

A cidade da Vanguarda Paulista

André Rocha Rodrigues*

Resumo: Durante a década de 1980, na cidade de São Paulo surgiu o movimento musical chamado Vanguarda Paulista. Suas ações se destacaram pela originalidade e por se darem, quase que completamente, de forma independente da indústria fonográfica. Aponto, neste artigo, a relação do referido movimento com a cidade de São Paulo e como a mesma contribuiu para sua formação, haja vista a constante representação da capital paulista nas obras desse coletivo artístico. Também chamo atenção para o Teatro Lira Paulistana, o qual foi um de centro aglutinador do movimento.

Palavras-chave: Indústria Cultural, Lira Paulistana, indústria fonográfica, música independente.

(The City of Vanguarda Paulista)

Abstract: During the 1980's a musical movement named Vanguarda Paulista arose in São Paulo. It stood out for its originality and for being almost (completely) independent from the phonographic industry. In this article the relationship between this movement with the city of São Paulo has been pointed out and also how the city has contributed to its formation and how it's presented by the artists in their works. The Lira Paulistana Theater has also been which was a gathering center for this movement in this article.

Key words: Culture Industry, Lira Paulistana, phonographic industry, independent music.

* ANDRÉ ROCHA RODRIGUES é graduando do curso de Ciências Sociais da Faculdade de Ciências e Letras da UNESP – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – Campus de Araraquara – SP – Brasil.

Introdução

No final dos anos de 1970, e no começo de 1980, o Brasil passava por grandes transformações políticas – com o processo de redemocratização; econômicas – com os sinais de uma recessão após o chamado “milagre econômico” e grandes transformações da sociedade brasileira como um todo. O Brasil havia crescido, urbanizado-se, industrializado-se e iniciado um processo de capitalização da economia efetivamente. Nesse momento a Indústria Cultural e a indústria fonográfica apostavam todas as suas fichas no chamado rock/pop, deixando pouco espaço para outro tipo de manifestação musical com estética diferente.

É dentro desse cenário que surge o que se convencionou chamar de Vanguarda Paulista, cujos principais representantes, para esse trabalho, são: Arrigo Barnabé, Itamar Assumpção e os grupos Rumo, Premeditando o Breque (Premê) e Língua de Trapo. Estes se mostraram com uma proposta totalmente diferente não só no conteúdo e estética de suas obras, mas também na produção e gravação, as quais se deram praticamente inteiras de forma independente. E também diferente na forma de divulgação e apresentação.

No presente trabalho, pretendo mostrar a relação desse movimento com a cidade de São Paulo. Seus locais de sociabilidade e trocas, mostrar como o Teatro Lira Paulistana foi um centro aglutinador desse movimento e mostrar a influência da cidade para constituição do movimento e como ela se mostra presente na estética e nos conteúdos das obras dos artistas mencionados. Não me atentarei às especificidades da obra de cada artista para tanto, apenas apontarei alguns exemplos que comprovam essa afirmativa.

Indústria Cultural (e Indústria fonográfica no Brasil)

Adorno e Horkheimer cunharam o termo Indústria Cultural para melhor abordar o problema da cultura de massa. Para que não houvesse a confusão entre cultura de massa – produto padronizado, pasteurizado, esvaziado de sentido, feito para o consumo das massas – e cultura da massa – cultura surgida espontânea das massas, forma contemporânea de arte popular.

Adorno aponta que a Indústria Cultural é radicalmente oposta à arte popular, pois seu objetivo, quando muito, é apenas de captar essas manifestações e transformá-las em produtos. Isso, graças, como apontou Benjamin, aos meios atuais das técnicas de reprodução e a concentração econômica e administrativa.

Segundo Adorno, a Indústria Cultural faz com que:

"A cultura que, de acordo com seu próprio sentido, não somente obedecia aos homens, mas também sempre protestava contra a condição esclerosada na qual eles viviam, e nisso lhes fazia honra; essa cultura, por sua assimilação total aos homens, torna-se integrada a essa condição esclerosada; assim, ela avilta os homens ainda uma vez. As produções do espírito no estilo da Indústria Cultural não são também mercadorias, mas o são integralmente." (ADORNO, 1994)

Indústria Cultural, é bom lembrarmos, não se trata de uma indústria de entretenimento, mas diz respeito à "estandardização" (ou padronização) da própria coisa, mas a apresentado-a como individual, contribuindo para o fortalecimento da ideologia na medida em que se desperta a ilusão de que o que é coisificado e mediatizado é um

refúgio de imediatismo e de vida, diz Adorno.

Também não podemos tomar o termo Indústria Cultural de forma literal; o conceito da técnica está ligado a distribuição e reprodução mecânica da arte, mas permanecendo externa à ela. Ou seja, a Indústria Cultural não se opõe à arte, ela a somente usa para obter lucros.

No Brasil a implementação da Indústria Cultural e da indústria fonográfica deu-se na esteira do desenvolvimento capitalista promovido pelo regime militar. Interessados em não apenas deter o poder de repressão, mas também em desenvolver certas atividades, desde que submetidas à razão de Estado, criou-se novas instituições e inicia-se um processo de gestação de uma política de cultura. É criado, no período, Conselho Federal de Cultura, Instituto Nacional de Cinema, Embrafilme, Funarte, Pró-Memória, etc. Ou seja, o Estado brasileiro forneceu a infraestrutura para a implementação e desenvolvimento da indústria cultural no país em nome da Segurança Nacional. Nesse momento

"O mercado torna-se, com as devidas ações governamentais do regime militar, a referência última dos rumos da produção cultural no país, de onde o consumo passa a ser a única categoria para se medir a relevância ou a importância de um determinado produto cultural. A fórmula é simples: se vende bem é porque é bom, e se não vende é porque não tem importância nenhuma, uma vez que a "implantação de uma indústria cultural modifica o padrão de relacionamento com a cultura", doravante concebida apenas como "um investimento comercial" (FENERICK, 2007)

A partir daí que a indústria fonográfica se expande no Brasil consagrando e

registrando a chamada MPB - Música Popular Brasileira: Chico Buarque, Elis Regina, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Maria Bethânia, Toquinho, Vinícius de Moraes, Milton Nascimento e tantos outros mais. A indústria fonográfica no Brasil atinge seu auge em meados dos anos de 1960 até final dos anos de 1970. Em 1980 as grandes gravadoras se reestruturaram para criar e alimentar as novas exigências do mercado.

Vanguarda Paulista

Dentre os chamados movimentos da música brasileira, a Vanguarda paulista é sem dúvida a mais esquecida. Lembram-se sempre da Bossa Nova, Tropicália, da Jovem Guarda (a qual não passava de apenas um programa de televisão) e por último do Mangue Bit. Poucos são os que se lembram dos músicos que se apresentavam, principalmente, no teatro Lira Paulistana, os quais foram chamados de Vanguarda Paulista - cujos principais representantes, para esse trabalho, são: Arrigo Barnabé, Itamar Assumpção e os grupos Rumo, Premeditando o Breque (Premê) e Língua de Trapo. É bem verdade que eles não se consideravam enquanto movimento e que esse "rótulo" foi cunhado pela imprensa,

"Assim, é preciso salientar desde já que a expressão Vanguarda Paulista foi uma criação da imprensa de São Paulo no início da década de 1980, muito possivelmente imbuída deste espírito vanguardista que vem acompanhando a cidade há algum tempo." (FENERICK, 2007)

Diferente dos movimentos citados, a estética das obras não se parecia entre si. Também não possuíam um "manifesto" como teve a Tropicália e o Mangue Bit. A proposta que se assemelhava era a de trazer elementos novos para música popular. Sendo em

grande medida advindos do curso de música da ECA – USP (com exceção dos membros do Língua de Trapo, na verdade estudantes de jornalismo da faculdade Cásper Líbero e Itamar Assumpção, que não possuía formação universitária), pretendiam inovar a música popular com elementos de música erudita, mas ainda com a proposta de ser música popular. Como explicita Pedro Mourão do Grupo Rumo.

“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.” (OLIVEIRA, 2002)

Como já foi dito, o período que compreende o final dos anos 1970 e início dos anos 1980 é marcado como um período de grandes transformações para o Brasil, sobretudo São Paulo, que havia se tornado há tempos o grande centro urbano do país.

Nesse momento a indústria fonográfica passava por um processo de reestruturação (tinha se estruturado nas décadas de 1960 e 1970), onde uma das principais medidas foi a redução nos *casts* (quadro de artistas contratados) e nas novas contratações. Produzir fora das grandes gravadoras representava antes de tudo, uma necessidade, única alternativa restante para quem quisesse imprimir sua música em um disco e não encontrava espaço nas grandes gravadoras. Ou seja, a produção

independente apareceu como alternativa econômica estrutural, para quem desejasse produzir. No entanto, no trabalho dos músicos da Vanguarda Paulista é possível observar um caráter de resistência na produção. Eles não resolveram se lançar de forma independente em função de não terem espaço nas grandes gravadoras. Com certeza isso é relevante e influenciou, mas é importante salientar que eles não tinham espaço nas grandes gravadoras por não aceitar se moldar conforme elas queriam.

Dessa forma, sem espaço para gravar, também não conseguiam espaço para se apresentar, a não ser nos festivais universitários e ou eventos produzidos de forma independente. Daí o Teatro Lira Paulistana se mostrar como um centro aglutinador para esse movimento.

O teatro Lira Paulistana

Segundo José Adriano Fenerick,

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 conseqüente metropolização-cosmopolita, criou nesta cidade condições favoráveis para diversas experimentações. Assim, a cidade reivindica, para citar apenas as décadas de 1950 e de 1960, o surgimento do Concretismo, do Tropicalismo (apesar de liderado por baianos, alguns dos acontecimentos mais marcantes desse movimento ocorreram em São Paulo), da vanguarda musical erudita (Música Nova). Mais do que isso, a cidade, principalmente a partir da década de 1950, exala uma

espécie de “culto à renovação”.
(FENERICK, 2007)

Dois jovens – Wilson Souto Jr.(o Gordo), músico e estudante de engenharia e Waldir Galeano, ex-administrador de empresas – captaram esse espírito da cidade e idealizaram e fundaram o Teatro Lira Paulistana.

“Minha idéia era capitalizar a explosão criativa dessa nova vanguarda, principalmente a musical, criando um espaço para se produzir espetáculos e idéias, agindo na infra-estrutura.” (Gordo, apud OLIVEIRA, 2002)

Em um porão de uma loja antiga, na Rua Teodoro Sampaio, bairro de Pinheiros, foi fundado o teatro Lira Paulistana em 1979. O espaço reduzido foi transformado em sala de espetáculos, com instalações precárias e espaço para 200 desconfortáveis lugares.

O antropólogo Laerte Fernandes de Oliveira aponta algumas razões que permitiram o Lira Paulistana logo se tornar um espaço concorrido para os artistas e para o público. Dentre elas, se destacam: a base de acordo para o aluguel do teatro (garantia de pagamento pelo locatário de ¼ de sua lotação); os poucos espaços disponíveis para apresentações naquele período; o pequeno, mas fundamental aparato técnico da casa; a liberação dos shows junto aos órgãos competentes; o tipo de atração e orientação musical da casa e a localização do teatro (na divisa do bairro de Pinheiros e Vila Madalena), onde se concentrava uma enorme quantidade de músicos e artistas de outras áreas e um público receptivo a novos trabalhos.

Oliveira chama atenção para um depoimento veiculado na TV Cultura de Flávio Dias, que na década seguinte atuou como orientador cultural junto à

Administração Regional de Pinheiros da Secretaria das Administrações Regionais do Município de São Paulo:

“A região de Pinheiros, que engloba os bairros de Pinheiros, Alto de Pinheiros, Vila Madalena, Vila Ida e Vila Beatriz, detém a maior produção cultural da cidade de São Paulo.” (Flávio Dias apud OLIVEIRA, 2002)

A escolha do local de instalação do teatro foi determinada pela importância que a região tinha para a cultura paulistana e pela proximidade com a Praça Benedito Calixto, de forte referência simbólica para os diversos grupos que ali estabeleciam suas relações de sociabilidade. Desde o início dos anos 70 a praça era frequentada por jovens que se encontravam em bares e nos shows de rock. Esses atores sociais identificados com a contracultura estabeleceram uma sociabilidade alternativa na região. E após a fundação do Lira Paulistana a Praça se tornou extensão do teatro e foi se fortalecendo como um dos novos espaços, no sentido da vivência cotidiana e da representativa produção cultural desse período. O Teatro Lira Paulistana tornou-se um local de troca e de sociabilidade.

Oliveira aponta que na Praça Benedito Calixto além dos eventos promovidos pelo Lira, começou a funcionar diretórios de agremiações de esquerda (PCB, PT), bares, local de ensaio para o Grupo Rumo e a Livraria Neón.

A formulação do conceito de sociabilidade tem origem na noção de socição de Simmel, entendida como a forma pela qual os indivíduos se agrupam em unidades para satisfazer seus interesses. Daí Simmel formula seu conceito de sociedade:

“Por sociedade não entendo apenas o conjunto complexo de indivíduos

e dos grupos unidos numa mesma unidade política. Vejo uma sociedade em toda parte onde os homens se encontram em reciprocidade de ação e constituem uma unidade permanente ou passageira. (SIMMEL, 1983)”

Simmel percebe a sociedade como relação entre indivíduos, por isso usa o conceito de sociação para designar a constante interação entre os sujeitos. O termo sociedade não nos traria uma melhor compreensão da sua concepção indivíduo/sociedade. Para Simmel, a sociabilidade seria a forma lúdica de sociação, sem propósitos objetivos, nem conteúdo, nem resultados exteriores. Sem dúvida, o lúdico é um fator fundamental para os agrupamentos nessa região.

Devido à proximidade da Cidade Universitária da Universidade de São Paulo - USP e da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - PUC, juntamente com os preços dos aluguéis relativamente baratos no bairro de Pinheiros, a região foi alvo de migração de muitos jovens do meio universitário. Esses juntamente com artistas, profissionais liberais, entre outros, criaram na década de 70 uma nova sociabilidade que foi se expandindo pela região.

“Pelas ruas já era comum encontrar eventos promovidos pelos seus novos habitantes. Conjuntos de música se apresentavam em praças, artesãos estendiam seus trabalhos pelas calçadas, filmes eram projetados em grandes muros pelos cineastas e grupos de teatro de rua eram formados e intervinham no cotidiano do bairro e da cidade.” (OLIVEIRA, 2002)

Podemos afirmar que o Teatro Lira Paulistana configurou-se um local onde pessoas encontravam-se com ações recíprocas e através da produção

cultural – a qual podemos afirmar que foi uma forma lúdica de sociação – estabeleceram uma sociabilidade de modo a satisfazer seus interesses.

A relação da Vanguarda Paulista com a cidade de São Paulo

Filhos de São Paulo (exceto Arrigo Barnabé que é natural do Paraná, mas solidificou sua carreira em São Paulo), esses músicos têm uma ligação profunda com a cidade de São Paulo. A capital paulista aparece de diversas formas nas canções dos músicos da Vanguarda Paulista. É perfeitamente possível conceber que em suas obras existe uma cidade que foi cantada e um canto que se fez na cidade, nos dois casos, notamos uma perspectiva própria de São Paulo de se fazer música. No entanto, esse ambiente paulistano que se nota em grande parte de suas canções não aparece da mesma forma para todos os membros da Vanguarda Paulista.

O LP Diletantismo do Rumo, lançado em 1983 a princípio se chamaria “Fundação da Cidade”, mas o grupo achou que iria soar uma “coisa de bajulação de São Paulo”, e dessa forma resolveram mudar o título (informação obtida no site do Rumo (<http://www.gruporumo.com.br>)). Nesse LP do Rumo notam-se várias canções que falam com ou sobre São Paulo. Vejamos a letra de uma canção desse LP, “Ladeira da Memória”, composta por Zé Carlos Ribeiro:

Olha as pessoas descendo,
descendo, descendo
Descendo a Ladeira da Memória
Até o Vale do Anhangabaú
Quanta gente!
Vagando pelas ruas sem profissão
Namorando as vitrines da cidade
Namorando e andando, andando e
namorando
O céu ficou cinza e de repente
trovejou

E a chuva vem caindo, caindo,
caindo
Prendendo as pessoas nas portas,
nos bares
Na beirada das calçadas
Quanta gente!
Com ar aborrecido olhando pro
chão
Pro reflexo dos edifícios e dos
carros
Nas poças d'água
E pros pingos, pingando, pingando,
pingando
Olha as pessoas felizes, felizes,
felizes
Felizes porque a chuva que caía
agora há pouco
Essa chuva que caía agora pouco já
passou.

É possível observar nessa canção o cotidiano do paulistano, ainda que banal, em um dia de chuva no vale do Anhangabaú. Porém para analisarmos uma canção do Rumo temos de ir além da letra, pois a dialética entre letra e música na obra desse grupo é constante. Recorreremos à brilhante análise de Fenerick:

“Tal como gravada no LP, a canção começa com um “falso começo” – um soluço -, seguido imediatamente por uma pulsação rítmica feita por um violão e a voz de Paulo Tatit cantando os versos iniciais, que passa a impressão de passos fortes e destacados descendo a ladeira “até o vale do Anhangabaú”. A partir desse momento, o ritmo se suaviza, como se a descida tivesse terminada, e a música então (por meio de uma pequena modulação) se esparrama como a multidão que se dispersa, anônima, desinteressada, apenas “namorando andando, andando namorando”. Em seguida, entra o violão de 12 cordas de Akira Ueno, dando mais corpo ao som, tornando o clima mais carregado, mais denso, e um instrumento de percussão (um

côco), tocado por Pedro Mourão, marca sutilmente um outro ritmo, algo que vem junto com a imagem criada na letra: “o céu ficou cinza e de repente trovejou e a chuva vem caindo, caindo, caindo”. Toda essa seqüência é repetida na voz de Ná Ozzetti e aos poucos vão entrando os demais instrumentos: xilofone, afoché, bateria, triângulo para construir sutilmente, delicadamente, uma “ressonância musical das cenas evocadas pela letra”. Assim, quase ao fim da canção, essa “ressonância é imediatamente reportada a um grupo, a uma multidão-massa; mas que se pronuncia, cadencia, marca presença, não por Eus completos, mas pelos mesmos pedaços repetidos de muitos seres”. Essa canção do Rumo fala o tempo todo, por meio dos sons e da letra, da multidão, do centro de São Paulo.” (FENERICK, 2007)

Essa canção do Grupo Rumo é elaborada como se fosse colagem com recortes, de fragmentos que vão sendo encaixados para formar uma imagem de um cotidiano de São Paulo que se liga à memória coletiva da cidade por se tratar, exatamente, de uma experiência cotidiana. Na letra dessa canção é constante a observação das pessoas pela cidade. A admiração demonstrada na expressão “Quanta gente!” não é gratuita, São Paulo é uma das maiores e mais populosa cidade do mundo. Faz parte do cenário da cidade pessoas vagando pela rua, a questão do desemprego, os problemas de enchentes e alagamentos trazidos pela chuva que fazem com que as pessoas se aborrecam por ter que parar por um tempo e olhar para a paisagem urbana formada por edifícios e carros. Parar em São Paulo é quase ofensa, devido ao ritmo frenético da cidade, por isso as pessoas ficam felizes quando a chuva passa e podem retornar às suas atividades.

Arrigo Barnabé elabora suas músicas pensando no indivíduo e a partir desse, cria personagens que refletem a cidade, como uma espécie de trilha sonora, a qual é efetuada pelo deslocamento das personagens através dos fluxos semióticos. Arrigo nas suas canções mostra o ritmo do deslocamento de São Paulo, onde a noção de espaço tem se transformado em noção de tempo (15 Km, 30 quarteirões etc. São pensados em 20 minutos, 1 hora etc.).

Fenerick aponta que as canções de Arrigo enfatizam a crueza da grande metrópole e a partir disso Arrigo cria personagens como a Clara Crocodilo, um monstro marginal, um anti-herói, produto de um experimento de um laboratório Multinacional, a qual antes era Durango, um *office-boy* “que trabalhava a semana inteira, mas no sábado ele estava duro” e apenas queria reconquistar o amor da sua antiga namoradinha, Perpétua - que havia se transformado em uma “chacrete de televisão”. Transmutar-se em um monstro, ainda que por acidente foi o meio encontrado por Durango para obter dinheiro, para então tentar reconquistar Perpétua. Ou seja, a luta por um meio de sobrevivência em uma sociedade cada vez mais pautada pelo poder do dinheiro.

“A partir desses seus “monstros”, surgirá a perspectiva da cidade decadente. A cidade na perspectiva do marginal, que Arrigo tão bem soube construir. E será a partir deste ponto de vista que, tanto ele como os outros músicos da Vanguarda Paulista, travarão um diálogo com a imagem historicamente construída da cidade de São Paulo. Assim, 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.”
(FENERICK, 2007)

Para encerrar essa parte, onde demonstramos a influência da cidade para constituição da Vanguarda Paulista e como ela se mostra presente na estética e nos conteúdos das obras dos artistas mostraremos agora apenas mais um exemplo (dentre tantos que poderíamos mostrar também nas canções de Itamar Assumpção e seu personagem Bebeléu e do grupo Língua de Trapo com sua crítica em tom de sátira). Mostraremos uma canção emblemática do grupo Premeditando o Breque (Premê) chamada *São Paulo, São Paulo*

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. Assim, a letra funciona como um comentário desmistificador daquilo que estamos ouvindo, ou seja, do glamour proporcionado pela citação instrumental de New York, New York. (FENERICK, 2007)

Observemos a letra:

É sempre lindo andar na cidade de
São Paulo, 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, de São Paulo

Ah!
Na grande cidade me realizar
Morando num BNH.
Na periferia a fábrica escurece o
dia.

Não vá se incomodar com a fauna
urbana de São Paulo, de São Paulo

Pardais, baratas, ratos na Rota de São Paulo
 E pra você criança muita diversão em São Paulo
 São Paulo lição
 Tomar um banho no Tietê ou ver TV.
 Chora Menino, Freguesia do Ó, Carandiru, Mandaqui, ali
 Vila Sônia, Vila Ema, Vila Alpina, Vila Carrão, Morumbi
 Pari,
 Butantã, Utinga, M'Boi Mirim, Brás, Brás, Belém
 Bom Retiro, Barra Funda, Ermelino Matarazzo
 Mooca, Penha, Lapa, Sé, Jabaquara, Pirituba, Tucuruvi, Tatuapé
 Pra 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, em São Paulo
 Terraço Itália, Jaraguá, Viaduto do Chá.
 Ah!
 Na grande cidade me realizar morando num BNH
 Na periferia a fábrica escurece o dia
 Na periferia a fábrica escurece o dia

Como apontou José Adriano Fenerick, a letra da música desmistifica, através da ironia, a imagem de “*glamour*” criada sobre São Paulo. Não é tão lindo assim andar em uma cidade onde o clima é instável e o capitalismo mostra sua face sem máscaras.

É satirizada também a diversidade de etnias quando aponta a existência de uma japonesa loura ou uma nordestina moura em São Paulo. Ainda tece uma crítica à influência sofrida por outros países, sobretudo dos Estados Unidos, no jeito dos jovens em São Paulo.

A letra da canção mostra que o sonho de realização e de propriedade que muitos acreditam consumir em São Paulo

acaba em um conjunto habitacional na periferia, pois “subir na vida” em São Paulo é mais difícil do que pensam e o que sobra para as crianças é poluição e ver televisão, pois a rua é perigosa.

Considerações finais

A pluralidade e a diversidade se mostram marcas características e indelévels da cidade. São muitos traços, cores, sons, sabores, sotaques, letras, ritmos, temperaturas, enfim, a cidade é o palco principal da vida moderna. Levando em conta essa diversidade é possível pensar a cidade enquanto como uma categoria antropológica, ou seja, um modo de ser, considerando a cidade como totalidade. Também é possível pensar a cidade como uma variável explicativa dos fenômenos que a abriga, no sentido que somente com o cenário, os elementos e o ritmo urbano de São Paulo seria poderia nascer um movimento artístico com características aqui mostradas: polissêmicas e polifônicas, com influências acadêmicas e eruditas que pensava em um caráter evolutivo de música assim como o desenvolvimento da cidade; e que também pensava e dialogava com o popular, com os personagens da cidade, seu cotidiano e suas formas de sobrevivência

Simmel aponta que uma nova forma de cultura, marcada por papéis seccionados, predominantemente de contatos superficiais, isolamento, superficialidade, anonimato, relações sociais transitórias e com fins instrumentais, inexistência de um controle social direto, diversidade e fugacidade dos envolvimentos sociais, afrouxamento nos laços de família e competição individualista é consequência do estabelecimento das cidades. Essa nova forma de cultura foi muito bem percebida pela Vanguarda Paulista, uma vez que ela própria pode

ser vista como um reflexo e desdobramento desta. Também podemos observar como a Vanguarda Paulista relatou essa nova forma de cultura, consequência do estabelecimento e desenvolvimento da cidade, em sua obra explicitando através da dialética entre a estética da sua forma e conteúdo.

Tentei mostrar aqui como todas essas nuances influenciaram e se refletiram na obra artística do movimento chamado Vanguarda Paulista. Como a cidade, o espaço – a ocupação e interação deles e neles – marcou essa obra e como os artistas enxergavam e retratavam essa influência que fez parte, ou melhor, esteve e está impregnada no “DNA” artístico de cada um.

Referências

Sites da Vanguarda Paulista

www.gruporumo.com.br

www.preme.com.br

www.wandi.com.br

www.linguadetrapo.com.br/

Discografia utilizada (LPs, compactos e CDs):

Grupo Rumo:

Diletantismo. LP, Lira Paulistana, 1983

Arrigo Barnabé:

Clara Crocodilo. Reedição em CD, Thanx God Records, 2000

Itamar Assumpção:

Beleléu, Leléu, Eu – Itamar Assumpção e Banda Isca de Polícia. Reedição em CD, Baratos Afins, s/d.

Premeditando o Breque (Premê):

Quase Lindo. Reedição em CD, Devil Discos, 2001

ADORNO, T. W. & HORKHEIMER, M. – Dialética do Esclarecimento. Trad. G. A. de Almeida, 2ª ed. RJ: Zahar, 1985

ADORNO, Theodor. A Indústria Cultural. In: CONH, Gabriel (Org.). Adorno. São Paulo: Ática, 1994, p.93-99. (Coleção Grandes Cientistas Sociais)

ADORNO, T. W. – “O fetichismo na música e a regressão da audição”, in: Os Pensadores. SP: Nova Cultural, 1989

BENJAMIN, W. – “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. in: Obras Escolhidas, vol. I. 3ª ed. SP: Brasiliense, 1987

FAUSTO, Boris. História Concisa do Brasil. São Paulo: EDUSP/Imprensa Oficial, 2001. Cap. 6.

FENERICK, José Adriano. Façanha às próprias custas: a produção musical da vanguarda paulista (1979-2000). São Paulo: Annablumme; FAPESP, 2007

LAMOUNIER, Bolívar. Apontamentos sobre a questão democrática brasileira. In: ROUQUIÉ, Alain (org.). Como nascem as democracias. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

OLIVEIRA, Laerte F. de – Em um porão em São Paulo. O Lira Paulistana e a produção alternativa. SP: Annablume/Fapesp, 2002

RÜDIGER, Francisco. Comunicação e teoria crítica da Sociedade. Porto Alegre: Edipucrs, 2002

SANTOS, Wanderley Guilherme dos. A pós-“revolução” brasileira. In: JAGUARIBE, Hélio [et al.] Brasil, sociedade democrática. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1985.

SIMMEL, Georg. A Metrópole e a Vida Mental. In: VELHO, Otávio G. (org.). O Fenômeno Urbano. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara, 1987

SIMMEL, Georg. Simmel e a Modernidade / Georg Simmel, Jessé Souza e Berthold Oelze (org.); Jessé Souza ... (et. al.) Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998

SIMMEL, Georg Simmel: Sociologia / organizador Evaristo de Moraes Filho: tradução de Carlos Alberto Pavanelli...et. al.- São Paulo: Ática, 1983

TOLEDO, H. M. S. Produção Independente de Música. 1971-2001. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Sociologia – Faculdade de Ciências e Letras, UNESP, Araraquara, 2005.