vanguarda, principalmente a musical, criando um espaço para se produzir espetáculo e idéias, agindo na infra-estrutura”.¹¹ Assim, o teatro, localizado estrategicamente no bairro de Pinheiros, aproveitou a forte concentração de artistas na região e a proximidade com o *campus* da Universidade de São Paulo (USP), para tornar-se o ponto de convergência dessa nova música.

O rótulo “Vanguarda Paulista” e a conotação de “movimento artístico” atribuídos a um grupo de músicos que não apresentavam traços que evidenciassem uma proposta estética unificada, foram dados pela imprensa. Contudo, alguns pontos de convergência entre o trabalho desses músicos podem ser encontrados. O espaço físico para a realização dos *shows*, o teatro Lira Paulistana, é o mesmo. É necessário, entretanto, fazer a ressalva de que Arrigo Barnabé jamais se apresentou no palco do Lira Paulistana, embora sempre estivesse presente nas atividades promovidas pelo teatro e tivesse os seus discos também vendidos na loja de produtos independentes, que fazia parte do Centro de Promoções Artísticas Lira Paulistana, criado um ano após a fundação do teatro.¹²

O mesmo universo urbano, da cidade grande, e as suas crônicas também aparecem nas letras, além da ironia e do humor presentes em todos os artistas. Ironia requintada e sutil de Arrigo, que transforma um *office-boy* miserável no ser mutante *Clara Crocodilo*, e de Itamar Assumpção, ao descrever, na canção *Nego Dito*, a personagem *Benedito João dos Santos*

¹⁰ DIAS. Op. cit., p. 137.

¹¹ OLIVEIRA. Op. cit., p. 20.

¹² OLIVEIRA. Op. cit., p. 28.

Silva Beleléu, vulgo Nego Dito Cascavé, que acabou confundida com a própria figura de Itamar, que dizia cantando, ou cantava dizendo, imbuído de crítica social,

eu faço e aconteço,
 eu boto pra correr,
 eu mato a cobra e mostro o pau, [...]
 tenho o sangue quente,
 não uso pente,
 meu cabelo é ruim.

Bom humor presente no Premê, tanto nas letras, como na que narrava um fim de semana familiar típico na Praia Grande (*Fim de semana*), quanto na música, ao transformar um clássico da música erudita, como a *Marcha Turca*, de Mozart, para o Quinteto Paulistano de Cavaquinhos (nome dado para a formação instrumental do grupo). Humor ácido e debochado presente no Língua de Trapo, com uma crítica contundente ao cotidiano e sem grandes elaborações musicais. E, por fim, o humor do grupo Rumo que, ao pesquisar a entoação da fala na canção popular e um modo quase falado de cantar, fazia canções que simulavam diálogos, situações inusitadas e exploravam a fala coloquial, brincando com as várias possibilidades melódicas de entoação.

Entretanto, é a produção independente de música que une esses artistas num mesmo projeto. Ao produzir o seu próprio disco, o músico tem a total liberdade de criação e pode se dedicar a uma música com propostas estéticas diferentes e, algumas vezes, inovadoras, ocupando uma lacuna deixada pelas grandes gravadoras que resistiam em lançar novos artistas, ainda desconhecidos, que já não tivessem sido testados.

Para corroborar a idéia de que essas iniciativas independentes de produção ajudam a diversificar o cenário musical, serão comentadas algumas das inovações estéticas trazidas por artistas da chamada Vanguarda Paulista.

O grupo Rumo nasceu em 1974, inicialmente, com o nome Rumo de Música Popular. Desde o início de suas atividades, caracterizava-se pelo processo reflexivo, que aliava o fazer musical ao pensar sobre a música, levando a observar e a analisar as canções, concluindo que as curvas melódicas da canção seguiam o mesmo princípio que teriam na fala: “quando você quer afirmar ela desce, quando você quer que a coisa continue você suspende ou então você sobe mais categoricamente pra depois a queda ser mais sensível”.¹³ Para os integrantes do grupo, a canção popular era uma linguagem que possuía como matéria-prima a entoação. A sua intenção era pesquisar e descobrir o que se poderia fazer dentro dessa linguagem, não só na maneira de cantar, mas, também, na de compor. Para isso, eles mergulhavam no repertório de compositores antigos como Noel Rosa, Lamartine Babo e Sinhô, ao mesmo tempo que compunham as suas próprias canções. Por meio da utilização da forma narrativa, compunham

¹³ Entrevista realizada em 18 de outubro de 2003, com o músico Luiz Tatit, integrante do grupo Rumo.

as suas canções, extraindo a musicalidade contida na fala e usando expressões coloquiais que marcam os discursos cotidianos dentro de uma perspectiva estética.

Em 1981, como conseqüência do seu trabalho de pesquisa musical, o Rumo lança, simultaneamente, dois LPs: *Rumo aos Antigos* (com obras de compositores antigos) e *Rumo* (com composições próprias), produzidos de maneira independente pela Rumo Produções Artísticas Ltda. Era uma retrospectiva dos sete anos de *shows* que o grupo vinha fazendo, desde a sua criação, sempre conciliando as suas próprias composições a interpretações de outros compositores, considerados cancionistas pela maneira com que escreviam, sem dissociar melodia e texto.

A canção *Ah!*, de Luiz Tatit, incluída no LP *Rumo*, é característica do processo reflexivo que marcava o início das suas atividades de pesquisa da musicalidade da fala e mostra a relação do canto com a palavra e a entoação da fala usada musicalmente. A letra já evidencia a relação do canto com a palavra

Ah!
 Não pode usar qualquer palavra
 Então é por isso que não dava
 Eu tentava, repetia, achava lindo e colocava
 Se não cabe, se não pode
 Tem que trocar de palavra

e busca a musicalidade da entoação da fala, com o uso de interjeições e pequenas frases:

Então muda?!
 Han... han...
 Hum
 Chiiii
 Ai ai ai ai ai ai
 Han?
 Haa tá.
 Nossa! É isso?
 Hei! Hou!
 Ah!
 Ah!
 Ah!

As canções de Noel Rosa, Sinhô e Lamartine Babo, incluídas no LP *Rumo aos Antigos*, deixavam evidente que o grupo retomava a tradição entoativa da música popular, na linha de Mário Reis, Luiz Barbosa, Jorge Veiga e do próprio Noel, embora pudesse soar estranho e mesmo esquisito naquele momento, em que o modo de cantar tinha outra feição bem diferente.

A coloquialidade do texto das canções do Rumo, muitas vezes contando pequenas histórias circunscritas ao universo de uma cidade grande, dá o tom do humor que aparece nos artistas da Vanguarda Paulista. Desenvolvendo novamente o tema “relação melodia-texto”, reflete sobre o processo de composição e de divulgação de uma música e do seu fonograma,

ao contar a história do sujeito que fez uma *Canção bonita*, mas que não consegue gravá-la para fazer chegar à amiga a quem a canção foi dedicada:

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 pôde 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”

Após desistir de tentar “sensibilizar o homem da gravadora”, adota um outro processo, independente, divulgando a sua canção para as pessoas ao seu redor, que vão constituindo um grupo cada vez maior, permitindo, então, que a sua mensagem chegue ao destinatário, numa metáfora sobre o processo de criação, produção, divulgação e difusão da música independente:

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

Paranaense, da cidade de Londrina, Arrigo Barnabé foi o músico que mais atraiu a atenção da mídia, mesmo dos grandes veículos de comunicação. Ao contrário dos integrantes do Rumo, que faziam a sua pesquisa e sua criação sonora a partir da tradição do cancionista da MPB, Arrigo foi buscar nos procedimentos inerentes à música erudita moderna a inspiração para o seu trabalho. Juntou as suas outras influências e referências – como as histórias em quadrinhos (era um fervoroso colecionador de gibis), os programas de rádio, principalmente os de reportagens policiais e o *rock* – ao dodecafonismo.

A sua atitude irreverente, além das inovações das suas propostas estéticas, contribuiu para que a imprensa o associasse ao Tropicalismo. Em entrevista,¹⁴ Arrigo afirmava que tinha resolvido tornar-se compositor ao ouvir Caetano Veloso e Gilberto Gil. Pensava que, já que eles tinham inovado tanto na letra e no arranjo, ele poderia inovar na estrutura da música, alterando os compassos, por exemplo, dando um passo à frente na linha evolutiva da música popular brasileira. O fato de possuir formação musical acadêmica e domínio de aspectos

¹⁴ BARNABÉ, Arrigo. Entrevista. *Revista Veja*, 15 dez. 1982, p. 4.

puramente técnicos (instrumentais e composicionais) da música contribuiu para que pudesse explorar uma área que exigiria esses conhecimentos. Afinal, muitas das inovações trazidas pelos tropicalistas, como a inclusão da música concreta e outros procedimentos da música erudita de vanguarda, estavam nos arranjos feitos por Rogério Duprat, sendo que o papel (e o nome) dos arranjadores nem sempre é lembrado e valorizado.

Para contar a fantástica história do *office-boy* que se transforma no ser mutante “Clara Crocodilo”, desenvolve a sua idéia de inovar na estrutura musical da MPB, construindo células dodecafônicas que vão passando pelos vários instrumentos da orquestra e que exigem um domínio muito maior das cantoras, pelas novas dificuldades impostas por esse tipo de composição, que exigia uma afinação bastante precisa em saltos longos de notas e construções melódicas não facilmente assimiláveis, considerado-se o padrão da canção popular. O narrador, que era o próprio Arrigo, era uma personagem inspirada em repórteres policiais de programas radiofônicos, com sua voz peculiar, distorcida, comum a esse estilo de locução. A obra toda era um pouco cantada, um pouco falada, característica que confere uma certa unidade aos artistas da chamada Vanguarda Paulista.

Apesar de nascido em Tietê, SP, Itamar Assumpção mudou-se para Londrina aos 17 anos, onde conheceu Arrigo Barnabé, de quem se tornou amigo e parceiro musical. O Festival de Música da Feira de Artes da Vila Madalena, promovido pelo teatro Lira Paulistana, em agosto de 1980, revelou o *Nego Dito*, canção que ficou em terceiro lugar. O trabalho criativo de Itamar, o sucesso de público e as produções fonográficas independentes que vinham se tornando viáveis, motivaram a criação do selo Lira Paulistana.¹⁵ Com a banda Isca de Polícia, finalmente saiu o primeiro disco de Itamar, *Beleléu, leléu, eu*, que mistura diversos ritmos estrangeiros ao samba, resultando num trabalho de grande elaboração rítmica, mas também com sensível conteúdo poético, que seria marcante durante toda a sua carreira, ao estabelecer parcerias com Alice Ruiz e Paulo Leminski, entre outros poetas.

Sua voz percussiva, ora cantada, ora falada ajusta-se perfeitamente às suas letras irreverentes, permeadas de irônicas observações sobre o cotidiano da cidade grande. Explorando a teatralidade na sua forma de expressão musical, também atingiu um modo peculiar de cantar. Com arranjos bem elaborados, explorando polirritmias, jogando com os sons e fonemas das palavras, misturando num mesmo caldeirão o *rock*, o samba, o *funk*, o *soul*, o *blues* e o *reggae*, construiu uma obra difícil de ser categorizada e assimilada comercialmente. Conforme escrito na contracapa do seu segundo LP, *Às Próprias Custas S.A.* (produção independente de Isca Gravações Musicais Ltda., gravado ao vivo, em 1983), a sua música é autodefinida como “jovem para todas as idades, popular, urbana, universal, experimental, ritmada, instrumental, cantada, berrada, sussurrada, silenciosa, sutil, tropical, tal e tal”.

¹⁵ OLIVEIRA. Op. cit., p. 72.

Mesmo que dando ênfase à parte rítmica, sobrepondo ritmos a uma pulsação de base, utilizando vários instrumentos percussivos, procurando também uma variação tímbrica, em *Fon fin fan fin fun*, mostrava criatividade e musicalidade ao lidar com os outros elementos musicais, como uma harmonia modulante que realçava o lirismo da letra e a suavidade da interpretação da cantora Mari, na segunda parte da canção:

O galo cantou, já é madrugada
Serenou molhou cada flor da estrada
Lua clareou as pedras no chão
Rompe um fole triste nesta noite de verão

Quem eu quero bem, tão longe está e a noite vem
Vem negra cheia de estrelas e um farto luar
Brilha prateia meu rosto
Me faz lembrar
Daquelas noites tão lindas, tão cheias de amor
Vem, vem, matar minha dor
Fon fin fan fin fun...

As outras letras desse primeiro disco possuíam temáticas e elaborações musicais diversas, contrapondo a agressividade do *Nego Dito* ao lirismo de *Fon fin fan fin fun* e *Nega música* (todas de Itamar). Nessa canção, interpretada por Itamar e Mari, com acompanhamento apenas de um violão acústico, a suavidade e a leveza dão o tom novamente, com os vocais se alternando, terminando num pequeno cânone entre as duas vozes. Apareciam os outros atributos de “sussurrada, silenciosa, sutil”, que ele já afirmara, embora nem sempre fossem também lembrados.

Quando você menos espera ela toca
O fundo do teu coração
Assim como uma mulher
Nem venha você querendo se espantar
Não, não, não, não, não

A sua canção mais conhecida, *Nego Dito*, em que começava se apresentando.

Meu nome é
Benedito João dos Santos Silva Beleléu
Vulgo Nego Dito, Nego Dito Cascavé

Foi considerada autobiográfica pela imprensa, o que lhe valeu o rótulo de “maldito”, que ele não fazia questão de ostentar, tampouco de negar. Ajudou nessa imagem a personagem criada por ele e cantada por ele, em texto escrito em primeira pessoa:

Eu me invoco eu brigo
Eu faço e aconteço

Eu boto pra correr [...]
 Se chamá polícia
 Eu viro uma onça
 Eu quero matar
 A boca espuma de ódio
 Pra provar pra quem quiser ver e comprovar

Se esse rótulo e sua postura independente, na sua concepção estética e na produção de discos, impediram que alcançasse sucesso comercial e atingisse um público maior, também funcionaram para atrair o interesse de um público e de setores da mídia, insatisfeitos com a padronização e a falta de idéias criativas e renovadoras na MPB.

Alguns autores situam a Vanguarda Paulista como um avanço na “linha evolutiva da MPB”, como Gil Nuno Vaz¹⁶ e Daniela Ribas Guezzi,¹⁷ que coloca a Vanguarda Paulista como a “última representante da linha evolutiva da MPB”. Usando da liberdade de criação que a produção independente de música permitia, esses artistas puderam elaborar novas pesquisas musicais, afastando-se da pasteurização sonora predominante na cena musical da década de 1980. Além da produção independente, esses artistas possuíam em comum, também, o mesmo desejo consciente de realizar um trabalho musical diferente daquele que estava sendo lançado no mercado pelas *majors* e veiculado pela mídia. Desta maneira, acabaram por promover, também, um questionamento dos padrões estéticos e das estratégias de atuação da indústria musical da época.

Referências

- BARNABÉ, Arrigo. Entrevista. *Revista Veja*, 15 dez. 1982, p. 4.
- DIAS, Marcia Tosta. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo: Boitempo, 2000.
- GHEZZI, Daniela Ribas. *De um porão para o mundo: a Vanguarda Paulista e a produção independente de LPs através do selo Lira Paulistana nos anos 80 – um estudo dos campos fonográfico e musical*. Campinas, 2003. 264 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, UNICAMP.
- IDART – Departamento de Informação e Documentação Artísticas. *Disco em São Paulo*. Coordenação Damiano Cozzela. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1980.
- OLIVEIRA, Laerte Fernandes de. *Em um porão de São Paulo: o Lira Paulistana e a produção alternativa*. São Paulo: Fapesp, 2002.
- ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 2001.
- VAZ, Gil Nuno. *História da música independente*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

¹⁶ VAZ, Gil Nuno. *História da música independente*. São Paulo: Brasiliense, 1988. p. 12.

¹⁷ GHEZZI, Daniela Ribas. *De um porão para o mundo: a Vanguarda Paulista e a produção independente de LPs através do selo Lira Paulistana nos anos 80 – um estudo dos campos fonográfico e musical*. Campinas, 2003. 264 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, UNICAMP. p. 50.