

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E FILOSOFIA



PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

DOUTORADO EM HISTÓRIA

**Vanguarda Paulista: retratos de uma geração musical nos
anos 1980**

Juliana Wendpap Batista

Niterói
2019

Juliana Wendpap Batista

**Vanguarda Paulista: retratos de uma geração musical nos
anos 1980**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em História do Instituto de Ciências Humanas e Filosofia da Universidade Federal Fluminense, como requisito à obtenção do título de Doutora em História.

Setor temático: História Contemporânea II

Orientadora:
Prof. Dra. Ana Maria Mauad

Niterói
2019

Ficha catalográfica automática - SDC/BCG
Gerada com informações fornecidas pelo autor

B333v Batista, Juliana Wendpap
Vanguarda Paulista: : retratos de uma geração musical nos
anos 1980 / Juliana Wendpap Batista ; Ana Maria Mauad,
orientadora. Niterói, 2019.
213 f. : il.

Tese (doutorado)-Universidade Federal Fluminense, Niterói,
2019.

DOI: <http://dx.doi.org/10.22409/PPGH.2019.d.02015818928>

1. Vanguarda Paulista. 2. Música Brasileira Independente.
3. História Pública. 4. Crítica Musical. 5. Produção
intelectual. I. Mauad, Ana Maria, orientadora. II.
Universidade Federal Fluminense. Instituto de História. III.
Título.

CDD -

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dra. Ana Maria Mauad -UFF
Orientadora

Ricardo Santhiago Correa - UNIFESP

Prof. Dra. Alessandra Carvalho – UFRJ

Prof. Dra. Juniele Rabelo de Almeida – UFF

Prof. Dra. Samantha Viz Quadrat – UFF

Lúcia Grinber – UNIRIO (Suplente)

AGRADECIMENTOS

O trabalho da pesquisa é um desafio para aquele que se dispõe na busca pelo aprofundamento do conhecimento. Um percurso de anos que não se esgota com o doutoramento e acaba por caracterizar-se como uma busca incansável pelo saber. Os limites de um texto são encontrados, muitas vezes na urgência de estancar certos escritos, que se supõem infinitos, sem, contudo, encapsular seus sentidos.

A trajetória dessa pesquisa foi difícil e muitas pessoas deveriam ser aqui contempladas. As conquistas e perdas fazem parte desse processo, assim como os erros e acertos, que se iniciam com possíveis esquecimentos que possam ocorrer diante dessa tarefa aqui e agora.

Assim, creio ser chegado o momento de agradecer de maneira ampla e geral aos professores que fizeram parte da minha formação acadêmica. Nisso, são incluídos os professores da graduação do curso em Licenciatura e Bacharelado em História, cursado na Unioeste/MCR, os professores do PPGH da PUCRS, onde cursei o mestrado em História e ainda os professores do PPGH da UFF, que fizeram parte desse processo de doutoramento. Aqui, se faz especial o agradecimento à minha orientadora Ana Maria Mauad, por sua orientação eficaz e pertinente, realizada com a devida compreensão, e pelo o compartilhamento de seus saberes acumulados, sobrevividos em sua leitura atenta e seus comentários esclarecedores. Também devo lembrar e agradecer as contribuições da banca de qualificação dessa tese, composta pelas professoras Juniele Rabelo de Almeida e Samantha Viz Quadrat e também a arguição de Ricardo Santhiago Correa e Alessandra Carvalho, que se somaram na banca de conclusão da mesma.

Agradeço àqueles que facilitaram e contribuíram para o desenvolvimento dessa investigação, incluindo os funcionários dos centros de pesquisa e documentação que visitei, em especial à equipe MIS-SP - Museu da Imagem e do Som de São Paulo. Também não deixo de expressar meu enorme desejo de retribuição para com os artistas que dispuseram de seu tempo e interesse para compartilhar comigo uma conversa sobre a Vanguarda Paulista. Foram eles: Cacá Lima, Luiz Chagas, Gal Oppido, Maurício Pereira, Estrela Leminski e Téo Ruiz. Agradeço novamente à Arrigo Barnabé pelas oportunidades de encontro que me ofereceu durante o mestrado e cujos depoimentos, alimentaram mais este trabalho.

A toda minha família por sua estrutura e amparo nas horas difíceis. Especialmente a minha mãe, por ser fortaleza e nunca ter me faltado. À Dona Irma, por sua fé e recuperação surpreendente e ao meu filho João Arthur, por sua companhia, seu amor e preocupação. Um agradecimento especial pelas suas piadas que animam de maneira inusitada.

Aos amigos mais próximos por serem uma família que escolhi para compartilhar ideias e amenidades, os quais também ajudaram a me sustentar nos momentos em que fui provada. São eles: Kleyne, Clau e João, Morgania e Rodrigo, Márcio e Sandrinha, Paulo e Mari e “as crianças”, é claro, por toda a alegria que trazem para a minha casa.

Aos amigos da música, entre eles Elaine, Daniel e Vanessa, pela oportunidade de compartilhar a execução de canções da Vanguarda Paulista. Também ao professor Germano, pela audiência dos belos sons que proporcionou e pelas conversas sobre música latino-americana, cujo interesse encaminhou para leituras que auxiliaram nas reflexões desse trabalho.

Ao falar de música, não poderia deixar de agradecer à Vivian Torres Yamashita, professora de música que muito me ensinou na juventude. Amiga do mesmo contexto e parceira em outros tempos, de duetos ao piano, também agradeço à velha amiga Luciana, que contribuiu com seus conhecimentos na língua inglesa para o *abstract* dessa tese.

Vale notabilizar um agradecimento aos amigos da universidade, entre eles estudantes, professores e artistas da comunidade acadêmica e em geral, os quais oportunizaram condições de atuação na área de produção cultural e assim experienciar e compartilhar conhecimentos que são parte da trajetória pessoal de pesquisa, que rendeu o presente estudo.

À Dióneia Hoffmaister pelo amparo psicológico durante meu reestabelecimento emocional, após a perda trágica do meu esposo. Nesse sentido, quero também agradecer aos amigos do Projeto Runners da Unioeste/MCR, pelo incentivo à corrida, bem como ao profissionalismo da personal Thais Follmann, que ajudaram no processo de fortalecimento físico depois da perda intensa de peso decorrido.

Ao final, agradeço a ele, que partiu antes do combinado, deixando nossas memórias repletas de boas recordações. Ele que foi meu companheiro e meu professor. Aquele que me ensinou a amar o passado sem medo da verdade, a qual encontra na história um devir futuro melhor. E por isso, essa tese é dedicada a ele, Alexandre Blankl Batista.

RESUMO

BATISTA, Juliana Wendpap. Vanguarda Paulista: retratos de uma geração musical nos anos 1980. 2019. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2019.

O trabalho objetiva apresentar a trajetória da Vanguarda Paulista a partir de recortes de sua produção musical, cuja análise busca seu processamento ao longo de aproximadamente quatro décadas. O objeto em questão trata de um movimento musical que ficou conhecido nos anos de 1980 e marcou o cenário da música independente no Brasil. O estudo busca compreender as controvérsias que envolvem a legitimação do uso da denominação do grupo, a qual teria sido um constructo da imprensa. Para além dessas querelas, apontadas pela historiografia do movimento, pretende-se apontar caminhos para a compreensão dos mecanismos que fizeram com que determinadas memórias sobre esse grupo de músicos fossem preservadas. O aspecto geracional é apontado como fator que estabeleceu relações entre esses artistas, os quais compartilharam espaços e cantaram e contaram o cotidiano urbano de suas vivências na capital paulista. Tais espaços caracterizaram uma espécie de território, o qual se formou a partir da Universidade de São Paulo e seu entorno geográfico, com suas pensões, repúblicas, bares, casas de shows entre outros. Diversos em suas sonoridades e difíceis de classificar, tais artistas ficaram conhecidos como marginais, alternativos e independentes. Ditos, nesse trabalho, como “inclassificáveis”, cogita-se que tal sentido é oriundo do desejo incisivo desses artistas em exercer a liberdade criativa com novas proposições estéticas, as quais desafiavam o jogo então em vigência do *mainstream* ligado as grandes gravadoras. Nesse sentido, o trabalho indaga sobre o papel das vanguardas artísticas e as contribuições da Vanguarda Paulista para a composição do cenário da música brasileira na atualidade. Nesse sentido, são levadas em consideração certas transformações tecnológicas que se operaram, especialmente a partir da segunda metade do século XX, e suas implicações na área da produção artística, bem como no próprio ofício do historiador. Por outro lado, também buscou-se evidenciar o papel da crítica, por meio da imprensa escrita, e sua atuação diante da insurgência desse grupo de artistas no início dos anos de 1980. Procurou-se ainda estabelecer um levantamento da circulação das memórias sobre essa movimentação artística, avaliando-se tanto as produções acadêmicas quanto as fontes produzidas na internet, na busca pela problematização acerca da criação de sentidos para a mesma em tempos recentes.

Palavras-Chave: Vanguarda Paulista; Música Brasileira Independente; História Pública; Crítica Musical; Arte Experimental; Memória e Internet.

ABSTRACT

BATISTA, Juliana Wendpap. Vanguarda Paulista: portraits of a musical generation in the 1980s. 2019. Thesis (Doctorate in History) - Post-Graduation Program in History, Fluminense Federal University, Niterói, 2019.

The present work aims to present the trajectory Vanguarda Paulista from the cuts of its musical production, whose analysis has been seeking for its processing for approximately four decades. The purpose in question is a musical movement that was known in the 1980s and marked the scenario of independent music in Brazil. The study tries to understand the controversies that involve the legitimization of the use of the denomination of the group, which would have been a press construction. In addition to these quarrels, pointed out by the historiography of the movement, it is intended to point out ways to understand the mechanisms that caused certain memories about this group of musicians to be preserved.

The generational aspect is pointed out as a factor that established relationships between these artists, who shared spaces and sang and told the urban daily life of their experiences in the city of São Paulo. Such spaces characterized a kind of territory, which was formed from the University of São Paulo and its geographic surroundings, with its pensions, dormitories, bars, concert halls among others. Diverse in their sonorities and difficult to classify, such artists became known as marginal, alternative and independent, which were mentioned in this work as "unclassifiable". It is thought that such sense comes from the incisive desire of these artists to exercise creative freedom from new aesthetic propositions, which challenged the game then in force of the mainstream connected to the great record companies. In this sense, the present paper investigates the role of artistic vanguards and the contributions of Vanguarda Paulista to the composition of the Brazilian music scenery today. In this sense, certain technological transformations that have taken place, especially from the second half of the twentieth century, and their implications in the area of artistic production, as well as in the historian's own work, are taken into account. On the other hand, it was also tried to highlight the role of criticism, through the written press, and its action in front of the insurgency of this group of artists in the early 1980s. It was also sought to establish a circulation of the memories' research about this artistic movement, evaluating both academic productions and sources produced on the internet as well, in the search for the problematization about the creation of meanings for this one in recent times.

Keywords: Vanguarda Paulista; Brazilian Independent Music; Public History; Musical Criticism; Experimental Art; Memory and Internet.

Lista de Ilustrações

Ilustração 1: Capa do LP *Pássaros na Garganta* (1982) Tetê Espíndola.

Ilustração 2: Capa do LP *Diletantismo* (LP/1983), (CD/2003) Grupo RUMO.

Ilustração 3: Capa do LP *Clara Crocodilo* (LP/1980), (CD/2000) Arrigo Barnabé.

Ilustração 4: Capa do LP *A Saga de Clara Crocodilo* (CD/1999) Arrigo Barnabé

Ilustração 5: Encarte interno do LP *Beleléu leléu eu*. Itamar Assumpção. (LP/1980/Lira Paulistana), (CD/2000/Atração Fonográfica)

SUMÁRIO

Introdução	10
Capítulo 1. Geração Vanguarda Paulista	24
Experimentalismos: a arte em busca da vida	28
Poesia Concreta e Tropicalismo.....	34
Televisão, os festivais e a movimentação depois dos tropicalistas	41
Tetê Espíndola e Os pássaros na garganta: regionalismo e folclore na Vanguarda Paulista .	48
Capítulo 2: Moderna Música Brasileira e Engajamento Artístico: A música cantando, cantando e transformando a cidade	61
A Universidade e a cidade de São Paulo	61
Rumo: juventude e inquietação em busca das origens da canção popular	74
Moderna Música Brasileira - Patrulhas ideológica e engajamento artístico.....	79
Vanguarda Paulista e a Indústria Fonográfica	87
A história do Lira Paulistana por Riba de Castro.....	90
Marginais, alternativos e/ou independentes : por assim dizer inclassificáveis.....	94
Capítulo 3. Sobre as vanguardas: crítica e novos rumos.....	101
O papel das Vanguardas Artísticas.....	101
Clara Crocodilo e Nego Dito: o suburbano e marginal na produção da Vanguarda Paulista	110
Clara Crocodilo: O monstro sonoro de Arrigo Barnabé.....	111
Nego Dito: negritude e atitude marginal em combate.....	119
A Vanguarda Paulista e a Crítica Musical na Grande Imprensa	129
Contribuições da Vanguarda Paulista no processo da música brasileira	136
CAPÍTULO 4. Memória em tempos de internet	146
Escritos Impressos.....	158
Produções acadêmicas sobre a Vanguarda Paulista	158
Literatura memorialística.....	164
Textos críticos publicados pela imprensa da época.....	166
Escritos Eletrônicos da Internet.....	167
Dicionários e Enciclopédias da Internet	168
Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras	168
Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira.....	172
WIKIPÉDIA	176

Sites oficiais de artistas ligados à Vanguarda Paulista	181
Fade out	188
REFERÊNCIAS.....	196
Bibliografia.....	196
Jornais e Revistas	200
Sites e Blogs	203
Textos de blogs	205
Verbetes digitais	206
Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira.....	206
Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras	207
WIKIPÉDIA	209
Teses e Dissertações	210
Testemunhos orais.....	213
Filmes, Documentários e Programas de TV.....	214
Produções Fonográficas analisadas	214

Introdução

No início dos chamados “anos 80”, o campo da música brasileira foi marcado pela atuação de um grupo de jovens músicos, os quais ficaram conhecidos por suas ousadias estéticas, os diálogos entre o erudito e o popular e a batalha pela independência de seus trabalhos. Sendo o território de atuação desse grupo a cidade de São Paulo e o caráter vanguardista proposto em suas obras, o grupo acabou conhecido como a Vanguarda Paulista.

As primeiras criações dos integrantes da mesma aconteceram em pleno vigor da ditadura civil-militar no país. Com a fase inicial do processo de redemocratização, no começo da década de 1980, esses artistas e grupos começaram a emergir no cenário nacional e vários discos foram lançados. Vale lembrar que, durante o regime ditatorial, ainda na década de 1960, ocorreu a era dos grandes festivais de música, que acabaram por instituir o que era e quem fazia parte da MPB, em sigla com letras maiúsculas, tal como conhecemos hoje¹. Entre nomes como o de Chico Buarque e Elis Regina, surgiu o forte desejo de inovação estética dos tropicalistas, a movimentação musical liderada principalmente por Caetano Veloso e Gilberto Gil. Herdeiros dessas tendências, os integrantes da Vanguarda Paulista almejavam inovar, além do discurso poético, também a prática musical. Com o lançamento do LP *Clara Crocodilo*, em 1980, Arrigo Barnabé,

¹ “A sigla MPB, abreviando a expressão música popular brasileira, passou a ser usada no contexto dos festivais competitivos da canção promovidos a partir de 1965 por estações de TV das cidades de São Paulo e Rio de Janeiro. Esses festivais tinham como público principal estudantes universitários auto-avaliados como política, moral, estética e musicalmente avançados, seu cenário nacional sendo o regime autoritário implantado pelo golpe militar de 1964. No plano internacional, vivia-se a guerra fria. A sigla é seletiva, indicando um tipo de canção – pertinente principalmente ao samba, mas também a outros gêneros musicais, como baião e samba-canção - e excluindo aquelas não consideradas pelos integrantes de seu círculo como avançadas dos pontos de vista citados. Seus praticantes, que se consideram herdeiros da Bossa Nova, são até hoje atuantes, incluindo Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé (Tropicalismo), Geraldo Vandré (Canção de Protesto), Milton Nascimento, Tavinho Moura, Lô Borges (Clube da Esquina), Chico Buarque, Edu Lobo, Jorge Ben Jor, Alceu Valença, João Bosco, Tim Maia, Ivan Lins, Paulinho da Viola (compositores e cantores); “MPB-4”, “Os Mutantes” (grupos vocais-instrumentais); Nara Leão, Maria Bethânia, Gal Costa, Elis Regina (intérpretes) e outros” (BASTOS, 2009, p. 2).

apontado como uma liderança do movimento, causou forte impacto no cenário da música popular urbana brasileira². O trabalho rendeu-lhe elogios da crítica e o compositor passou a ser considerado pela imprensa como “a maior novidade surgida na música brasileira desde a tropicália” (CAVAZZOTI, 2000).

Em termos de estudos acadêmicos, a Vanguarda Paulista já foi tema abordado sobre variados aspectos. Tendo em vista os diferentes enfoques, foi verificado um número superior de trabalhos com ênfase nas suas relações com a indústria fonográfica e a música independente no Brasil. Nos últimos anos, surgiram novos estudos com recortes específicos sobre as questões técnico-estéticas das canções ou, ainda, sobre a trajetória de alguns de seus representantes. Também chamam a atenção estudos internacionais relativos às vanguardas estéticas, os quais abordam o grupo de artistas brasileiros. Contudo, o fato dessa manifestação artística fazer parte de um contexto histórico recente, deixa em aberto certas questões. Variadas indagações ainda podem ser levantadas a seu respeito, as quais podem contribuir sobremaneira para a construção de uma narrativa histórica daquele período, bem como auxiliar na compreensão do cenário atual da música brasileira.

Esta reflexão propõe estabelecer uma discussão sobre a produção musical dos artistas em questão e sua relação com o contexto social vivenciado por eles. A possibilidade vislumbrada é buscar a identificação desse grupo por meio da utilização do conceito de geração³. A partir de tal noção, pretende-se atentar para o compartilhamento de um determinado território, que se formou geograficamente, a partir da Universidade de São Paulo e os seus arredores, com seus bares, praças e repúblicas. Isso contempla

² Cf. FURTADO, 2004.

³ Ressalta-se que a utilização da noção de geração será feita considerando os cuidados apontados por Jean-François Sirinelli (1998). Para o autor, este conceito não deve ser tomado enquanto uma padronização de medida temporal fixa, mas sim como um fator elástico. Sendo marcado em primeira instância pela perspectiva de acontecimento, deve ser visto como uma escala móvel do tempo que pode variar segundo o enfoque remetido pelo historiador (econômico, social, político ou cultural).

apresentar os lugares ocupados por tais artistas, como o Teatro Lira Paulistana, o qual ficou conhecido como um dos espaços culturais mais importantes para o grupo. Além de funcionar como espaço para apresentações, também operou como gravadora e editora, instrumentalizando e contribuindo na formatação de muitas carreiras artísticas. Nesse cenário, a universidade teve papel fundamental e aglutinador, tendo atuado como espaço de estudo e domínio da técnica, assim como de tomada de conhecimento e compartilhamento de novas ideias. Foi a partir dessa movimentação de um grupo de pessoas com ideias afinadas que surgiram novas propostas sonoras.

Na busca pela identificação de ideais em comum, como a autonomia artística, que aproximou esses artistas do movimento da música independente, se revelam aspectos sobre o engajamento dos mesmos com o amplo debate cultural daquele contexto. Nesse sentido, a discussão também pretende abordar as contendas sobre as vanguardas estéticas e as relações com a moderna música brasileira. A proposta é estabelecer uma discussão a partir das relações do grupo em foco com as discussões mais amplas das vanguardas estéticas da segunda metade do século XX. Para tanto, serão considerados escritos de artistas elaborados e publicados entre as décadas de 1970 e 1980. A importância do movimento para o desenvolvimento do mercado de música independente no Brasil já foi apontada em vários outros trabalhos acadêmicos, os quais serão referenciados no devido tempo. Tais pesquisas evidenciam que os artistas, objetos do presente estudo atuaram de maneira engajada nos propósitos de proporcionar novas possibilidades de atuação artística. Almejando a liberdade de criação e novas condições de produção e divulgação de seus trabalhos, passaram a atuar fora dos ditames das grandes gravadoras.

Isso faz da vanguarda artística⁴ em questão uma precursora da lógica vigente no cenário atual da música independente no Brasil. A última difunde sua arte para um público segmentado, alcançando nichos específicos por meio das mídias digitais, que em variados formatos buscam o público para além dos palcos, como no caso das redes sociais e serviços de *streaming* da internet. Também remete para uma avaliação da continuidade daquela movimentação no cenário musical atual, considerando-se tanto a atuação dos artistas que participaram da gênese da Vanguarda Paulista, os quais em sua maioria continuam atuantes, gravando novos trabalhos e realizando shows, quanto à produção de novos grupos insurgentes na cena paulista, que apresentam referências identificadas com os ideais estéticos e posicionamento artístico engajado daquele movimento.

Cabe aqui problematizar a noção de vanguarda artística e, para tanto, são válidas as observações de Peter Bürger (2008) realizadas sobre o tema. Em *Teoria da Vanguarda*, escrito e lançado na década de 1970, o crítico problematiza a noção e reflete sobre o ataque vanguardista à instituição da arte. Sem buscar desvalorizar os esforços dessas ações, Bürger procura compreender as razões do fracasso do projeto de “reconstrução da arte à práxis da vida”. Um interesse concentrado, segundo Iuma Maria Simon, na relação tensionável e indissociável entre duas tradições da modernidade, as quais outrora se definiam pela oposição entre si. Tratam-se da estética da autonomia, com seu ponto alto atingido no final do século XIX com o esteticismo, versus o impulso vanguardista e a busca de superação da autonomia, na recondução da arte para a prática da vida (SIMON *Apud* BÜRGER, 2008, p. 11).

⁴ Vanguarda¶ “Este é um termo militar que deriva do francês *avant-garde* e significa a dianteira de um exército, ou seja, a parte do exército que marcha à frente do grosso das tropas, na primeira linha”. Carlos Ceia, em verbete sobre o teatro de vanguarda, atenta que a palavra, em seu uso metafórico, é utilizada para designar uma escrita que mostre evidentes inovações no estilo, forma e assunto. O autor também ressalta que em todas as épocas, a vanguarda aparece como um ataque frontal, muitas vezes organizado, às formas e tradições literárias estabelecidas no seu tempo, o que objetiva a destruição do adversário, tornando irreconhecíveis os traços que o especificam. CEIA, Carlos s.v. "Teatro de Vanguarda", *E-Dicionário de Termos Literários*, coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9, <<http://www.edtl.com.pt>>, consultado em 10/12/2012.

Nesse sentido, Bürger remonta aos *Ready-Made* do francês Marcel Duchamp, o qual, ao assinar um objeto qualquer e lhe conferir status de objeto de arte, acabou por provocar a instituição social da arte como tal. Assim, a própria provocação teria assumido o lugar da obra. Em contrapartida, fazendo a mesma obra parte da instituição “arte”, sofreria ao ataque também. A ressalva feita é a de que, apesar dos ataques da vanguarda, é fato histórico que a arte sobrevive e continuou a ser produzida após os movimentos de vanguarda. Isso não teria concedido à estética vigente a possibilidade de negligenciar as transformações incididas na esfera artística por tais movimentos, mas também teria encaminhado a arte para uma fase “pós-vanguardista”, um processo de restauração que incorporou ao campo muitos procedimentos inventados pelas vanguardas. Algo que, segundo Bürger, não deve ser tomado como uma “traição” aos objetivos primordiais das vanguardas, de superação da instituição da arte e da união da arte com a vida, mas como o resultado de um processo histórico. O mesmo inclui as transformações tecnológicas que implicaram no surgimento de novas maneiras de reprodução das obras de arte e, por conseguinte, a recepção das mesmas, conforme os estudos do filósofo e sociólogo alemão Walter Benjamin, revisitado, entre outros, por Bürger em sua crítica.

Em *A Obra de Arte na Época de sua Reprodutibilidade Técnica*, o ensaio mais conhecido de Benjamin, escrito em 1936 e também uma das primeiras grandes teorias materialistas da arte, o autor preocupou-se em problematizar a perda da aura dos objetos de arte ao serem reproduzidos massivamente. O conceito de aura, por ele desenvolvido, está ligado à noção de autenticidade e existência única de uma obra de arte e apresenta relações profundas com o tempo. As imagens foram grandes preocupações de Benjamin, que observava então os aperfeiçoamentos da fotografia e do cinema com os mesmos olhos do *Flaneur* que percorria a cidade pelos contos de Baudelaire. Para Benjamin, a reprodução física viria a enfraquecer e até aniquilar a aura de obras de arte. A aura, por

sua vez, seria capaz de conter os elementos metafísicos conectados ao momento de concepção da obra de arte, sendo capaz de fazer seus significados transcenderem ao serem lançados no *continuum* do tempo, alimentando assim a memória.

O arcabouço conceitual benjaminiano também é parte das análises do historiador da arte Didi Huberman, que rebusca na aura respostas para a experiência do olhar para com as imagens. Para o mesmo, estar diante da imagem é estar diante do próprio tempo, pois “diante da imagem, em um relance, nosso presente pode se ver tragado e, simultaneamente, trazido à luz na experiência do olhar” (HUBERMAN, 2006, p. 21). Segundo Huberman, a regra de ouro do historiador⁵, que reza a lei de evitar o anacronismo, visando assim análises desprovidas de projeções particulares ao tempo presente, caracteriza-se por uma busca da concordância do tempo. Essa busca torna-se, também, eucrônica, a qual encaminha o historiador a uma interpretação idealizada do passado, refletida em textos “historicamente pertinentes”. Para esse teórico da história da arte, assumir a riqueza inerente ao anacronismo, consiste em uma ação essencial para a tarefa do historiador e imprescindível para o reconhecimento do caráter dinâmico da arte e sua historicidade. Em suas palavras é “melhor reconhecer a necessidade do anacronismo como uma riqueza: ela parece interna aos próprios objetos – as imagens – com as quais tentamos fazer a história” (HUBERMAN, 2006, p. 40). Por sua ótica, seria a aura um conceito que procura dar conta da “dupla eficácia do volume: ser a distância e invadir”. Uma forma presente, cujo impacto sustenta as latências que ela exprime. A distância

⁵ “Muitos historiadores defendem a idéia de que os fatos são justificados pela referência a uma época determinada. Nesse contexto, cabe ao historiador evitar projetar sua própria realidade sobre as realidades do passado; essa atitude permitiria o acesso à atmosfera mental da época e, conseqüentemente, à compreensão da obra em sua totalidade. Para o historiador, o anacronismo é a intrusão de uma época na outra. Em contrapartida, parece inevitável interpretar o passado sem fazer uso do nosso próprio presente. Como penetrar no universo mental fabricado por uma outra época? Como escapar de compreender o presente, ignorando o futuro? O anacronismo, portanto, é um paradoxo que precisa ser assumido”. NASCIMENTO, Roberta Andrade do. Baudelaire e a arte da memória. IN: *Alea* vol.7 no.1 Rio de Janeiro Jan/June 2005. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2005000100004, acesso em 02/04/2014.

aurática caracterizaria o mecanismo que permite o espaçamento necessário entre “aquilo que é olhado e aquilo que olha”, inerente ao encontro desses (HUBERMAN, 2010).

O preâmbulo se expõe com o intento de que o exercício de intertextualidade permita, no presente estudo, que a premissa citada seja trocada por “aquilo que ouve e aquilo que é ouvido”. Isso porque a metafísica da música há muito também ocupa a curiosidade de importantes estudiosos como o filósofo Immanuel Kant, o qual em seu próprio tempo esteve preocupado das artes e suas possibilidades de experiências com o belo. Com maior entusiasmo pela música que Kant, o também filósofo Arthur Schopenhauer chegou a afirmar, por analogia, que o próprio mundo é música, enquanto vontade corporificada (SCHOPENHAUER, 2001). Há que se esclarecer a falta de pretensão aqui pela busca de uma fenomenologia da música que perca de vista suas relações materiais, em suas maneiras primárias de se apresentar fisicamente ao mundo, bem como em suas reproduções. Assim, com “inspiração”, sem preocupações com a concepção romântica do termo, na *Arte de escrever* de Schopenhauer (2007), procurou-se inicialmente compreender o potencial do texto.

No limiar do texto reside a necessidade de uma vivência que proporcione experiência com o próprio fato. Em linhas menores – Escrever é ler a vida, na vida. Para Schopenhauer, o bom texto é oriundo da diletância, ou seja, aquele que tem deleite com a reprodução de suas impressões do mundo. Buscando subsídios para expandir a noção de texto é apontado o trabalho de Heloísa de Araújo Duarte Valente, a qual amparada, entre outros, pelos estudos da Escola de Tartu⁶, tem pesquisado a multiplicação dos meios técnicos de produção, reprodução, armazenamento e difusão de mensagens. Seu enfoque

⁶ Também conhecida como Escola Semiótica de Tartu-Moscú e apresenta entre seus principais representantes o semiotista e historiador cultural russo Iúri Lotman (AMÉRICO, 2015).

de estudo é a canção nas mídias⁷ e a noção de texto considerada se expande para além do discurso escrito em alguma língua natural e passa a designar certo tecido de elementos significativos, portador e veículo de significado global. A partir disso, é possível afirmar que tais variadas formas dos textos serem apresentados ao mundo, percorrem a vastidão do universo da arte em suas expressões, como a exemplo da canção. Em diálogo com Le Goff e Pierre Nora, Valente reflete sobre a memória na canção e a memória da canção. Também imbuída na busca da apreensão dos sentidos do tempo e suas implicações na canção, a autora se furta do conceito de *performance* de Paulo Zumthor.

Tal noção, de acordo com o medievalista suíço, implica competência, e, “além de um saber-fazer e de um saber-dizer, a *performance* manifesta um saber-ser no tempo e no espaço”, concentrando tudo aquilo que do transmissor se endereça ao outro (ZUMTHOR, 2007, p. 157). Partindo da fenomenologia da recepção de Zumthor, preocupado especialmente com a *performance* oral direta, dita presencial, Valente (2003, p. 126) discute aspectos sobre a memória em relação à canção na mídia. Suas considerações dão conta que, em meio a uma tendência de globalização cultural, na qual se insere a canção numa perspectiva de homogeneização e até de morte, a mesma, por outro lado, enquanto sistema, constitui-se em um mecanismo que garante sua vitalidade. De tal forma, a canção das mídias estaria imbuída de determinadas propriedades que possibilitam sua caracterização como certo tipo de memória.

Em sua acepção sobre “memória na canção”, a pesquisadora recorre a autores como Chion e Santaella, apontando que, para além das qualidades intrínsecas e extrínsecas de cada mídia em particular, a capacidade de fixação dessas é o que garante a propriedade das linguagens midiáticas de atuarem como cápsulas de memória, que são

⁷ Considera-se que “mídias são meios, e meios, como o próprio nome diz, são simplesmente meios, isto é, suportes materiais, canais físicos, nos quais as linguagens se corporificam e através dos quais transitam” (Santaella, 2003, p. 25).

compreendidas como extensões da memória individual e coletiva. A autora atenta para o fato que, se por um viés, a canção no universo da mídia apresenta, via de regra, um curto prazo de vida, por outro, no plano subjetivo, seu poder de agregação de memória é imprevisível ou im-preaudível. Assim, as lembranças musicais, sendo considerados os aspectos físicos (neurológicos em si), fincam seus lugares em nossas memórias. Conforme a autora: “Com isto, queremos dizer que a cristalização do tempo tem, por via da música, uma conexão metonímica com o objeto que foi incorporado à memória”. (VALENTE, 2003, p. 136)

Ao tratar da “memória da canção”, a pesquisadora salienta que uma canção gravada em um disco, ou outro tipo de mídia, materializa e revela a presença de um objeto circunscrito em um momento específico do passado, tornando-se assim “prova documental da *performance*”. Nessa perspectiva, o disco é apontado como um objeto que pode ser apreendido como documento, monumento ou relíquia. No interím, para aqui refletir sobre a abordagem da música como documento histórico, recorre-se ao conceito de Jacques Le Goff, para o qual todo documento é monumento. Com base nesse conceito é possível afirmar que uma obra musical é passível de interpretação histórica, na medida em que carrega, em si, a intencionalidade de quem a produziu. Segundo Le Goff:

A memória coletiva e a sua forma científica, a história, aplicam-se a dois tipos de materiais: os documentos e os monumentos. De fato, o que sobrevive não é o conjunto daquilo que existiu no passado, mas uma escolha efetuada quer pelas forças que operam no desenvolvimento temporal do mundo e da humanidade, quer pelos que se dedicam à ciência do passado e do tempo que passa, os historiadores. Estes materiais da memória podem apresentar-se sob duas formas principais: os monumentos, herança do passado, e os documentos, escolha do historiador (LE GOFF, 1990, p. 535).

Seria então o monumento tomado como um sinal do passado, caracterizado por tudo que possa evoca-lo, ou perpetuar uma recordação. Já o documento é parte de um processo de escolha, de seleção, daí sua ligação com a prática do poder. Tomar um vestígio como um monumento é despi-lo desse caráter de seleção, é desconstruir o

documento e trabalhar em seu interior, reinserindo-o ao meio no qual foi produzido. Em termos musicais implica pensar o objeto a partir dos seus meios de produção, reprodução e também recepção. Sobre as possibilidades de uma abordagem da fonte musical com base nas noções de documento/monumento, vale lembrar que:

Ainda na perspectiva de Le Goff (2003, p.538), para quem o monumento é uma “aparência enganadora, uma montagem” que precisa ser desmontada para que se possa analisar as condições em que foi produzida, uma mesma obra musical contempla várias “aparências” ou intenções: ao ser composta, ao ser executada, ao ser ouvida, ao ser lembrada (ASSIS et al., 2009, p. 21).

A ponderação é realizada para lembrar que a partitura, enquanto texto musical, é importante fonte documental, por caracterizar uma prova. Contudo, a partitura configura apenas um mapa, um guia, um dos suportes que permite uma leitura e interpretação posterior da obra, o que também é garantia de sua lembrança em diferentes épocas no tempo. Cabe ao historiador não esquecer que a música não é o texto escrito sob a pauta, esta “é apenas a representação de uma realidade que se materializa no momento em que é ouvida” (ASSIS *et al.*, 2009, p 22). Dessa forma, uma pesquisa com fontes musicais que considere a amplitude tomada por estas partituras em suas execuções, vistas como monumentos, pode revelar muito mais sobre o passado, pois considera também a intencionalidade daqueles que a reproduziram ao longo do tempo, bem como a repercussão dessa música ao ser ouvida por diferentes pessoas.

Os autores e suas respectivas ideias apresentadas até aqui, contribuíram na configuração das análises que compõem o presente estudo sobre a Vanguarda Paulista. Ainda que diversos, ao modo das referências que são encontradas na produção musical desse grupo de artistas, tais concepções teóricas e conceituais se conectam pelas relações estabelecidas diante das problemáticas entre história, memória e música. O apelo à visualidade não poderia ser deixado de lado ao considerar-se a potencialidade que a produção musical da Vanguarda Paulista encontrou, por meio da canção, de narrar a

cidade e o cotidiano urbano. Por meio dessas composições, que poderiam ser auferidas a “cronistas modernos da cidade” é possível visitar lugares e estares, os quais se desenham em sons e poesia. Também as imagens materiais oriundas de tal produção, as quais envolvem fotografias desses artistas e, especialmente, as capas dos discos, fornecem elementos importantes na análise. De tal forma, o título do trabalho se propõe a apresentar os “retratos de uma geração”, o que busca configurar os diferentes capítulos e suas especificidades na abordagem de recortes na trajetória desses artistas. Retratos, cujas descrições, buscam ao final uma exposição que permita ao leitor visitar outro tempo e outros sons.

Com tal norte, o primeiro capítulo apresenta a “Geração Vanguarda Paulista” procurando contextualizar a movimentação artística a partir das transformações sociais que estavam em curso, bem como avaliar como as mesmas implicaram nas produções artísticas, de modo geral e específico, como no caso da Vanguarda Paulista. O objetivo busca nas relações de tal produção o diálogo com outras vanguardas, o qual se revela no caráter experimental que a permeia. Nesse sentido, são discutidas as referências da Vanguarda Paulista criadas a partir das interlocuções com a poesia concreta e o tropicalismo. Também é abordada a atuação da televisão e dos festivais de música e as movimentações no campo musical depois dos tropicalistas. Numa perspectiva de que a Vanguarda desenvolveu-se por meio de frentes com diferentes proposições estéticas, oriundas de diferentes partes do país, é apresentada nessa seção uma análise da trajetória da compositora e cantora Tetê Espíndola. A intenção se concentra em demonstrar como a artista e seus irmãos contribuíram no processo de abertura da música popular para interlocuções que dialogassem com expressões do folclore e de estilos regionais, como os praticados na região da fronteira do Mato Grosso do Sul, estado de origem dos Espíndola.

O segundo capítulo expõe a importância da universidade e da cidade de São Paulo na concepção artística compartilhada, em espaços e tendências criativas, por esse grupo de jovens que rondava a Vila Madalena, na capital paulista. Também traz o tema do engajamento artístico e os debates no cenário artístico nacional e internacional. Tal avaliação busca subsídios na memória expressa pela própria produção da Vanguarda Paulista por meio da análise de uma das canções mais conhecidas do grupo RUMO, a música *Ladeira da Memória*.

O capítulo seguinte busca discutir a atuação da imprensa na alcunha da designação para esse grupo de artistas, bem como elaborar uma problematização quanto ao papel histórico das vanguardas artísticas ao longo do século XX, procurando relacionar as contribuições da Vanguarda Paulista para o cenário atual da música brasileira. Como subsídios para a elaboração da problematização foram avaliados os LP's *Clara Crocodilo* (1980), de Arrigo Barnabé e *Beleléleu, leléu, eu* (1981), de Itamar Assumpção, os quais são considerados obras seminais para o movimento da Vanguarda Paulista.

Para encerrar o trabalho, optou-se por estabelecer uma discussão sobre a memória em tempos de internet e como os recursos criados pela tecnologia vem transformando o modo de escrever a história. Nesse sentido procurou-se apresentar um levantamento de fontes, tanto escritas, quanto digitais, relativas ao tema. A busca também problematiza a forma como essas fontes têm apresentado e reapresentado a memória da Vanguarda Paulista e de que maneira as mesmas interferem na legitimação do conceito auferido ao grupo, contribuindo na cristalização de determinadas representações dos mesmos.

As questões apontadas buscaram a análise de diferentes fontes, visando compreender como a Vanguarda Paulista tem se reproduzido desde os anos de 1980, seja por meio do vislumbre da historiografia e outras memórias sobre a vanguarda ou por meio de sua produção musical. A pesquisa procura estabelecer relações entre a historiografia e

a produção e circulação de memórias sobre o movimento. Tal procura preocupa-se em considerar diferentes formas e meios em que estas se reproduzem, considerando a problemática sobre as fontes encontradas na rede de internet e suas aplicações nas pesquisas com história e música. As observações indicam que há um esforço contínuo dos próprios músicos em manter certa memória sobre a sua importância para o contexto de ruptura da época em que surgiram, além de formularem significações e ressignificações sobre a própria Vanguarda Paulista.

A impossibilidade de abarcar todo conteúdo produzido sobre o tema, principalmente na internet, levou a ser considerada a seleção de dois grupos de fontes com natureza semelhante. Tais grupos separam-se entre as fontes impressas e as fontes digitais, as quais serão apresentadas no quarto e último capítulo, após debate acerca da temporalidade da Vanguarda Paulista e os conflitos entre a historiografia e a memória dos relatos orais dos artistas envolvidos.

Esse texto, no uso da palavra e da reflexão sobre a história, não se pretende fim e sim um trânsito de ideias sobre as artes e seus movimentos no tempo. Pretende compreender como operaram esses artistas da Vanguarda Paulista na própria fundamentação e estruturação do campo profissional da música brasileira em sua vertente independente. Para além do *showbusiness* das grandes gravadoras, essa geração de músicos, embasada no ideal do *it yourself* demonstrou maneiras de se autoformatar como artista de maneira independente. Para tanto, tais artistas evidenciaram a importância de aliar elementos eruditos sem deixar de negociar com o universo pop, denotando aquilo que Bourdieu (2014) alertou como uma vantagem das vanguardas artísticas, a qual se concentra na capacidade de suportar, e, por vezes, tirar proveito da objetivação social, conseguindo agir na redistribuição de capitais culturais. No caso da Vanguarda Paulista isso é verificável a partir do emprego dos conhecimentos de caráter erudito, adquiridos

na universidade, pela maior parte dos artistas que integraram esse grupo, na mescla de composições populares.

Diante de tais considerações iniciais, se projeta a perspectiva de acatar esse grupo de artistas como uma vanguarda histórica, levando-se em conta que os mesmos proporcionaram inteirações na música brasileira, cujas ações acarretaram em mudanças significativas no campo. Apesar das controvérsias que atingem o tema, principalmente por se tratar de um grupo denominado enquanto movimento, mas que não apresentou seu manifesto em tempo, considera-se que os mesmos marcaram época. Ainda que não haja um reconhecimento dos integrantes de uma unidade e de da ausência do sentimento de autopertencimento, suas ações foram sobremaneira importantes para o cenário da música independente e suas propostas assinalavam para esse projeto em comum, o qual, pode-se dizer, foi almejado e conquistado. No ponto de vista estético é possível encontrar recursos para a defesa de quem se deparar com a afirmação do fracasso dessa vanguarda musical por considerar que a mesma tenha parado no tempo ou não tenha alcançado o sucesso monetário esperado junto com os grandes públicos. Para tanto, é retomada a consideração de Peter Bürger quanto ao projeto das vanguardas artísticas e a fase pós vanguarda quicá nos encontramos, na qual as tentativas de reencontro da arte com a vida, junto com seus insucessos, não devem ser consideradas traições aos ideias desses artistas e sim como o resultado de um processo histórico, que abriu, nesse caso, novas possibilidades sonoras que já não esperam classificações. Isso se exemplifica nos versos da canção *Devaneio* do grupo Trupe Chá de Boldo, o qual se insere no atual cenário da música independente, e que respondem de maneira descomplicada a interrogação sobre qual o tipo de música que se toca, afirmando que o som é só uma onda e não já importa se ele mistura rumba, guarânia, punk ou polka. Afinal, “O som é só uma onda, curta”!

Capítulo 1. Geração Vanguarda Paulista

A juventude brasileira dos “anos 80” viu o rock nacional florescer e a televisão dominar os lares com suas novelas, minisséries e programas de auditório, como o clássico *Cassino do Chacrinha* ou o *Perdidos na Noite*, revelador do apresentador Fausto Silva. Assistiu também ao surgimento de grandes ídolos da música *pop* como Michael Jackson e Madonna, fenômenos de vendas de discos. Por outro viés, longe dos grandes públicos, a cidade de São Paulo também teve essa década marcada pela atuação da chamada Vanguarda Paulista, um movimento artístico caracterizado enquanto uma geração de músicos com postura estética renovadora. Tais artistas não apresentavam grande preocupação em “agradar ao público”. Estavam focados em confrontar os modelos artístico-musicais do passado, visando novas formas de produções estéticas. Tal postura entrou em choque com o desenvolvimento da indústria fonográfica brasileira, fazendo com que suas produções emergissem como uma “movimentação artístico-musical alternativa e independente” (SILVA, 2005, p. 125).

Nessa movimentação artística, entre os seus principais representantes, encontravam-se Arrigo Barnabé e a Banda Sabor de Veneno, Itamar Assumpção e a Banda Isca de Polícia, além de Luiz Tatit e o Grupo RUMO. Também devem ser citadas as cantoras Suzana Salles, Tetê Espíndola, Eliete Negreiros, Vânia Bastos e Ná Ozzetti, assim como os grupos Premeditando o Breque e Língua de Trapo. É difícil afirmar que existam, entre esses artistas e suas obras, elementos semelhantes suficientes capazes de projetar uma ideia unificadora e coesa para os seus projetos. Os estudos mais recentes, sobre a também chamada Vanguarda Paulistana, são consensuais em afirmar que o termo foi uma cunhagem elaborada pela imprensa e crítica especializada da época⁸. Tal

⁸ Ver (GIORGIO, 2005), (MACHADO, 2007) e (MARRACH, 2011).

denominação, teria surgido a partir das primeiras participações desses artistas nos festivais universitários e das tentativas da imprensa em classificar as novas maneiras de fazer música que estavam se apresentando naquele cenário. Considerando que tais insurgências musicais não apresentavam um sentido de homogeneidade, a imprensa passou a apresentar tal grupo em composição enquanto uma Nova Música. Com o lançamento dos primeiros álbuns dos artistas mais representativos da movimentação então em curso, surgiram as primeiras críticas publicadas em jornais e revistas de grande circulação, que denominaram aquela que ficou conhecida como Vanguarda Paulista.

Apesar das ponderações expostas pela historiografia, é crível afirmar que os ideais de renovação estética, além do descompromisso em agradar o público e as gravadoras, podem sim ser apontados como algo em comum entre eles. Tais sentidos são agregadores e contribuem na justificativa para a classificação que insiste em se inscrever. Sean Stroud aponta elementos de semelhança entre tais produções, afirmando que “esses grupos criativamente sobrepuseram formas tradicionais de canções populares e samba juntamente com o rock, reggae, elementos de humor e música experimental” (STROUD, 2010, p. 89). Para exemplificar a dificuldade em estabelecer parâmetros de classificação para esses artistas, vale citar algumas das características dos principais representantes:

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 brasileira; **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* (MACHADO, 2007, p. 44-45).

Apesar da diversidade das formas de produção musical dos integrantes deste grupo, lhes é conferida certa unidade de vivência, com questionamentos análogos frente ao cotidiano vivenciado por esses artistas, cuja representação expressou-se musicalmente de maneiras variadas. Nesse sentido, entende-se a Vanguarda Paulista como uma geração de compositores que, num certo momento, articulou-se em um território onde artistas, de uma faixa etária comum, ocuparam o mesmo espaço e envolveram-se com questões da megalópole de São Paulo. As canções dessa geração cantam e contam as vivências de seus compositores em suas experiências cotidianas na grande cidade. Entre paulistas, paulistanos e migrantes de outros estados, a Universidade de São Paulo (USP) e seus arredores tornou-se espaço de compartilhamento que ofereceu fruição para novas produções artísticas. Os nomes citados seguem a seleção da pesquisadora Regina Machado e foram acatados pela consideração de serem aqueles que melhor sintetizam as manifestações artísticas daquele momento. São os nomes sempre citados em escritos e imagens sobre o tema. Caracterizam símbolos de uma juventude que se encontrava pelos bairros paulistanos de Pinheiros e Vila Madalena. Era um público seletivo, em sua maioria composto por universitários ansiosos pelas novidades ocasionais das experimentações artísticas irradiadas pelas noções contra culturais que chegavam de fora do país.

Nesse ponto, são mencionadas as transformações sócio-político e comportamentais ocorridas no cenário internacional e nacional a partir do final de 1960. O fenômeno da televisão merece destaque, proporcionando a criação de referências a partir da música estrangeira, principalmente das bandas The Beatles, Pink Floyd, Yes e The Jimi Hendrix Experience. Foi a televisão, também, o veículo que popularizou os festivais de música, os quais iniciados a partir de 1965, deram formato à sigla MPB e notoriedade aos tropicalistas⁹. Uma década depois, transformados em festivais

⁹ Conforme (BASTOS, 2009).

universitários, continuaram a ser televisionados, oferecendo a porta de entrada para a Vanguarda Paulista.

Considerando o quadro apresentado, deve-se atentar para o fato de que, ainda que haja compreensão da não existência de uma geração convencional, visto a impossibilidade de distinção de uma estrutura cronologicamente invariável, a qual transcenda épocas e países (Sirinelli, 2006, p. 137), é possível afirmar que tal movimentação artística está localizada, mas não isolada, de outras experiências vanguardistas do século XX. Ao buscar inovações, a geração paulista encontra referência em variados processos, ocorridos em outras épocas e países. Sua ocorrência é concomitante à ação de outras correntes de vanguarda que se articulavam no campo pela América Latina, as quais também estavam conectadas ao amplo debate que envolvia europeus e norte-americanos¹⁰.

No que diz respeito ao circuito artístico nacional, essa discussão abarca pontos de entrecruzamentos desse grupo de jovens com a poesia concreta e o tropicalismo. Também se pretende situar a inserção desses músicos num debate das vanguardas artísticas em curso, em âmbito internacional, desde o fim da década de 1950. Entre os principais questionamentos que ocupavam os artistas, concentrava-se a necessidade de estabelecer discussões e práticas que aproximassem a arte da vida. A partir dessa perspectiva de uma arte mais ligada ao cotidiano das pessoas comuns, buscada por meio de experimentalismo e misturas de elementos eruditos e populares, a análise nesse capítulo finaliza-se com uma avaliação da trajetória da cantora e compositora Tetê Espíndola, buscando demonstrar uma das frentes da Vanguarda Paulista, a qual trouxe os aspectos ligados à música *folk*,

¹⁰ Um painel acerca das vanguardas artísticas na América Latina pode ser encontrado no livro: *Pensando a música a partir da América Latina* (GONZÁLEZ, 2006). A vanguarda Paulista é abordada pelo autor que estabelece relações com certa movimentação ocorrida no Chile, naquele mesmo contexto.

os regionalismos e intercâmbios com a música latino-americana para o campo da música brasileira na virada dos anos de 1970.

Experimentalismos: a arte em busca da vida

Em entrevista para esta pesquisa, Gal Oppido, o baterista que integrou o grupo RUMO, relatou aspectos interessantes sobre essa geração. Paulistano, filho de um pintor, e nascido no início da década de 1950, o músico vivenciou sua adolescência e juventude ao longo dos anos de 1960¹¹. Uma “rótula”, essa é a metáfora utilizada por ele ao falar sobre essa década. Um período na convivência humana que ele considera como tendo sido um “acerto de contas”, tanto na parte estética, ética ou mesmo bélica. Uma conjunção no espaço/tempo que fez fruir várias linguagens e comportamentos, postos em discussão e confrontados com aquilo praticado até então. Um momento rico e de intensa troca de informações. Ser jovem era a possibilidade de “estar liberto” entre ideias e conceitos que fluíam e relativizavam a vida, em meio a um cotidiano assistido por uma interessante carga de novos processos de criação em todas as instâncias artísticas (OPPIDO, 2014).

Em outro contexto, o depoimento do filósofo Edgar Morin, concedido a Giles Lapouge, em 7 de maio de 1978, relata a importância das transformações sociais ocorridas naquele contexto e suas implicações na própria percepção de mundo pelos sujeitos, o que teria feito florescer um estado de questionamentos. Segundo Morin,

Por outro lado o espírito do tempo mudou. Antes de 1968, a divisão do trabalho, sua fragmentação, as opressões cronométricas da vida cotidiana, o estatuto das mulheres, dos jovens, dos marginais, da vida urbana, da sexualidade – tudo isso parecia fazer parte da natureza da

¹¹ Marcos Aurélio Oppido, seu nome de batismo, nasceu na cidade de São Paulo em 14 de março de 1952. Seus dados biográficos foram retirados de dois compêndios digitais sobre a arte contemporânea, a *Coleção Pirelli MASP de Fotografia* e a *Enciclopédia Itaú cultural Artes visuais*. As informações encontradas foram combinadas e contrastadas com aquelas obtidas no depoimento oral do artista. Endereços eletrônicos consultados: <http://www.colecao-pirellimasp.art.br/autores/30> e http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_IC/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_verbete=1862&cd_item=1&cd_idioma=28555, acesso em 20/08/2017.

sociedade, de forma tão evidente quanto as nuvens e as montanhas fazem parte da natureza física. Mas nos anos 1970 é colocado em questão, frequentemente de maneira difusa, e às vezes de forma virulenta, tudo o que antes não constituía problema. Assim, as aspirações femininas, as ideias ecológicas, o neo-regionalismo, o neo-arcaísmo, o desejo de viver fora dos ritmos artificiais da cidade, da fábrica, do escritório, a comunidade, a autogestão – tudo isso faz parte doravante de nossa problemática dos anos 1970. [...] Mas Maio de 68 foi a ‘brecha’ feita em nossa sociedade e, por essa brecha, todo um recalque, todo um inconsciente, todo um conjunto de coisas marginais, toda uma necessidade, toda uma libido se precipitou. Todo um questionamento nasceu (MORIN, 2008, p. 34-35).

Na música popular, em âmbito internacional, os grupos ingleses, principalmente The Beatles, são lembrados como uma forte referência para essa geração. *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, o oitavo álbum da banda britânica de rock, lançado em 1967, foi um evento que alterou as concepções da composição musical de maneira global. O disco que mescla ritmos e sonoridades, no qual é possível encontrar desde um *Fox-trot* até música indiana, anunciava que a música era interessante enquanto conteúdo/procedimento e atentava para a importância da exploração de novas combinações rítmicas e sonoras. No Brasil, o som dos The Beatles embalou a revolução comportamental alçada na década de 1960, desembocando na Tropicália dos baianos. Em São Paulo, instigou o desejo de inovação estética, desenvolvido ao longo da década de 1970, naqueles jovens que viriam a integrar a Vanguarda Paulista. Em seu livro *Pensando a música a partir da América Latina – Problemas e Questões*, o pesquisador argentino Juan Pablo González (2016), aponta que tais manifestações podem ser vistas como resultado evidente de que

o impulso vanguardista da arte dos anos 1950 e 1960 havia chegado à cultura popular da época, tal como aconteceu com a irreverência da Tropicália, o experimentalismo do *free jazz* ou a renovação da linguagem imposta pelo *rock* progressivo. Esse impulso instalava a necessidade de se ter uma experiência, de entrar em um ‘estado’ com o fato artístico. *Are you experienced?*, perguntava The Jimi Hendrix Experience em seu álbum de estreia de 1967 (GONZÁLES, p. 182).

O movimento *hippie*, a contracultura, a revolução sexual e o ideal da sociedade alternativa são algumas das principais características da década de 1960. Nesse contexto, uma prática artística conhecida como *happening*, a qual foi criada no final dos anos de 1950 pelo americano Allan Kaprow, popularizou-se¹². De maneira literal, significa evento, acontecimento. Desenvolvida em grupo, é uma forma de expressão artística que valoriza a espontaneidade e o improviso. Ademais, promove a inclusão do público na proposta do artista, fato que a difere da *performance*. Sem a separação entre o público e o espetáculo, ocorre em tempo real, sem texto, nem representação. Sumariamente,

*O happening é gerado na ação e, como tal, não pode ser reproduzido. Seu modelo primeiro são as rotinas e, com isso, ele borra deliberadamente as fronteiras entre arte e vida [...]. De acordo com Kaprow, os happenings são um desdobramento das assemblages e da arte ambiental, mas ultrapassa-as pela introdução do movimento e por seu caráter de síntese, espécie de arte total em que se encontram reunidas diferentes modalidades artísticas - pintura, dança, teatro, música. A filosofia de John Dewey (1859-1952), sobretudo suas reflexões sobre arte e experiência, o zen-budismo, o trabalho experimental do músico John Cage, assim como a action painting do pintor americano Jackson Pollock (1912-1956) são matrizes fundamentais para a concepção de happening*¹³.

A popularização do *happening* insere-se no debate entre as fricções do popular com o erudito. A prática é resultante de um contexto de intensos debates entre os artistas, os quais produzem um deslocamento na definição, intenção ou direção da arte. As contendas inscrevem “a tomada ativa da palavra pelo artista na formulação dos destinos da arte” por meio dos manifestos e dos textos teóricos. Isso remonta ao final da década de 1950. Entre os artistas e grupos se encontrava o Fluxus, um movimento importante de

¹² Kaprow é um dos mais influentes artistas ligados aos happenings na cena americana do final dos anos 50. O próprio termo happening, teorizado pelo artista, surgiu a partir de uma série de ações intitulada 18 happenings in 6 parts, de 1959. Kaprow estudou história da arte com Meyer Schapiro e composição com John Cage. Formado pela Universidade de Nova York e pela *Hans Hoffman School*, obteve o *Master of Arts* em história da arte na Universidade de Colúmbia e é professor emérito de artes visuais na Universidade da Califórnia, San Diego. (KAPROW, 2006)

¹³ HAPPENING . In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3647/happening>>. Acesso em: 05 de Jul. 2017. Verbete da Enciclopédia.SBN: 978-85-7979-060-7

caráter internacional, multidisciplinar e plural que mobilizou artistas como o músico John Cage (1912) e a artista plástica Yoko Ono (1933). As *performances* e os *happenings* eram práticas amplamente realizadas pelos artistas ligados ao Fluxus, sendo que

As músicas de John Cage e Paik, comprometidas com a exploração de sons e ruídos tirados do cotidiano, têm lugar central na definição da atitude artística do Fluxus. Trata-se de romper as barreiras entre arte e não arte, dirigindo a criação artística às coisas do mundo, seja à natureza, seja à realidade urbana, seja ao mundo da tecnologia ¹⁴.

Ao longo de 1960, a prática apresenta-se sob a forma de multilinguagem e funciona como captador e processador de novas tendências. Uma noção diretamente associada aos conceitos de experimental e “como herança da década anterior, o processo de criação, o ritual e a interação dos indivíduos que concebem o evento são mais importantes do que o resultado estético final que se venha a alcançar” (PIRES, 2005, p. 69). O *happening* concentra o interesse de entrelaçar vida e arte em práticas que se relacionassem com o cotidiano das pessoas

[...] Segundo Hans Belting, fez-se premente para a arte do pós-guerra romper com a lógica interna da história da arte, pelo menos com a lógica válida até então. A arte, segundo o autor, defrontou-se novamente com a velha divisão entre arte e vida, porém não tendo mais a ambição de "controlar" a vida em nome da arte e sim centrando o debate entre a cultura erudita e a popular ("high" and "low culture") e o contato com o mundo cotidiano: "A arte do 'pós-guerra', por outro lado, logo abandonou as orientações da história da arte para buscar, em seu próprio tempo, os resultados de sua redefinição de objetivos, quaisquer que fossem esses resultados." [Hans Belting, *Art History after Modernism*, Chicago/Londres, The University of Chicago, 2003.] (FERREIRA; 2006, p. 14-15).

Segundo Glória Ferreira, a aproximação da arte com a vida traz o experimentalismo como princípio ativo e desencadeador de novos códigos, marcados pela diversidade de temas e materiais. Isso indica “que a forma não mais é valorizada como princípio interno, mas traz consigo a interrogação sobre o conceito de arte que se dá na

¹⁴ FLUXUS . In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3652/fluxus>>. Acesso em: 07 de Jul. 2017. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

própria externalidade da linguagem”. A autora atenta que, na Europa, entre as décadas de 1960 e 1970, ocorreu intensa comunicação entre diversos grupos de artistas, o que teria dado lugar à proliferação de manifestos, textos coletivos e formulações diversas. No centro da polêmica estava a superação da abstração, em suas variadas modalidades, como modelo de criação. Em muitos países da América Latina, entre eles o Brasil, questões próximas circulavam e deram origem aos debates em torno da tradição construtiva. Como exemplo, a autora cita os movimentos argentinos *Madí* e *Arte Concreto-Invenición*, ou os Concretistas e Neoconcretistas brasileiros (FERREIRA, 2006, p. 17).

Tais experimentações estéticas criaram referências para a Vanguarda Paulista, como no caso de Arrigo Barnabé, conhecido pelo teor performático de suas apresentações e os enredos narrativos de suas canções. Em entrevista durante estada em Porto Alegre, por sua apresentação com Vânia Bastos do Show *Música da Grande Cidade*, em 2013, Arrigo declarou:

Eu gostava muito de atuar. Gosto de atuar. No palco fazia muito uma coisa de atuação. Entro num personagem. Eu conhecia algumas coisas de teatro, tinha contato com pessoas de teatro e de dança contemporânea, que eu achava muito interessante também. E a ideia do happening, que surge no final dos anos 1940 com John Cage. E toda coisa que os dadaístas faziam no começo do século XX, que estava muito ligado com a performance. Todas as experiências estéticas que os dadaístas faziam, quando eles queriam testar alguma coisa, eles faziam em performance (*Sul21*, 07/04/2013).

Outro representante que teve suas *performances* musicais no palco profundamente marcadas pela atuação teatral foi Itamar Assumpção. Maria Clara Bastos, em sua dissertação de mestrado, avalia a utilização de procedimentos composicionais e a relação dos mesmos com a vivência pessoal do compositor e suas conexões com o aprendizado musical e teatral do artista. Segundo a pesquisadora, o teatro teria sido fundamental para o início do processo de composição de Itamar Assumpção, o qual iniciou suas experiências musicais a partir das tentativas de musicar os textos teatrais escritos pelo seu

irmão mais velho, Narciso Assumpção. Sobre a forte presença de palco do músico, Bastos ressalta que

em 1971, Itamar participou do IV Festival Universitário Música Popular de Londrina com a canção Cabocla da Mata. Essa composição era essencialmente um ponto de terreiro e dizia: “Cabocla da mata, por quem come fogo?”. Ele e os irmãos a tocaram. O júri acabou criando o prêmio “Melhor Apresentação total” por causa da atuação impactante. Mais uma vez em 1972, no mesmo festival, a mesma premiação para as músicas Queimada e Tempo Completo (BASTOS, 2012, p. 36).

Segundo Arrigo Barnabé, em entrevista para a pesquisa de Maria Clara Bastos, naquele contexto as composições de Itamar Assumpção ainda apresentavam um caráter bastante distante daquele que viria a delinear a obra do músico. O entrevistado enfatiza que a primeira vez que o teria visto no palco sua reação foi marcada pela sua impressionante figura cênica. Apesar disso, suas composições ainda não empolgavam tanto e que, de fato, Itamar Assumpção teria encontrado seu estilo com a canção *Nego Dito*, um marco na carreira do artista. A canção também surgiu entre os festivais e foi premiada com o 3º lugar no 2º Festival da Vila Madalena, em 1980. Sobre a questão Daniela Ghezzy, em estudo sobre a produção independente e o Lira Paulistana, aponta para a participação de Itamar no Festival, demonstrando como tal participação teria encaminhado Itamar até o Lira Paulistana e culminado com a produção do disco *Beleléu leléu eu* (Lira Paulistana, 1981), o primeiro disco de Itamar Assumpção e também a primeira produção fonográfica do selo independente do Lira Paulistana. Segundo Ghezzy,

Arrigo Barnabé (que já era relativamente “famoso” para participar do Festival da Vila como concorrente) fora um dos jurados desse festival, juntamente com Wilson Souto. Itamar já conhecia Arrigo Barnabé da época em que ambos moravam em Londrina, o que, possivelmente, fez com que o próprio Arrigo tenha comunicado Itamar a respeito do evento. Além da gravação ao vivo das músicas premiadas em um disco (produzido pela Continental), foi oferecida como parte da premiação uma semana gratuita de apresentação no Lira (nos horários especiais, de 2ª e 3ª-feiras), devido ao envolvimento de Wilson com o festival. Itamar Assumpção foi premiado com o 3º lugar com a canção “Nego Dito”, de sua autoria, e a partir disso, além de gravar sua canção premiada, apresentou-se no Lira nos horários estipulados para os

vencedores do festival. Diante da boa recepção do público à qualidade do trabalho, Itamar foi convidado por Wilson a se apresentar no Lira durante uma semana em “horário nobre”, ou seja, de 4^a-feira a Domingo às 21 horas (GHEZZI, 2003, p. 140).

Arrigo Barnabé já gozava então de certo reconhecimento pelo lançamento do seu também primeiro álbum, o Lp *Clara Crocodilo*(Selo Independente, 1980). Os dois Lp's são considerados obras seminais que marcaram o início da movimentação dessa geração de artistas e serão abordados de maneira pormenorizada em outro capítulo. A seção seguinte busca tecer considerações sobre a poesia concreta e o tropicalismo, atuações artístico-culturais que contribuíram na construção de um texto poético musical renovado pelos integrantes da Vanguarda Paulista.

Poesia Concreta e Tropicalismo

O movimento da poesia concreta veio a eclodir no Brasil em 1958, com a publicação do *Plano Piloto para Poesia Concreta*. Escrito pelos irmãos Augusto e Haroldo de Campos, em parceria com Décio Pignatari, o texto decretava que dava por encerrado o ciclo histórico do verso para que a poesia concreta viesse a tomar conhecimento do espaço gráfico como agente estrutural. A movimentação era uma forma de rebelião contra aqueles que pululavam depois do *Movimento Modernista de 22*, os quais chegaram a pedir a volta do soneto. Os concretistas se pronunciavam contra o discurso linear e procuravam incorporar novas informações à sua linguagem, levando em conta uma sociedade cada vez mais industrial. Em 1981, em entrevista à *Folha de São Paulo*, o poeta Augusto de Campos comentava que não era possível admitir a volta do soneto depois da existência da publicidade e da televisão. Isso caracterizaria uma negação a tudo aquilo com que os modernistas haviam rompido na década de 1920 (ALMEIDA, 1981).

A poesia concreta mostrava-se preocupada com a semântica das palavras, com suas formas e seus fonemas, em busca de aliar o som e sentido visual na produção de poemas com múltiplas associações de significados. Tal cuidado com a musicalidade das palavras e a busca de renovação da estrutura poética aproximaram esses poetas de autores como Arnaut Daniel, um poeta trovador provençal representante da poesia medieval, e o poeta, crítico e editor, o americano Ezra Pound. Este por sua vez, teria causado impacto sob a obra de outros importantes escritores, como James Joyce, Ernest Hemingway, T.S. Eliot e William Carlos Williams.

Uma das grandes contribuições dos concretistas, principalmente por parte de Augusto de Campos, foi a realização da tradução, entre outros, da obra de Arnaut Daniel e Ezra Pound, o que viabilizou o contato do público brasileiro com a obra desses autores. Augusto de Campos é considerado um dos grandes tradutores de Arnaut Daniel. Segundo Inês Oseki -Dépré, “na antologia *Verso/reverso/controverso*, o poeta Augusto de Campos (1978) fornece uma série de traduções notáveis de vários poetas que vão dos trovadores provençais a Mallarmé” (OSEKI-DÉPRÉ, 2013, p. 3). Segundo Arrigo Barnabé, teria sido a partir da leitura do poema “Aura Amara”, no livro *ABC da Literatura de Ezra Pound*, traduzido em 1973 por Augusto de Campos, que o compositor teria criado a combinação sonora que denominou sua maior criação, o monstro “Clara Crocodilo” (FONSECA, 1982).

O pensamento e prática desse autor estão voltados para a pesquisa e a experimentação da linguagem, para os quais o “conceito de produção poética como *invenção*” de Ezra Pound, foi fundamental. Inserida no campo das vanguardas da segunda metade do século XX, a poesia de Augusto de Campos faz a utilização de variados procedimentos de criação artística, numa mescla de poesia, artes visuais, publicidade, música e tecnologias digitais. Buscando “unir palavra, som, imagem e movimento numa

unidade estrutural”. Também foi estudioso da música erudita de vanguarda e esteve inserido no debate pela renovação da música popular brasileira. O verbete da Enciclopédia *Itaú Cultural* ressalta sua importância nesse quadro:

Estudioso da música erudita de vanguarda, publica artigos sobre compositores como Edgar Varèse, Anton Webern e John Cage no jornal *Folha de S. Paulo*, reunidos posteriormente no livro *Música de Invenção* (1998). Augusto de Campos também se interessa por movimentos de renovação da música popular brasileira, como a bossa nova e a tropicália. Publica o livro *O Balanço da Bossa* (1974) e tem parcerias com os compositores Caetano Veloso, Arnaldo Antunes (1960) e Arrigo Barnabé (1951)¹⁵.

Miguel Almeida, em publicação do jornal *Folha de São Paulo*, ao descrever o perfil do poeta concretista Augusto de Campos, por motivo da comemoração de cinquenta anos do poeta, traça as relações estabelecidas entre concretistas e tropicalistas. O editor e escritor lembra que Torquato Neto, depois de ler um texto na revista *Invenção*, órgão dos concretistas, deparou com uma frase que o influenciaria a escrever “Geleia Geral”, uma das letras mais importantes do tropicalismo. Teria sido nessa época que concretistas e tropicalistas – Gil, Caetano e Torquato – teriam formado quase uma união. Quase, pelo fato de que teriam poucas características em comum, a não ser o fato de “mexerem com a linguagem”. Sobre a questão, Augusto de Campos reconhece na entrevista concedida a Almeida, que os tropicalistas não estavam interessados em coisas convencionais e estavam preocupados em “realmente causar fatos modernos”.

Segundo Campos, eles teriam surgido numa época de efervescência musical, mas seu interesse teria ficado apenas neles. O poeta cita como exemplo o trabalho de Chico Buarque, que não teria lhe chamado atenção pelo fato de ser algo “quadrado e muito convencional”. A aproximação entre tropicalistas e concretistas teria caracterizado um fato inusitado no cenário brasileiro tendo em vista que um movimento intelectual teria

¹⁵ AUGUSTO de Campos. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa2884/augusto-de-campos>>. Acesso em: 07 de Jul. 2017. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

demonstrado interesse pela música popular, a qual, segundo Almeida, seria um gênero pouco respeitado por determinados setores. Segundo o artigo de Almeida, para alguns críticos, tal união teria colaborado para adiar a morte do concretismo, tido por grande parte da imprensa nacional como um malfado à nossa língua materna. Segundo o autor,

Pelos jornais da época, na verdade, o concretismo foi “um Deus no acuda”, expressão de um indignado escritor. Muitas manchetes foram abertas onde os deflagradores do movimento eram acusados de “enterrarem o idioma”, “causarem pânico na poesia”, etc. Já o doce Manuel Bandeira, diante de um poema concreto, sentenciou: “É o rock’n’roll da poesia” (ALMEIDA, 1981).

A assertiva é rebatida por Augusto de Campos com sua própria versão de que a MPB possuiria uma função sintetizadora, inclusive para os porta-vozes radicais da vanguarda, o que seria bom, pois teria a capacidade de atingir um público bem superior ao da poesia. No contexto da entrevista, em fevereiro de 1981, Augusto de Campos certificava que, naquele momento, estava interessado no trabalho do paranaense Arrigo Barnabé. Em suas palavras: “Em todo este panorama musical, Arrigo é a única coisa realmente nova. Conseguiu a união dos quadrinhos, do tropicalismo mais a linguagem de alguns artistas de vanguarda. Esse som atonal é um barato” (ALMEIDA, 1981).

A importância do concretismo na música brasileira torna-se eminente em suas relações com o tropicalismo e por sua vez, com a Vanguarda Paulista. Essa, de certa forma, se apresentou mais alinhada às pretensões dos poetas concretos em suas concepções estéticas, buscando romper com a estrutura da forma, tanto no texto poético, a exemplo dos tropicalistas, mas também no texto musical. Se Augusto de Campos mostrava-se próximo de Arrigo Barnabé, o poeta Paulo Leminski, considerado representante do neoconcretismo na poesia brasileira, tornou-se um grande parceiro de canções de Itamar Assumpção. Após a sua morte, sua esposa e também poeta, Alice Ruiz, continuou a parceria que rendeu inúmeras outras letras musicadas por Itamar Assumpção.

Alice e Itamar conheceram-se em 1983 e compuseram mais de vinte canções durante os vinte anos que conviveram, até a morte do compositor, em 2003.

A participação da poetisa Alice Ruiz na produção da Vanguarda Paulista é abordada de maneira detalhada em dois trabalhos acadêmicos. O primeiro deles é o de Ana Carolina Arruda de Toledo Murgel. Sua dissertação na área de história, defendida em 2005, pela Unicamp, aborda as relações de gênero na composição musical de quatro mulheres compositoras da vanguarda, indagando sobre a dimensão feminina no fazer artístico. O trabalho é intitulado *Alice Ruiz, Alzira Espíndola, Tetê Espíndola e Ná Ozzetti: produção musical feminina na Vanguarda Paulista*, o que resume bem sua proposta de análise (MURGEL, 2005). A segunda produção acadêmica é de autoria de Helena Savaris Secco e provém da pós-graduação em música da Universidade Federal do Paraná, com o título *SEI DOS CAMINHOS: Análise das canções de Itamar Assumpção e Alice Ruiz, a partir dos conceitos semióticos desenvolvidos por Luiz Tatit*. Sua dissertação, defendida em 2012, realiza a análise de duas canções compostas em parceria de Itamar Assumpção com Alice Ruiz, além de apresentar um levantamento dos dados artísticos e biográficos das carreiras dos dois artistas. O trabalho de Helena Savaris é um dos estudos sobre a Vanguarda Paulista cuja análise foi embasada pela semiótica musical de Luiz Tatit (SECCO, 2012).

Ainda sobre os diálogos entre poesia e música, vale destacar que, além da poética em si, a experimentação, a criação como processo de pesquisa e o apelo visual desses poetas, bem como a produção de textos críticos de poetas como Augusto de Campos, podem ser nitidamente percebidos nas criações da Vanguarda Paulista, desde a imagem dos cartazes e *folders*, utilizados pelos artistas do Lira Paulistana, à superposição dos quadrinhos na obra de Arrigo Barnabé. Também foi uma via que aproximou tais artistas

do debate em torno de uma arte que não pudesse ser diluída pela cultura das massas e que interagisse no cotidiano social cada vez mais urbano e industrializado.

Outro movimento que apresenta relações com o concretismo deve também ser relatado. Trata-se da produção literária da *Geração Beat*, denominação utilizada para definir o grupo de escritores composto por Allen Ginsberg, William S. Burroughs, Jack Kerouac e Gregory Corso. Uma geração que, em meados da década de 1950, deu os primeiros passos para o movimento *hippie* nos EUA. A produção desses autores foi transgressora e inovou a linguagem e conteúdo literário, questionando e rompendo com os padrões estabelecidos pela sociedade americana entre 1940 e 1960. Em pleno macarthismo, esses escritores, adeptos ao uso de muito álcool, drogas e sexo livre, ao som do jazz de músicos como Charlie Parker e Dizzy Gillespie, desafiaram o *status quo* e os ideais do *american way of life*, disseminando uma nova forma de ver o mundo, com maior espiritualidade e menor materialismo. O professor da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), Marco Alexandre de Oliveira, estabelece uma linha de raciocínio segundo a qual há pontos de contato entre a geração *beat* e a poesia concreta brasileira.

Interessante seria considerar não apenas a influência dos beats na literatura brasileira, mas as correspondências entre este movimento e o da poesia concreta, que surgiu na mesma época. Apesar das óbvias diferenças, pode-se traçar algumas afinidades entre dois movimentos que parecem diametralmente opostos e que, portanto, se identificam. Por exemplo, a poética ideográfica do grupo Noigandres corresponde à estética zen, que por sua vez se relaciona com o interesse dos beats pelo budismo. Tanto os beats quanto os poetas concretos polemizaram e revolucionaram as suas respectivas tradições literárias, apesar de serem desprezados pela crítica, e influenciaram na formação de movimentos da contracultura ainda mais populares: se os beats inspiraram os hippies nos Estados Unidos, os poetas concretos alimentaram o tropicalismo no Brasil. Pode-se concluir que ambos os movimentos representam manifestações poéticas locais de uma nova contracultura global em (trans)formação (SANTOS, 2014, p. 25).

É interessante observar como o sentido marginal de movimentos contra culturais foi rearranjado e inserido na cultura de massas. Em âmbito mundial, o fenômeno do rock

produziu grandes astros, como os The Beatles e Jimi Hendrix; no Brasil, o tropicalismo trouxe ídolos como Caetano Veloso e Gilberto Gil. O questionamento alavancado pelos movimentos foi homogeneizado, embalado, rotulado e vendido àqueles mesmos jovens influenciados pelos ideais da contracultura. Nesse sentido, González aponta para uma “contracultura de massas”:

Desde a sua consolidação na década de 1920, a cultura de massas permaneceu à margem das vanguardas artísticas. Ainda que tenha havido um primeiro sinal de vínculo entre as chamadas alta e baixa culturas com a utilização de produtos industrializados como objetos de antiarte pelo dadaísmo, na relação da arte com o cabaré e na atenção midiática conferida à geração *beat* nos anos 1950, foi nos anos de 1960 que se produziu uma aproximação mútua [...]. Por um lado, a vanguarda artística aproximava-se da cultura de massas – com a *pop art*, por exemplo – e por outro, a cultura de massas aproximava-se da vanguarda com a música *beat* e a Tropicália (GONZÁLEZ, p. 199).

As implicações da cultura de massa no processo da produção artística remontam às transformações socioculturais ocorridas ainda na primeira metade do século XX. Como apontado por Le Goff¹⁶, a noção de “cultura de massas” está diretamente imbricada com a própria definição de modernidade, numa época regida por “uma cultura da vida cotidiana e uma cultura de massas”. Fomentada nos Estados Unidos a partir da década de 1950, espalhou-se em seguida pela sociedade ocidental. Sobre a questão, Le Goff destaca as conclusões de Edgar Morin na obra *O espírito do tempo* (1975), apontadas por ele como uma das melhores descrições desse aspecto da modernidade. Edgar Morin, conforme Le Goff, entende e explica a “cultura de massas” da seguinte forma:

As massas populares urbanas e uma grande parte dos campos acedem a novos standards de vida: entram progressivamente no universo do bem-estar, da distração, do consumo, que até então era excluído das classes burguesas. As transformações quantitativas (elevação do poder de compra, substituição progressiva do esforço do homem pelo trabalho da máquina, aumento do tempo de descanso) operam uma lenta metamorfose qualitativa: os problemas da vida individual, privada, os problemas de realização de uma vida pessoal, põe-se com insistência não só no plano das classes burguesas, mas da nova grande camada

¹⁶ A abordagem se encontra na obra *História e Memória* (LE GOFF, 1994), no capítulo para o qual o historiador medievalista se propõe a reflexão acerca das relações entre o antigo e moderno frente à história, contemplando assim, discussões acerca dos processos de modernização e sobre a modernidade.

salarial em desenvolvimento (MORIN *apud* LE GOFF, 1994, p. 194 e 195).

Entre os adventos para a organização dos novos processos de produção cultural, a televisão teve papel fundamental, apresentando conteúdo variado e devidamente homogeneizado, formatado e estratificado a fim de atender o consumo da sociedade ocidental. Considerada o principal meio de comunicação do século XX, a televisão desenvolveu e aumentou a circulação de informações. No Brasil foi consolidada sob a tutela da ditadura com investimentos em infraestrutura por parte do governo, o qual controlou e restringiu sua programação tendo a censura como recurso.

Televisão, os festivais e a movimentação depois dos tropicalistas

Quanto às discussões no campo da música brasileira e os novos processos criativos relacionados às linguagens musicais, Gal Oppido considerou, em seu depoimento oral, a importância da instalação da mídia televisiva no Brasil a partir da década de 1950. Oppido lembrou que, encabeçados pela Rede Record, na década seguinte, vários programas “brindavam” a música e oportunizaram aos jovens uma conexão com o que acontecia no cenário musical do país. Destacavam-se os programas *Bossaudade*, *o Fino da Bossa*, *o Show em Si... Monal* e a movimentação da *Jovem Guarda* (OPPIDO, 2014).

A importância dos programas e dos festivais de música televisionados é levada em conta também no texto autobiográfico de Luiz Tatit, em seu livro *Todos Entoam: Ensaios, conversas e canções* (TATIT, 2007). Segundo o músico e compositor, sua paixão de criança, a qual era o rádio, foi transferida para a televisão quando viu Elis Regina pela primeira vez em som e imagem. Conta que foi conquistado por sua força física de expressão, a qual “dirimia qualquer reticência que pudesse sobrar da variante

auditiva”. Para Tatit, foi a potencialidade da cantora que abriu as portas para a era musical da TV, cuja sorte foi lançada no momento em que Elis venceu o primeiro festival daquele período, promovido pela extinta TV Excelsior.

O êxito na apresentação da música *Arrastão*, uma composição de Edu Lobo em parceria com Vinícius de Moraes, teria alavancado a estreia, em maio de 1965, na Record, do programa sob o comando da cantora. O programa, intitulado *Fino da Bossa*, teria servido de matriz a uma série de outros formatos com conteúdos musicais e características semelhantes. Tais programas televisionados foram palco para o surgimento de novos artistas e estilos ao longo de toda a década de 1960. Tatit lembra que acompanhava todos esses programas, como se fossem telenovelas, assim como todas as eliminatórias dos festivais de música da emissora. O músico e compositor relata que, em sua percepção na concepção daquele próprio texto, era possível constatar que teria sido a partir daquele momento que ele passou a ler o mundo pelas canções (TATIT, 2007, p. 12-13).

Foi também por meio dos festivais de música que, das frases pichadas pelos estudantes nos muros da Universidade Sorbonne de Paris, o lema “É proibido proibir” chegou à juventude brasileira embandeirando o título da canção de Caetano Veloso, apresentada no III FIC (Festival Internacional da Canção), promovido pela Rede Globo em 15 de setembro de 1968. Acompanhado pelos Mutantes, Caetano foi vaiado e no meio da interpretação realizou um discurso provocativo à plateia. Sua fala carregava indagações sobre qual era o tipo de juventude aquela, segundo ele, uma juventude retrógrada, ocupada sempre em “matar amanhã o velho inimigo que morreu ontem”. As afirmações eram de que a plateia não tinha condições de compreender sua proposta artística, a qual como a de Gilberto Gil e sua execução da composição *Questão de ordem*, fazia parte de um plano para acabar com o festival. Corromper aquela estrutura.

Um dos apontamentos na fala de Caetano é que o problema tratava-se das tentativas de policiar a música brasileira. Ainda que endereçada ao público, a menção também se refere ao debate em torno das chamadas “patrulhas ideológicas” e o certo purismo diante das tentativas de manutenção de uma identidade da música brasileira. Sua fala é entendida como uma experiência de inclusão daquela geração no debate político e comportamental que ocorria em âmbito internacional, bem como as implicações da mesma num cenário cultural mais amplo, no qual a arte buscava outras formas de resistência, para além das canções de protesto que circulavam pelos festivais de então.

Caetano conclamava: “Se vocês forem... se vocês, em política, forem como são em estética, estamos feitos! Me desclassifiquem junto com o Gil! junto com ele, tá entendendo? E quanto a vocês... O júri é muito simpático, mas é incompetente. Deus está solto!”¹⁷. As provocações de Caetano seguem em meio às vaias do público numa apresentação que se transformaria num grande *happening* naquela noite de domingo¹⁸.

Em tese produzida na área de história, intitulada *Milonga para que el tiempo vaya borrando fronteras* (OLIVEIRA, 2015), Vitor Hugo Abranche de Oliveira estabelece uma reflexão sobre a música da fronteira sul do Brasil, em busca de uma identidade para a música da região. Ao descrever o painel da música brasileira nas décadas de 1960 e 1970, a Vanguarda Paulista aparece como um entre outros movimentos do pós-tropicalismo, os quais são tratados enquanto expressões regionalistas que buscavam dar continuidade ao lema de inclusão “É proibido proibir” dos tropicalistas. Segundo o autor,

Interessante observarmos que os movimentos musicais posteriores à Tropicália são bastante heterogêneos. Não queremos aqui dever à Tropicália tudo o que se seguiu na música brasileira, mas localizá-la temporalmente como primeiro movimento em que a proposta de abertura irrestrita às influências internas e externas proporcionava um

¹⁷ Áudio e transcrição no site <http://tropicalia.com.br/identifisignificados/e-proibido-proibir/discurso-de-caetano>, acesso em 06/07/2017.

¹⁸ As informações foram retiradas do Site Tropicália, um projeto concebido e dirigido pela pesquisadora Ana de Oliveira, viabilizado pelo Fundo Nacional de Cultura do Ministério da Cultura, com patrocínio da Petrobrás. Disponível em: <http://tropicalia.com.br/identifisignificados/e-proibido-proibir>, acesso em 06/07/2017.

desconforto, uma incerteza sobre qual seria o caminho da música popular a partir de então. É compreensível também que a heterogeneidade da música brasileira, através da multiplicidade e, por vezes, concomitância de movimentos que surgiram, se mostrasse tão forte a partir de então. Em outras palavras, os regionalismos que apareceram após a Tropicália não necessariamente dependeram da existência prévia dela para acontecerem. Mas o fato de terem aparecido depois nos leva a pensar sobre como cada lugar procurou, à sua maneira, mostrar que as pretensões tropicalistas, de abarcar o máximo de influências possíveis, não eram a única resposta nem o único caminho para a música brasileira naquele momento (OLIVEIRA, 2015, p. 20-21).

O painel dos “movimentos pós-tropicália”, retratado pelo pesquisador, tem início na década de 1970, com os mineiros do Clube da Esquina, um grupo formado principalmente por Marilton Borges, Lô Borges, Márcio Borges, Flávio Venturini, Beto Guedes e Milton Nascimento, que deu início às suas atividades na cidade de Belo Horizonte, lançando dois discos, em 1972 e 1978. No nordeste brasileiro, surgia nova safra de músicos, entre os quais se destacaram Alceu Valença e Geraldo Azevedo, em Pernambuco, e Zé Ramalho e Elba Ramalho, na Paraíba. Na Bahia, Os Novos Baianos, com Baby Consuelo, Moraes Moreira, Pepeu Gomes, Paulinho Boca de Cantor e Luiz Galvão, inovaram com uma mistura de samba baiano e instrumentação *rock'n roll*. No Rio de Janeiro, a Banda Vímana, formada por Ritchie, Luiz Paulo Simas, Fernando Gama, Lobão e Lulu Santos, trazia referências do rock progressivo de bandas britânicas como o Pink Floyd e Yes. A carreira solo de Arnaldo Antunes, com seu primeiro disco, *Loki*, de 1974, também vale citação, pela proposta samba rock / Bossa nova e *jazz fusion*, do ex integrante dos Mutantes. Chegando à década de 1980, o movimento internacional do punk rock ganhou corpo. Manifestações importantes para o rock nacional surgiram, principalmente no Rio de Janeiro e Brasília (OLIVEIRA, 2015).

As referências contraculturais esparramavam-se pelo território brasileiro. No Rio Grande do Sul, por exemplo, em 1982, o título da canção de Milton Nascimento nomeou o evento *Cio da Terra*. Ocorrido na cidade gaúcha de Caxias do Sul concentrou em sua

programação debates, shows e oficinas. Organizado pela União Estadual de Estudantes, caracterizou um grande encontro de jovens, aos moldes do Festival norte-americano de *Woodstock*, de 1969. São destacadas as presenças de Vitor Ramil e Nei Lisboa, dois músicos compositores gaúchos que lançaram trabalhos independentes ainda na primeira metade da década de 1980¹⁹. Lisboa e Ramil, entre outros, são encaixados no gênero da Música Popular Gaúcha, um termo adotado pela imprensa a partir de 1980, para denominar o tipo de música que estava sendo produzida no território gaúcho. Segundo Mauro Borba:

No início da década [1980], predominavam o neonativismo conquistando cada vez mais espaço urbano, a nova **música popular gaúcha** e grupos de música instrumental. No plano nacional, a partir do estouro da Blitz com *Você não soube me amar*, em 82, vários grupos começaram a gravar. Esta movimentação no centro do país trazia uma nova orientação para a mídia que começava então a trabalhar com o rock. O Brasil começava a receber tardiamente os estilhaços da rebelião punk 76/78 e adotar a *new wave*, um coquetel mixando antigas e novas culturas do pop com grande apelo para a indústria fonográfica (BORBA, 1996, p. 103-104) [**grifo nosso**]

O termo é utilizado também por Arthur Dapieve, em seu livro *BRock* sobre o rock nacional dos anos 1980. Segundo Dapieve,

Numa cidade onde ser punk e odiar a MPB era a regra, os três [referência aos integrantes da banda gaúcha Engenheiros do Hawaii] flertavam com a **MPG, Música Popular Gaúcha**, cujos por assim dizer expoentes eram Nelson Coelho de Castro, o grupo musical Saracura e, sobretudo, Nei Lisboa. (DAPIEVE, 1995, p. 142) [**grifo nosso**]

Nesse cenário, Oliveira ressalta a Vanguarda Paulista, atentando para o seu caráter experimental, que unia sambas da velha guarda a novas formas musicais como o dodecafonismo de Arrigo Barnabé e o *cool-jazz* da música de Itamar Assumpção:

Em São Paulo, no final da década de 1970 e início da década de 1980, um grupo de artistas formado por Itamar Assumpção, Arrigo Barnabé e as bandas Grupo Rumo (liderança de Ná Ozzetti e Luiz Tatit), Premeditando o Breque e Língua de Trapo, constituem o movimento

¹⁹ VALDUGA, Paula. O Sul já teve o seu Woodstock. **Jornal ZERO HORA**, PORTO ALEGRE, TERÇA-FEIRA, 30/10/2007. Disponível em: <http://www.woodstockpresentefuturo.com.br/arquivos/CiodaTerraZH20071030.pdf>, acesso em 06/06/2017.

Vanguarda Paulistana. Com a característica de revisitar sambas de Lamartine Babo, Noel Rosa, Adoniram Barbosa e Ataulfo Alves, esses artistas propunham novas formas musicais como, por exemplo, o uso da música dodecafônica por Arrigo Barnabé e a influência do cool-jazz em Itamar Assumpção (OLIVEIRA, 2015, p. 20-21).

Segundo Oliveira outra proposição inovadora da Vanguarda Paulistana “foi o uso de mídias alternativas na tentativa de produções mais independentes de influências de gravadoras”. O pesquisador cita o estudo de José Adriano Fenerick (2007), no qual este explica que a condição independente possibilitou um caráter altamente crítico a esses músicos, avaliado pela liberdade estética que lhes proporcionava. Oliveira afirma que cada uma dessas movimentações regionais tem como marca a “hibridação de influências”, ao passo que cada qual, em contrapartida, “tem sua visão caleidoscópica da realidade” (OLIVEIRA, 2015, p. 22). É preciso esclarecer que não há a intenção de abordar a Vanguarda Paulista entrando numa discussão sobre regionalismos musicais, nem tampouco fazer uso da noção de hibridismo cultural. A pretensão aqui é a de utilizar a leitura de Vitor de Oliveira para tentar compreender outras interpretações sobre o movimento, ao mesmo tempo em que são utilizadas suas informações para descrever a variedade de manifestações que proliferaram no campo musical brasileiro a partir da década de 1970.

Entretanto, se na perspectiva de Vitor de Oliveira a Vanguarda Paulista insere-se no campo da música brasileira numa aproximação pela música popular, na interpretação de Laura Figueiredo Dantas, em seu estudo *O canônico em xeque na MPB – Processos de legitimação e ideário de modernidade* (DANTAS, 2016) a mesma estaria mais próxima do ideário modernista do grupo Música Viva. O grupo liderado, na década de 1940, pelo músico alemão Hans Koellreuter, apresentava “combinações contrastantes e estranhas à audiência de música popular.” Para Dantas, a diferença entre a Vanguarda Paulista e os tropicalistas reside no fato dos últimos terem alcançado certa estabilidade

ao manter as estruturas comuns à música popular. Ao exercer uma valorosa capacidade de fusão de elementos musicais, os músicos tropicalistas realizaram uma síntese “entre a cultura de massas e a linguagem de vanguarda”. Por outro lado, a atuação subsequente dos músicos paulistanos teria inserido estruturas diferentes às usuais no repertório popular, tais como a técnica serial e os experimentalismos. Conforme a autora, “esses músicos paulistanos, articulados de forma independente em relação ao mercado *mainstream*, representaram um ponto de inflexão nas tendências modernistas da música popular brasileira ao expor o choque entre diferentes estruturas sonoras” (DANTAS, 2019, p. 26).

A movimentação tornou-se conhecida pelo caráter independente de suas obras, produzidas e lançadas por pequenos selos ou financiados pelos próprios artistas, à margem das grandes gravadoras. Marginais, alternativos e independentes são sinônimos da Vanguarda Paulista. São denominações que denotam atitudes que unem tais artistas sob um mesmo signo, apesar de apresentarem sonoridades tão diversas. Um senso contra a cultura do consumo, já embandeirado pela geração *beatnik*, de Jack Kerouac.

O painel apresentado sobre o cenário musical tentou demonstrar a variedade de manifestações expressivas desencadeadas a partir do final da década de 1960, buscando localizar a Vanguarda Paulista e seu desenvolvimento nesse processo. A atitude que desafiava a indústria do consumo buscava a aceitação de novos estilos e experimentações estéticas e, entre tensões e distensões ocorridas dentro do próprio campo cultural, certas expressões ligadas a tal grupo de artistas chamou a atenção da mídia.

Um dos nomes que se destacou no início da década de 1980 foi o da cantora e compositora Tetê Espíndola. Sob sua figura é possível avaliar a importância da expressão da música regional e folclórica dentro do quadro de manifestações que foi acolhido sob a insígnia da Vanguarda Paulista. Sua música, exercida desde muito jovem numa família

numerosa de artistas, trouxe para o centro do país a sonoridade fronteiriça das polcas paraguaias em guarânias e chamamés, provindas da região mato-grossense de onde veio a artista com seus irmãos para a cidade de São Paulo, em fins da década de 1970. Sua voz chamou a atenção da crítica especializada por apresentar características capazes de evocar o canto de pássaros nativos daquela região. Segundo Susuki Jr, para a *Ilustrada* da Folha de São Paulo, ao estabelecer crítica para o lançamento do LP *Pássaros na Garganta* (Polygram, 1982), afirma:

Na música que serve de título para o próximo LP, Tetê diz que tem um pássaro no céu de sua garganta. Pela beleza de seu canto, este pássaro só pode ser mesmo o Uirapuru. Porque quando ela canta, sua voz se eleva como uma espécie de sublime oração (SUZUKI JR., 1982).

Tetê Espíndola e Os pássaros na garganta: regionalismo e folclore na Vanguarda Paulista

Os festivais na década de 1980, nas quatro edições promovidas pela TV Globo, deixaram para trás os eventos das duas décadas anteriores, marcados pelas músicas de protesto do período ditatorial. Ainda assim, não deixaram de criar polêmicas e de lançar nomes importantes no cenário nacional, entre eles o da cantora Tetê Espíndola, considerada uma figura de representatividade em meio à movimentação da Vanguarda Paulista. Com ela vieram outros nomes que circulavam pelo cenário de então, como Jessé, Oswaldo Montenegro e Leila Pinheiro. Na edição do *Festival MPB –Shell 81*, a canção *Londrina* (Uma Valsa para Londrina), de Arrigo Barnabé, interpretada pelo músico em conjunto com Tetê Espíndola, ganhou o prêmio pelo melhor arranjo de Cláudio Leal Ferreira. Já no *Festival dos Festivais*, em 1985, os representantes da Vanguarda Paulista obtiveram o primeiro lugar no festival, com a composição *Escrito nas estrelas*, de

Arnaldo Black e Carlos Rennó, sob a interpretação de Tetê Espíndola²⁰. A cantora impactou o público com seus “pássaros na garganta”, título de um dos seus primeiros LP's, de 1982, lançado sob a tutela de Arrigo Barnabé, dono da composição que titula o trabalho. Segundo a crítica, numa coluna especializada escrita em 2014:

Para muitos, ela é a voz aguda dos anos 1980 que ganhou festival com a canção "Escrito nas Estrelas". Para quem a acompanha de perto, é a artista que lançou quase 20 álbuns, com música sofisticada, às vezes beirando o experimental, e letras que falam de vida interiorana, mato, rios e bichos (MENEZES, 2014).

O texto indica como o prêmio no festival promovido pela grande Rede Globo proporcionou notoriedade para o trabalho da cantora. Após sua classificação prestigiosa o LP com título homônimo à canção premiada, foi lançado pelo selo de sucessos da Polygram e vendeu mais de 50.000 cópias em uma semana²¹. Sobre o contexto e a dimensão da popularidade adquirida após essa conquista, a cantora declarou em entrevista concedida à Ricardo Santhiago:

Tudo começou algumas horas depois. Eu estava com o Arnaldo, num hotel maravilhoso à beira do mar. A gente tentou sair e dar uma andada, pra fazer nossa comemoração. Mas não conseguimos... Quando percebi, as pessoas já me paravam. Eram muitos fãs, um monte de gente... Minha vida mudou a partir daí. Isso foi bem no final de 1985. O Natal e o Ano Novo foram muito difíceis: eu não podia ir a lugar nenhum! Não podia dar dois passos que era cercada por uma multidão... (SANTHIAGO, 2007).

De uma família de artistas, desde cedo os irmãos Espíndola optaram pela música como profissão e o sucesso alcançado foi resultado de uma trajetória na música iniciada na adolescência em meio aos festivais no Mato Grosso do Sul. A repercussão nacional do trabalho solo da artista já vinha se projetando desde 1978, com o álbum *Tetê e o Lírio Selvagem* (Polygram, 1978), lançado quando chegou a São Paulo e ainda trabalhava com

²⁰ Terezinha Maria Miranda Espíndola, nasceu em 11 de março de 1954, em Campo Grande (MS). Vale salientar que Arnaldo Black é esposo da cantora e Carlos Rennó foi casado com sua irmã, Alzira Espíndola. Maiores informações sobre a trajetória da cantora no site pessoal da artista no seguinte endereço eletrônico: <https://www.teteespindola.com/>

²¹ Informações em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa375596/tete-espindola> , acesso em 26/08/2017.

os irmãos Geraldo, Alzira e Celito. O LP foi distribuído em âmbito nacional, com direito a exibição de videoclipe no programa *Fantástico* da Rede Globo de Televisão.

Segundo Alvaro Neder (2014), ao analisar a música popular urbana e a modernização e relações de fronteira na música do Mato Grosso do Sul, a proposta do grupo dos irmãos Espíndola, que se chamava Luz Azul, trazia basicamente a “temática ecológica de um Pantanal estilizado, desterritorializado e não essencialista”, o qual se unia à ambiência *anti-stablishment*, *hippie* e roqueira de 68 e à música *folk*. Elementos que teriam marcado a formação dos integrantes do grupo. O pesquisador atenta que o LP *Tetê e o Lírio Selvagem* carregava um discurso e pretendia ser vendido como produto “natural”. Tal identificação viria despontar já na capa, na qual os irmãos são retratados em roupas colantes com estampas de bichos e plantas, as quais foram desenhadas pelo artista visual João Sebastião, um mato-grossense conhecido por suas representações do Pantanal. Quanto às canções que compõem o LP, Neder atenta que as mesmas estariam baseadas em sonoridade acústicas fortemente referenciadas pelo *folk*, e com “inspiração ecológica *hippie*”. Os arranjos traziam o texto poético entoado em quatro vozes, acompanhadas por craviolas (espécie de violão de doze cordas), baixolão (espécie portátil de baixo acústico) e percussão. Contudo, a experiência com uma grande gravadora não foi satisfatória como o esperado e após o lançamento desse trabalho o grupo se desfez.

Segundo Alvaro Neder

[...] o sonho dos Espíndola, de sair do isolamento imposto pela distância e inacessibilidade de Mato Grosso Do Sul e levar seu trabalho para todo o Brasil, via a mídia de alcance nacional, não aconteceu com o “Lírio”. Isso porque a indústria necessita de uma classificação muito bem definida para comercializar seus produtos. A MCL, ao contrário, como vem sendo evidenciado, pautava-se pelo interesse oposto, a heterogeneidade das poéticas do deslocamento (sendo a poética de Geraldo Espíndola uma dentre elas). Estando envolvida com a prática da desconstrução identitária, buscava, não uma categoria definida, mas o atravessamento de todas elas” (NEDER, 2014, P. 157).

A sigla MCL é utilizada por Neder fazendo alusão à Música do Litoral Central, na qual estariam concentradas práticas musicais referenciadas pela polca paraguaia, o chamamé argentino e até certos gêneros e instrumentos bolivarianos. No panorama dessas expressões, o fracasso encontrado pelo álbum do grupo Luz Azul estaria nas contradições contidas na “poética ecológica”, elaborada pelo grupo, principalmente na figura de Geraldo Espíndola, a qual integrava um discurso para uma representação regionalista e exotizante que exaltava a região pantaneira. Essencialmente a proposta tornou-se um fator limitador da apreciação dessas expressões musicais, ao passo que a natureza tornou-se sinônimo de arcaísmo e as novas gerações queriam o encontro com o mundo contemporâneo, tecnológico e urbano (NEDER, 2014, p. 162).

No entanto, o ocorrido não foi capaz de aplacar o regionalismo em relação ao trabalho de Tetê Espíndola, a qual se manteve em São Paulo e deu continuidade a sua carreira. Em matéria publicada na *Folha de São Paulo*, em 1982, após o sucesso da valsa *Londrina* no MPB Shell de 1981 e da gravação do seu primeiro LP solo - *Piraretã* (Phillips, 1980), o mesmo já imprimia a imagem que marcou o perfil da cantora no imaginário popular. Segundo o crítico musical, por meio da voz de Tetê Espíndola filtravam-se as imagens das matas brasileiras, amarradas ao seu canto mato-grossense que trouxe para São Paulo com seus irmãos. Para aquele que tentava convencer o leitor,

O timbre particularíssimo de Tetê Espíndola habita o inconsciente musical do brasileiro. Ele lembra muito a segunda voz em terça das duplas sertanejas (a voz de Inhana, por exemplo, da dupla Cascatinha e Inhana). O fio agudo de sua voz ora ponteia como as cordas metálicas da viola caipira, ora desliza numa suavidade melódica não muito frequente neste matiz de som (SUSUKI JR., 1982, p. 56).

Acompanhando a crítica é possível perceber o encontro com a tradição na música de Tetê Espíndola, a qual numa reelaboração corporifica uma nova forma de cantar, referenciada pela audiência de cantores já então consagrados da música sertaneja, mediada por sua escuta da natureza e seu interesse pela prática de instrumentos de cordas

dedilhadas. Entre tais instrumentos, está a craviola, um instrumento que no desejo de seu criador esperava transitar entre o alaúde e a viola, como uma guitarra acústica que alcançasse sonoridades que atendessem a um universo musical permeado pelo erudito/popular/caipira. Em seu constructo físico, o braço alongado e a sonoridade das cordas oitavadas, proporciona maior liberdade para a exploração sonora do que o violão, proporcionando aberturas inusitadas para a composição harmônica (CRUZ SILVA, 2015).

A artista, que vem se dedicando a composição e estudo da craviola há mais de três décadas, ao despontar no início da década de 1980, na imprensa de São Paulo, já demonstrava toda a importância desse instrumento em sua trajetória artística. Em sua entrevista comparava a própria voz com a sonoridade da craviola, descrevendo sua preocupação com a busca de um timbre límpido, mas também quebradiço. Após o término do grupo Luz Azul, Tetê Espíndola fazia experimentos com um grupo intitulado “sertanejo lisérgico”. Segundo a compositora, que falava de sua experiência com o primeiro LP solo - *Piraretã* (Phillips, 1980), sua intenção era a de aproveitar os elementos sugeridos pela paisagem e pela música da região centro-oeste e misturá-la a novas informações musicais, incluindo a música erudita. Foi nesse ensejo que ela foi a primeira a gravar uma composição de Arrigo Barnabé. Trata-se da canção *Tamarana*, composta no sistema serial²² numa parceria de Arrigo Barnabé com seu irmão Paulo Barnabé.

O grupo “sertanejo lisérgico” teria a pretensão de apresentar o visual característico da região através de uma viagem. Segundo a justificativa da cantora, o termo “lisérgico” seria utilizado como causador de imagens, como algo que pretende apresentar situações, transportando o expectador. Tetê também relatou para o periódico que o grupo procurava manter tal sonoridade primando pelo uso de instrumentos acústicos, deixando de lado os

²² Música baseada na série de 12 sons da escala cromática temperada. Sua abordagem será retomada na discussão sobre a obra de Arrigo Barnabé.

equipamentos elétricos. Ao falar sobre o desenvolvimento do canto em sua trajetória considerou que, ao longo do tempo, vinha acumulando um arsenal de sonoridades e levando em conta a textura de sua voz, ela própria diria que o som que emitia se aproximava do canto das araras (*FSP*, 22/06/1980).

Seu nome é correlato ao da Vanguarda Paulista nas pesquisas do termo na *internet* e em trabalhos acadêmicos é apontada como uma das mais importantes representantes da movimentação artística, como na abordagem de Ana Carolina Murgel (2015). Sua projeção nacional e as parcerias recorrentes com Arrigo Barnabé, outra figura importante nessa geração de músicos, reforça a prerrogativa. Após a gravação da primeira composição do músico, a cantora participou da gravação do emblemático LP *Clara Crocodilo* (Selo Independente, 1980) e as parcerias não pararam mais. Em 1982, sob a tutela de Arrigo Barnabé, Tetê lançou o álbum *Pássaros na Garganta* (Polygram, 1982)²³, considerado um dos melhores de sua carreira. Na época obteve ótimas críticas e espaço na grande imprensa, como no texto de Okky de Souza, publicado na Revista *Veja*, em 1982:

A vanguarda paulista da música brasileira acaba de ganhar o seu melhor LP até agora e o primeiro que pode assustar os ouvintes das cautelosas emissoras de rádio do país. Trata-se de *Pássaros na Garganta*, terceiro disco de Tetê Espíndola, [...] Tetê rompe hoje todos os padrões das cantoras brasileiras. Dona de uma extensão vocal extraordinária, transforma seus agudos altíssimos em lâminas afiadas, chocantes à primeira audição. [...] Usando apenas instrumentos rudes como a craviola e a viola caipira [...] Tetê desfila músicas que tratam invariavelmente de natureza e vida no sertão. Mas jamais recai nos modismos do rock rural e nem descreve crepúsculos, carros de boi ou arco-íris no céu azul. Boa poeta, brinca com palavras indígenas e faz saborosos jogos semânticos. Suas canções são calmas, delicadas, ricas harmonicamente e cheias de contrapontos que lhes fornecem grande leveza [...] e entabula eficientes parcerias com Arrigo Barnabé, revelando todo um lado romântico do feroz e dissonante compositor. Modula a voz como quer e a usa como instrumento, arriscando solos difíceis como em *Longos Prazeres do Amor*. Vencido o susto, fica evidente que Tetê é uma das melhores intérpretes do país e, certamente, a única original a surgir em muitos anos (SOUZA, 1982a).

²³ Remasterizado e lançado em CD no ano de 2014, pelo Selo SESC.

É verificável a utilização da nomenclatura Vanguarda Paulista, em letras minúsculas, mas com um sentido que busca agrupar certas tendências no cenário vivenciado pela música brasileira. A parceria com Arrigo Barnabé, o qual também estava com o nome em voga após o lançamento do LP *Clara Crocodilo* (Selo Independente, 1980), é exaltada como uma atitude eficiente, bem como a ligação da obra da cantora com a natureza e os aspectos ligados ao folclore e o bucolismo da poética da artista. Esse álbum também marca sua trajetória por ter sido lançado pelo selo independente Som da Gente, o que vem alinhar sua proposta com as de outros grupos engajados na busca pela autonomia artística.



Ilustração 1: Capa do LP *Pássaros na Garganta* (LP1982) (CD 2014) Tetê Espíndola. Fonte: http://www.discosdobrasil.com.br/discosdobrasil/consulta/detalhe.php?Id_Disco=DI00485

Segundo Murgel (2005), seria nesse disco que Tetê viria a mostrar toda sua extensão vocal e o título teria sido auferido por Augusto de Campos, o qual consta entre os poetas musicados no LP com a canção *Jaguardarte*, uma releitura de Campos para o poema *Jabberwock* de Lewis Carrol, que teria sido musicada por Arrigo Barnabé. A capa trazia uma foto de Tetê nua, deitada em frente à uma cachoeira extensa, numa exaltação

das belezas da natureza e no encarte um texto de Augusto de Campos tratava de apresentar a cantora ao público:

Voz de pássaros e de rio, a cidade de aço e de concreto que a recolheu, exilada de asas e de águas a devolve, agora, inteira, uma grande cantora: Tetê. De Campo Grande para São Paulo e de São Paulo para o Brasil [...] eu a vejo como uma expressão totalmente nova em nosso cenário musical. Tetê – eu já disse – não se parece com ninguém a não ser com ela mesma. Única. O timbre agudo, de registro incomum, a afinação perfeita, e a própria estranheza de suas canções, infiltradas de ruídos tropicais e de vozes tupis, dão à experiência de ouvi-la um sabor agridoce, esquisito, antigo e novo (CAMPOS, 1982).

O texto de Campos contribui para estabelecer uma reflexão quanto ao papel da cantora na Vanguarda Paulista e sua representatividade enquanto uma das frentes que operou para incluir elementos distintos na produção da música brasileira. A cantora muito produziu desde a década de 1980 e levou sua voz e música em turnês internacionais. A escolha pela inclusão dessa breve análise de sua obra para a conclusão desse capítulo, busca explicitar por meio da sua trajetória o caráter *folk* do movimento norte-americano, o qual permeou a atitude contracultural do movimento hippie, numa releitura do nosso folclore, com a inclusão de elementos regionais e naturais, como os oriundos da música da região pantaneira e da Chapada dos Guimarães, e as interferências musicais daquela região de fronteira.

Segundo o pesquisador argentino González, ao se pensar no panorama mais amplo da América Latina e suas imbricações com as alterações norte-americanas, tal processo das vanguardas musicais vinha se desenvolvendo a partir da década de 1960 e cita o caso do grupo Los Javas, do Chile:

A década de 1960, tão fecunda em tendências musicais vinculadas ou não ao folclore, foi também o germen do que na década seguinte se conheceria como *rock progressivo* e *fusion rock*.. [O grupo] Los Jaivas (1970), [...] teve impacto no Chile no começo dos anos 1970, e na Argentina e França a partir do autoexílio de 1974. Herdeiros da cultura *hippie* californiana, Los Javas encontraram na cultura ameríndia uma espécie de *hippismo* essencial, a partir da onde se aproximaram de duas vanguardas: a improvisação aleatória e as grandes formas do *rock progressivo* (GONZÁLEZ, 2016, p. 181-182).

No caso do grupo chileno, os elementos do folclore regional foram reelaborados musicalmente a partir da mescla com o jazz e o rock norte americano. Essa, entre tantas outras expressões vanguardistas se esparramavam pelos países latino-americanos, os quais passavam por situações semelhantes frente aos regimes ditatoriais pelos quais atravessavam. Nesse sentido, vale citar como exemplo o caso o evento da Alternativa Musical Argentina, considerado um movimento que surgiu como tentativa de união dos artistas argentinos para melhorar, movimentar e favorecer a divulgação de seus trabalhos pelo interior do país. A concentração artística mobilizada, a partir de então, contribuiu para a consolidação de um cenário de produção independente na argentina²⁴. O Recital da Alternativa Musical Argentina, ocorrido na cidade de Santa Fé é considerado por alguns autores como o símbolo de um processo histórico que delimitou espaços alternativos no território da produção musical argentina e ofereceu opções ao público interessado em folclore, jazz ou rock (GOLDSACK, 2011). O evento trazia em seu quadro de apresentações artistas que configuraram o que é possível denominar de uma vanguarda artística naquele país. Essa teria se desenvolvido na Argentina, entre outras ocorridas naquele contexto na América Latina, cujas características principais apresentavam semelhanças e centravam-se nos meios alternativos de produção e distribuição das obras e foram marcadas pelos experimentalismos, mesclas de ritmos e confluências entre o erudito e o popular.

No endereço eletrônico disponível na internet e que leva o nome do evento <http://www.alternativamusicalargentina.com/>, o texto informa sobre o histórico do mesmo e descreve a programação que ocorreu, a qual funcionou como um circuito que abrangeu encontros ao longo do ano de 1984, em várias províncias argentinas. Após relato

²⁴ Informações em: <http://www.alternativamusicalargentina.com/>, acesso em 20/09/2018.

sobre o encontro do mês de novembro ocorrido em Córdoba, as palavras chamam a atenção para os anseios almeçados por aquele grupo de artistas argentinos:

En este encuentro se lee una convocatoria que después de fundamentar el papel del músico como creador de bienes culturales que también son bienes económicos e insistir en que “el momento actual reflexa como las nuevas generaciones de argentinos se ven privadas de la cuota de participación histórica en la memoria colectiva de nuestro Pueblo, despojándonos de la humana necesidad de reflejarnos tal como somos...” llama abiertamente a todos los músicos del país y a quienes ejecutan disciplinas relacionadas con el quehacer musical a imponerse la necesidad de generar la discusión y la puesta en práctica de herramientas imprescindibles como; una nueva ley de radiodifusión, un ley del músico y una ley del disco²⁵.

Tanto no Chile do grupo Los Jaivas, como na Argentina e Brasil, a década de 1980 foi o período de urgência pela democracia e anseio pelo novo, após anos de repressão em regimes autoritários. O texto contém um chamamento que busca provocar a união dos artistas envolvidos com a Alternativa Musical e engajá-los na batalha por novas condições de trabalho para a categoria, assim como demonstram a preocupação vivaz com a atuação crítica dos músicos enquanto geradores de novas tendências culturais. É possível afirmar que tais propósitos estão bem alinhados com as práticas da Vanguarda Paulista e o teatro Lira Paulistana serviu como um catalisador para grupos que vieram de várias regiões do país, com diferentes propostas estéticas e os quais buscavam caminhos alternativos para se reproduzirem artisticamente, com mecanismos viáveis que ao mesmo tempo mantivessem a autonomia de suas expressões. O Lira Paulistana serviu de espaço para apresentações, organizou eventos externos e foi gravadora e gráfica. A lista de grupos que tocaram por lá é bastante grande e inclui o nome de Tetê Espíndola²⁶, com sua música marcada pela sonoridade da região que envolve o Pantanal e a Chapada dos Guimarães, e só para citar mais uma entre essas expressões que apresentava forte apelo ao folclore e

²⁵ Texto retirado do seguinte endereço eletrônico, o qual não fornece maiores dados sobre a produção do site, dificultando uma que seja realizada uma devida referência. Disponível em: <http://www.alternativamusicalargentina.com/>, acesso em 20/09/2018.

²⁶ Listagem dos grupos que tocaram no Lira Paulistana disponível em: <http://www.vanguardapaulista.com.br/tocou-lira/>, acesso em 09/02/2019.

a música regional, é possível destacar o nome do Grupo Parangá²⁷ de São Luís do Paraitinga.

Vindo de outro extremo do país, da Paraíba, a primeira formação do grupo, o qual continua ativo pela atuação dos filhos e netos daqueles músicos, trazia ao palco violões, violas, cavaquinho, percussão, nipe de metais formado por instrumentos de fanfarra, além de três vozes femininas. O grupo foi formado pelos filhos do compositor Elpídio dos Santos, conhecido pelas composições gravadas para as trilhas dos filmes de Mazzaropi. Surgiu na década de 1970, após a morte de Elpídio dos Santos, com o desejo de propagar a obra do mesmo. Aproveitando as referências do repertório deixado pelo pai que era também o maestro da fanfarra da cidade e com a união de elementos modernos em suas composições e apresentações, o grupo ficou conhecido pelo status de “big-band caipira”. O grupo Paranga teria encontrado no palco do Lira Paulistana, no início da década de 1980, o acolhimento devido para as experimentações de sua música.

Vários trabalhos acadêmicos e outras produções se ocuparam em contar a história do Lira Paulistana e sua importância no cenário é indiscutível. Muitos exemplos poderiam ser citados, mas a escolha aqui pretende uma reflexão sobre a importância do acolhimento de expressões que trouxeram para o cenário da música popular brasileira o aspecto contracultural ligado a tendência *folk* do movimento hippie. Nesse sentido, é possível perceber que a trajetória de Tetê Espíndola criou novas referências para o campo musical e o alcance midiático que alcançou contribuiu para o reconhecimento das ações dessa geração de músicos. Sua voz estridente rasgou um espaço de sonoridades postas pelo mercado fonográfico e trouxe consigo características marcantes entre os artistas da Vanguarda Paulista e bem salientadas por Campos no encarte de *Pássaros na Garganta*:

²⁷ Site oficial do grupo que continua em atividade, comandada pelos filhos e netos dos artistas fundadores. Disponível em: <https://www.paranga.com.br/paranga>, acesso em 15/01/2019.

ouvi-la [diga-se aqui – a Vanguarda Paulista - tem] “um sabor agridoce, esquisito, antigo e novo”.

Cabe ressaltar também que o clã dos Espíndola trouxe também outro nome feminino forte para a música que foi o de Alzira Espíndola (Alzira E)²⁸, a qual foi grande parceira de Itamar Assumpção e Alice Ruiz. As duas compositoras contribuem para reforçar a imagem forte e participativa das mulheres na Vanguarda Paulista, e, não por acaso, as duas, juntas com Alice Ruiz e Ná Ozzetti, são tema da pesquisa já citada de Ana Carolina Murgel (2005). Os filhos dessas artistas dão continuidade ao trabalho musical aprendido como ofício com os pais. Da união de Tetê Espíndola e Arnaldo Black nasceu Dani Black, descrito em seu site oficial como o “filho urbano de uma das vozes da mata, Tetê Espíndola, nome escrito nas estrelas familiares de Arnaldo Black, [que agora] revela mais claramente a que veio no universo musical pop”²⁹. Também é filha do casal a artista visual Patrícia Black, a qual já trabalhou em várias produções da família e outros artistas de renome no cenário nacional³⁰. Outras duas cantoras vem dessa prole e são Luz Marina³¹ e Iara Rennó, filhas de Alzira Espíndola. O trabalho de Iara Rennó³² chama a atenção pelo caráter vanguardista, especialmente pela sua montagem musical da obra *Macunaíma* de Mário de Andrade. Lançada em CD *Macunaíma Ópera Tupi* (Selo SESC, 2008), teve remontagens e continua em cartaz aproveitando a comemoração, em 2018, da passagem dos 90 anos de criação da consagrada obra de Mário de Andrade (COZER, 2008).

As parcerias em família são uma constante na carreira das irmãs Tetê e Alzira Espíndola e as mesmas continuam com suas filhas e filhas no melhor espírito cooperativo

²⁸ Site oficial da artista. Disponível em: <http://www.alzirae.com.br/>, acesso em 10/02/2019.

²⁹ Disponível em: <https://daniblack.com.br/sobre/>, acesso em 10/02/2019.

³⁰ Maiores informações em <<http://www.entresons.com.br/?p=2211>>, acesso em 10/02/2019.

³¹ Site oficial da artista. Disponível em: <http://www.luz-marina.tnb.art.br/>, acesso em 10/02/2019.

³² Site oficial da artista. Disponível em: <<http://iararenno.com/index.html>>, acesso em 10/02/2019.

que foi propagado pelos grupos entre a Vanguarda Paulista, um aspecto a ser abordado a seguir. Dados recentes indicam que as duas cantoras devem lançar novo trabalho em parceria para o ano de 2019, cujo enfoque deve retomar as canções pantaneiras e guarânicas, como algo do gênero já realizado no álbum *Anahí* (Luzazul/Dabliú1998), disco ao vivo gravado e lançado há 20 anos (FERREIRA, 2018).

O próximo capítulo pretende pensar os primeiros espaços de manifestação do movimento, começando na própria cidade de São Paulo e explorando a importância da Universidade para a formação técnica e intelectual da grande maioria dos artistas que fizeram parte da Vanguarda Paulista. Fato que foi decisivo para a tomada de conhecimento, por parte daqueles alunos, sobre os principais debates no campo da arte moderna, os quais foram movidos pelas vanguardas estéticas do século XX. Ainda que a trajetória desses artistas demonstre perspectivas diferenciadas sobre alguns aspectos, é possível afirmar que as principais questões com as quais os mesmos se envolveram, circularam entre a pesquisa no processo criativo e a diminuição das barreiras entre o erudito e o popular, por meio de criações com caráter experimental que possibilitassem a utilização de diferentes técnicas composicionais. A universidade representou também o ingresso dos artistas em questão nas principais discussões políticas que se articulavam no país e que atravessaram a década sob o cisma ditatorial.

Capítulo 2: Moderna Música Brasileira e Engajamento Artístico: A música cantando, contando e transformando a cidade

A Universidade e a cidade de São Paulo

Elencar os artistas atuantes e mapear seus espaços de sociabilidade é crucial para o entendimento da trajetória da movimentação em foco. Remetendo aos espaços de atuação de tais artistas no perímetro da cidade de São Paulo, a universidade aparece como um espaço muito importante para o grupo, com destaque para os festivais universitários. Os bares das redondezas da Vila Madalena e Bairro Pinheiros também foram palcos de suas músicas. Em razão disso, esses artistas poderiam ser denominados como uma vanguarda musical universitária, considerando que a grande maioria dos integrantes daqueles grupos era de estudantes universitários. Sonia Allen Marrach recorda que em 1968, mesmo com toda a repressão e a vigência do Ato Institucional número 5, os estudantes passaram a desempenhar o papel principal nas transformações dos costumes, da cultura e da música popular brasileira, atuando como “a força mais viva da sociedade”. A partir da década de 1970, a universidade passou a operar no centro dos conflitos. Segundo a autora:

Nos anos 1960, a universidade encontrava-se no centro da aventura modernizadora, que vinha se processando nos valores, no comportamento e nas formas de conduta. Ela deixou de lado a atitude contemplativa e passou a participar dos problemas da sociedade. Havia uma fermentação interna entre os estudantes e os professores mais jovens, que começaram a participar dos movimentos sociais, interessando-se pela cultura popular, pelo cinema, pelo teatro, pela música (MARRACH, 2011, p. 9).

Gil Nuno Vaz em *História da música Independente* (VAZ, 1988), ao abordar a importância da Vanguarda Paulista para a música independente, faz menção à importante atuação dos alunos da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, enfatizando que as propostas alavancadas pelos artistas dessa vanguarda tiveram o

respaldo do conhecimento técnico, e que os nomes mais representativos foram muito felizes ao conseguir criar dados novos a partir de fontes eruditas. Expõe, ainda, que os mesmos também obtiveram sucesso na conciliação de linguagens abstratas com o universo prático e imediato da música popular. Para Vaz:

É razoável afirmar, assim, que o ensino musical clássico – representado basicamente pelo ECA-USP- contribuiu em grande escala para o surto de renovação da MPB que se manifestou através das produções independentes. O I Festival Universitário de MPB da TV Cultura teve, entre as doze finalistas, metade das canções assinadas e apresentadas por alunos dessa escola. Ou seja, o estudante de música, com formação acadêmica e informação atualizada no seu campo específico de atuação, assume a posição que coube ao universitário, de formação geral ou mais diversificada, na fase da bossa-nova e do tropicalismo (VAZ, 1988, p. 60).

O aspecto considerado acima remete ao caráter experimental e associa-se à pesquisa envolvida nos processos criativos desses artistas. Isso conduz a reflexão aos impasses e diálogos entre o erudito e o popular, e sobre o fenômeno da modernidade na música brasileira. Sobre a questão, destaca-se a fala de Luiz Tatit em entrevista concedida em 2013 a Leonardo Lichote, para o jornal *O Globo*. O músico declara o seguinte:

Em 1974, o que prevalecia eram os filhos do Topicalismo – lembra ele, [então] com 61 anos. – Estávamos esperando uma mudança. Então, só valia fazer música se você tinha algo diferente a dizer. Nós estávamos na Escola de Comunicação e Artes da USP, interessados em transferir elementos da vanguarda erudita para a música popular. Teve gente que queria transferir estruturas do erudito para o popular, como Arrigo (Barnabé) com o dodecafonismo (LICHOTE, 2013).

Em *Todos Entoam*, Luiz Tatit (2007) conta sobre a sua trajetória acadêmica, desde o seu ingresso como aluno na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, ocorrida em 1971, passando pela graduação e pós-graduação, até a sua atuação como professor e pesquisador, ainda em andamento, naquela mesma universidade. Seu posto como professor Assistente Doutor do Departamento de Linguística da USP teve seu início em 1988. Desde então, as suas pesquisas na área da canção proliferaram e suas ideias foram postas em circulação também a partir da orientação de vários outros

trabalhos da pós-graduação. É interessante apontar sua participação em bancas de trabalhos acadêmicos sobre a própria Vanguarda Paulista.

O estudo de Sonia Alem Marrach (2011), publicado em livro sob o título de *Música e universidade na cidade de São Paulo: do samba de Vanzolini à Vanguarda Paulista* é um trabalho que corrobora na discussão sobre as relações e a importância do espaço da universidade para a Vanguarda Paulista. A autora tem sua formação acadêmica na área de Comunicação e, atualmente, é professora da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. A ênfase de suas pesquisas está em educação, comunicação e sociedade brasileira contemporânea, atuando principalmente com os seguintes temas: educação, lúdico, história, formação e professores. Este livro, como o próprio nome indica, traz uma abordagem da produção musical e intelectual de artistas ligados à universidade e à cidade de São Paulo. Entre os nomes contemplados no livro, os quais ela apresenta como “compositores professores da cidade de São Paulo”, e que interessam nesta reflexão, encontram-se os de Arrigo Barnabé, Luiz Tatit, José Miguel Wisnik e Arthur Nestrowski, os quais, de maneira direta ou indireta, tiveram conexões com esse movimento.

A confecção do livro, conforme esclarecimentos da autora, foi realizada “com base em entrevistas, pesquisa discográfica, filmográfica e bibliográfica, além de currículos, memoriais e teses”, buscando uma narrativa informal para contar histórias e memórias dos músicos. A história oral é uma das ferramentas utilizada com destaque pela pesquisadora, a qual recorreu à técnica da história de vida. Tal metodologia compreende entrevistas longas e não diretivas, com o objetivo de oferecer liberdade ao entrevistado para “elaborar, selecionar, organizar e transmitir sua experiência de vida”. Na introdução, Marrach esclarece, ainda, que “o estilo do livro mescla ensaio bibliográfico e crônica da vida musical e intelectual da cidade de São Paulo”. Ao descrever “os músicos populares

e intelectuais” cujas trajetórias são contempladas no livro, Arrigo Barnabé é indicado como músico, professor do Instituto Tom Jobim e da Unicamp, além de ser a “principal figura da Vanguarda Paulista”. Luiz Tatit, José Miguel Wisnik e Arthur Nestrovski são apresentados como “músicos professores, ou melhor, cancionistas da Vanguarda Paulista que, em vez de carreiras paralelas, conseguiram fazer um casamento perfeito entre as duas carreiras” (MARRACH, 2011, p. 1-2).

O compositor Arrigo Barnabé, em depoimento oral em 2011, contou que ingressou na Universidade de São Paulo, também em 1971, através do curso de Arquitetura da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP (BARNABÉ, 2011). Para a pesquisadora Sonia Allen Marrach, sua entrevista foi enfática ao falar sobre a importância de sua passagem pela FAU. Afirma ter sido mais interessante e benéfica para a sua carreira comparada à experiência que teve no ECA (Escola de Comunicação e Artes da USP), onde estudou música a partir de 1974, após ter trancado a matrícula do curso na FAU, em 1973, e ter ficado em Londrina por meio ano antes de retornar para São Paulo. Segundo ele, em sua primeira turma do curso da FAU, teve a oportunidade de partilhar a classe com variados tipos de artistas. Estudaram com ele cineastas, fotógrafos, autores de histórias em quadrinhos e músicos. Arrigo Barnabé relembra a universidade como um ambiente de efervescência cultural intensa, com pessoas inteligentes e criativas.

O depoimento já citado anteriormente, de Gal Oppido, também atenta para a importância de sua passagem pela FAU, onde se formou em arquitetura, em 1975. O antigo baterista do grupo RUMO cita esse espaço como uma escola que, numa perspectiva temporal, estava e continua ligada ao pensamento da forma. Em sua fala, lembra figuras importantes que por ali passaram, fazendo referência aos músicos Chico Buarque e Arrigo Barnabé. Para ele, a FAU caracteriza-se como espaço de discussão ética e estética da forma, onde são códigos que permeiam os suportes, o que torna independente o fato de

você sair de lá arquiteto, músico, ou fotógrafo. O artista menciona ainda a lembrança de desenhar “desde sempre” e de que foi, entre seus irmãos, o único filho que se aproximou do ofício do pai, o qual era pintor. Sua fala, no que tange ao ofício da arte, menciona que a especialização obedeceria uma solicitação ligada ao mercado de trabalho e da produção. Seria aquilo que o indivíduo faz para sobreviver. Em seu entendimento, essa “departamentalização” seria um fenômeno do século XX (OPPIDO, 2014).

O posicionamento de Gal Oppido, músico, fotógrafo e arquiteto, sobre a figura do artista, encontra semelhanças com o célebre texto de Allan Kaprow, “O legado de Jackson Pollock”. Neste, o mesmo anuncia, em fins da década de 1950, que

Os jovens artistas de hoje não precisam mais dizer “Eu sou um pintor” ou “um poeta” ou “um dançarino”. Eles são simplesmente “artistas”... As pessoas ficarão deliciadas ou horrorizadas, os críticos ficarão confusos ou entretidos, mas esses serão, tenho certeza, os alquimistas dos anos 60 (KAPROW, 2006).

Como Arrigo Barnabé e Luiz Tatit, os integrantes do Premê também passaram pela ECA da USP. José Adriano Fenerick fornece informações sobre o contexto da formação do grupo e também as intenções e estratégias utilizadas por esses artistas para estabelecer uma crítica à erudição exacerbada de alguns professores do local e a resistência as manifestações de música popular naquele espaço.

O grupo Premeditando o Breque, ou simplesmente Premê, foi formado, em 1976, por alunos da ECA que queriam tocar samba e chorinho e não encontravam espaço para isso nessa acadêmica instituição [...] O grupo Premê se notabilizou pelo humor empregado em suas canções, com suas críticas ácidas, realizadas por meio da paródia e de deslocamentos simbólicos, tanto ao mito da ‘intelectualidade erudita’ quanto à ‘idiotização’ promovida pela indústria cultural (FENERICK, 2007, p.122).

Luiz Tatit faz referência ao “divertido grupo Premê”³³, segundo ele, formado nos intervalos das aulas da ECA. Ele também expõe questões sobre divergências com as

³³ O grupo não possui site ou espaço virtual que reúna informações sobre o grupo, nem tampouco há artigo na Enciclopédia Itaúcultural, apenas constando artigo na Wikipedia. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Prem%C3%AA>, acesso em 10/01/2019.

ideias de alguns professores que insistiam na rejeição da música popular. O relato de Luiz Tatit remonta à sua entrada na ECA, onde chegou sabendo que teria que estudar mais que outros que já tocavam um “instrumento digno”, os quais provinham muitas vezes de famílias de músicos e apresentam formação em conservatórios musicais, como o próprio Arrigo Barnabé. Em seu caso, ele apenas manejava o violão, instrumento “cuja entrada no Departamento estava tacitamente vetada”. Tatit resume a condição do departamento de Música da ECA, naquele contexto, como formado por “professores idealistas tentando implantar um projeto de música de vanguarda com alunos que nem sempre estavam dispostos a abraçar a causa”. No entanto, por outro lado, um local em que encontrou “colegas solidários, muitos amigos [seus] até hoje” (TATIT, 2007, p. 19).

Eduardo Abrahão Dieb, em sua dissertação de mestrado, abordando a trajetória do grupo Língua de Trapo, aponta para a importância de outras instituições de educação da cidade de São Paulo, como o exemplo dos integrantes daquele grupo cuja formação se deu com alunos do curso de jornalismo da Faculdade Cásper Líbero. O trabalho do pesquisador também foi defendido nessa universidade, contribuindo assim para a compreensão da amplitude da movimentação, bem como inclui esse espaço na discussão. Segundo Dieb,

As faculdades e universidades paulistas eram celeiros de talentos e sempre surgiam grupos artísticos que logo estavam se apresentando na noite paulistana. Do curso de Jornalismo da Faculdade Cásper Líbero surgiu no ano de 1979 o Laert Sarrumor e os Cúmplices. Com a entrada de outros estudantes da faculdade como Guca Domenico, Antônio Freitas “Pituco” e Carlos Mello, o grupo logo depois foi rebatizado e transformado no Língua de Trapo. A escolha do nome recaiu sobre uma música de Ari Barroso (Dá Nela), pois a tal da Língua de Trapo falava mal de tudo e de todos ao seu redor (DIEB, 2013, p. 30).

Mauro Nascimento Clemente traz maiores informações do grupo Premê em sua dissertação *São Paulo quase linda: táticas cotidianas da metrópole nas canções do grupo Premê* (CLEMENTE, 2016). Seu mestrado em Comunicação e Cultura Midiática foi

orientado por Heloísa de Araujo Duarte Valente e faz notar que as canções do Premê formaram crônicas musicais, as quais reconstróem a memória da cidade, representando um registro sonoro-musical da vida diária da São Paulo da década de 1980. Sua pesquisa contou com entrevistas semiestruturadas por telefone e e-mail, com Marcelo Galbetti, Mário “Aydar” Manga, Wandi Doratiotto, Arrigo Barnabé, Luiz Tatit e Laert “Falci” Sarrumor. Seu recorte temporal é o período entre 1980 e 1996, anos esses em que o grupo mostrou-se mais produtivo artisticamente.

A abordagem de Clemente acerca da temática da cidade de São Paulo nas canções do Premê traz a importância da cidade para a produção da Vanguarda Paulista. Além da universidade, a cidade propiciou condições e espaços para que essa “nova música” se desenvolvesse. A relação das canções da “nova música” com a cidade de São Paulo também é apontada por Beatriz Cerqueira na sua dissertação em história, defendida na USP, em 2005. Em *“Você já viu aquela menina que tem um balanço diferente?”: a vanguarda musical paulista nos anos 1980*, a autora também investigava a influência do Departamento de música da ECA/USP sobre certos músicos. Nesse sentido, Vanessa Vilas Bôas Gatti, no seu mestrado em sociologia, intitulado *Súditos da rebelião: estrutura de sentimento da Nova MPB (2009-2015)* (GATTI, 2015), retoma as ideias de Beatriz Cerqueira, acrescentando que

Se o Rio de Janeiro foi o principal palco da ascensão do samba e, conseqüentemente, da música popular, passando depois pela Bossa Nova e MPB, São Paulo foi não somente o polo principal da música independente, como teve papel central na definição da posição social da Vanguarda Paulista no campo da música popular. A cidade é vista como símbolo da modernidade, palco do Modernismo, cosmopolita e agregadora, mas “sem cara”, sem identidade ou tradição musicais. Não à toa os grupos musicais independentes que emergiam foram denominados Vanguarda Paulista. Em contraposição a exaltação da tradição da música popular e todo o embate em torno das raízes do samba, a Vanguarda Paulista explorou o cosmopolitismo da cidade de São Paulo e brincou com as duras posições em defesa da tradição da música popular (GATTI, 2016, p. 43).

Em se tratando da cidade de São Paulo enquanto matriz criadora da produção musical, Sonia Allen Marrach considera que as metrópoles do século XX teriam apresentado um papel de aguçamento da inteligência de indivíduos e artistas. O aumento dos questionamentos individuais teria sido incitado por meio da exposição dos confrontos sociais e a invasão de novas tecnologias. A autora também aponta para diferenças no processo ocorrido entre São Paulo e Rio de Janeiro. Segundo Marrach:

Diferentemente do Rio de Janeiro dos anos 1950, cantado em suas belezas naturais pela bossa nova, a cidade de São Paulo é cantada com certa melancolia e com espírito crítico. Isso não acontece somente em São Paulo, mas também no Rio e em outras cidades brasileiras, pois a partir de meados dos anos 1960, a violência e a brutalidade emergem de forma avassaladora e passam a conviver abertamente com a beleza, a sensualidade e a aparente cordialidade brasileiras, aguçando o medo e a sensação de desconforto ou mal-estar. Esse mal-estar do indivíduo, o desencontro entre o indivíduo e o outro, o indivíduo e a cidade, o indivíduo e o país, o indivíduo e a aldeia global, toca a todos, seja por causa da injustiça fácil, da desigualdade, da violência, da exclusão, da especulação imobiliária etc.; e se reflete na música popular brasileira (MARRACH, 2011, p. 12-13).

Se a cidade tornou-se expressiva no conteúdo da produção da vanguarda, também contribuiu para o encontro desses artistas e na formação de um público para sua produção. Os principais espaços de sociabilidade da Vanguarda Paulista e seu público concentravam-se na região do bairro Pinheiros, Vila Madalena³⁴ e ao redor da Praça Benedito Calixto (OLIVEIRA, 49-60). Localizados nas proximidades da Cidade Universitária da USP e também da PUC-SP, região com aluguéis relativamente baixos, o local tornou-se fortemente povoado pelo público universitário. Artistas e simpatizantes estavam nos bares, nas pensões e em repúblicas de estudantes.

³⁴ O Jornalista e também artista plástico Enio Squeff, um gaúcho que há tempos mudou-se para São Paulo, morador já há mais de trinta anos na Vila Madalena declara-se um apaixonado pelo lugar. Em 2002, a convite da Boitempo Editorial, registrou suas memórias individuais, as quais mescladas a uma dose de ficção, relatam histórias e impressões sobre a coletividade desse bairro de São Paulo. O autor deixa clara a afirmação de que se esquivou da escrita de uma história aos moldes tradicionais. O livro foi ilustrado com aquarelas do próprio artista. Uma leitura agradável e sem maiores compromissos recomendável para quem tiver interesse em conhecer mais sobre esse pedaço da metrópole paulista. SQUEFF (2002).

Vale reforçar que são notáveis as colaborações e participações entre os trabalhos desses artistas. Muitos deles compartilharam o palco em *shows* e festivais. É significativo ressaltar que os festivais de música foram importantes espaços que contribuíram na promoção do movimento e seus músicos, os quais trocavam parcerias em composições e gravações de faixas em discos. Segundo o pesquisador Mauro Nascimento Clemente:

A primeira aparição dos artistas da Vanguarda Paulista foi no I Festival Universitário da Música Popular Brasileira, realizado no Teatro Pixinguinha, entre abril e maio de 1979, e veiculado pela emissora educativa de São Paulo, a TV Cultura. Neste festival, foram revelados músicos como Arrigo Barnabé e Itamar Assumpção, além dos integrantes do grupo Premeditando o Breque (CLEMENTE, 2016, p.11).

É possível pensar tal aspecto colaborativo enquanto parte do quadro de marginalidade vivenciada pelos integrantes do grupo. Como um instinto de preservação e batalha “por um lugar ao sol”, representando a adesão de pessoas que, conforme a fala de Arrigo Barnabé, participaram de uma “grande união de resistência frente às grandes gravadoras” (SOUZA, 1982).

Um trabalho que apresenta informações relevantes acerca da discussão sobre o sentimento colaborativo na Vanguarda Paulista é a dissertação de Regina Machado, defendida em 2007 pelo Programa de Pós-graduação em Música da Unicamp. O estudo também traz informações importantes sobre os aspectos técnicos e estéticos dessas produções musicais. Machado elabora uma reflexão sobre o comportamento vocal dos integrantes desse movimento, trazendo análises de canções de destaque no repertório daqueles artistas (MACHADO, 2007).

O Brasil, ao longo de todo o século XX, foi marcado por momentos de transição e de intensas modificações sociais, políticas e econômicas. Tais transformações foram sentidas no campo cultural e amplamente discutidas por teóricos e intelectuais ligados ao tema. O período entre a década de 1950 e 1980 foi caracterizado por discussões divergentes entre uma cultura nacional-popular frente à insurgência do conceito de

cultura mundializada³⁵. Tais questões articulam estética e mercado, e podem contribuir na compreensão do lugar da Vanguarda Paulista no panorama da “moderna música brasileira”. Também estabelecem pontos de contato entre a produção desta vanguarda com a trajetória de outros músicos, os quais, em contextos diferentes, buscaram diálogos entre o erudito e o popular. Levando em conta as observações sobre a universidade e os debates em torno das vanguardas artísticas, bem como o teor crítico que se revela nas canções produzidas pela vanguarda em questão, compartilham-se as ideias da antropóloga Santuza Cambraia Naves (2010), no que tange ao processo em que o compositor passa a exercer uma função intelectual mais ativa na sociedade, atuando como um pensador de cultura.

A abordagem de Naves expõe uma análise que estabelece padrões para uma “canção crítica”. Sua perspectiva busca composições que denotam a articulação dos aspectos estéticos com as questões culturais. Sob a ótica da autora, o compositor assume o papel de intelectual no sentido amplo do termo, tomando emprestadas noções do historiador da arte Giulio Carlo Argan. A autora esclarece da seguinte forma a sua compreensão acerca do intelectual:

Acredito que é importante deixar clara a acepção de intelectual adotada, que não se confunde com o modelo concebido pelo senso comum do homem que acumula conhecimentos, ou seja, a figura do erudito. Opero, de maneira diferente, com uma ideia tomada de empréstimo de Giulio Carlo Argan, em *Arte e crítica da arte* – e que é possível estender ao compositor ‘crítico’ ou a figura que tomo como ‘intelectual’: a ideia do artista moderno como crítico da cultura. Argan vê a arte moderna como aquela que pretende ser do seu tempo; assim, o artista participaria do cenário político e cultural, atitude que lhe exigiria um diálogo constante com a ciência, a filosofia, a poesia e o teatro, entre outras áreas artísticas e culturais. Esta concepção de artista me leva a tomar um certo cuidado e a esclarecer que não parto do princípio de que o homem que se envolve com as questões de seu tempo tenha que necessariamente ser um ativista político, ou seja, aquele que atua no plano específico do sistema político-partidário para mantê-lo ou destruí-lo em nome de uma nova ordem. Opero com uma concepção mais ampla de política, que permite estender a possibilidade de atuação

³⁵ Sobre o processo de mundialização da cultura Cf. ORTIZ, Renato (2000); MORELLI, R. (1991).

a outras áreas, como a cultural. Nesse entendimento, Picasso atuaria politicamente tanto na criação de Guernica (uma denúncia contra o regime ditatorial de Franco, na Espanha) quanto no desenvolvimento do cubismo (uma transgressão às convenções da arte figurativa)” (NAVES, p. 20).

Os argumentos expostos nesse capítulo sinalizam para a importância da Universidade na formação artística dos integrantes da Vanguarda Paulista, apontando para a inclusão dos mesmos num debate sobre os rumos da arte, conformando com a noção de “artista moderno” exposta por Santuza Naves. É possível afirmar que esse grupo de artistas operou para além de um sistema político-partidário, com uma atuação guiada por um senso ampliado de política, o qual fez com que os anseios de liberdade criativa os impelisse a transgressão da ordem estética vigente, criando assim novas formas de expressão musical. O embate entre o antigo e moderno transparece na fala de Luiz Tatit ao referir-se aos estudos com os professores da ECA:

De fato, a perspectiva da “novidade em arte”, tão própria da produção artística europeia do século XX, que influenciava, como vimos, os professores de música da ECA e alimentava os parâmetros críticos dos poetas concretistas, já vinha se generalizando no meio da música popular desde a bossa nova, com ligeira interrupção no período da MPB de protesto, e havia adquirido um peso especial no movimento tropicalista, sobretudo a partir de uma conhecida declaração de Caetano na qual reivindicava a “retomada da linha evolutiva da música brasileira (TATIT, 2007, p. 37).

A questão relevante que vem à tona sobre a problemática da noção de “evolução” que norteia o conceito de modernidade, ressaltada pelo músico, permeou várias discussões no campo artístico durante o século XX. No Brasil, em especial, ao se tratar do Tropicalismo, muitos trabalhos interpretam esse movimento como uma fase evolutiva da música no país. Em texto publicado na *Revista Brasileira de História*, sob o título *Tropicalismo: As Relíquias do Brasil em Debate*, os autores apontam que “O tropicalismo musical foi o campo que mais se serviu às teorizações em torno da ideia de linha evolutiva nas artes brasileiras. Ou seja, em torno do movimento, revitalizou-se a ideia do papel histórico, social e estético da vanguarda” (NAPOLITANO; VILLAÇA, 1998). Entre os

trabalhos sobre a Vanguarda Paulista que realizam tal abordagem encontra-se o de Daniela Ribas Ghezzy. A dissertação na área de sociologia, intitulada *De um Porão para o Mundo*, escrita em 2003, aborda a trajetória da Vanguarda Paulista e a produção independente de LP's, ao longo dos anos de 1980, analisando o Selo Lira Paulistana (GHEZZY, 2003).

Diante das perspectivas postas aqui, não se acredita na possibilidade de mensuração da arte, por meio do estabelecimento de “níveis” para produções artísticas. Considera-se que as propostas de música independente de alguns movimentos que surgiram após os tropicalistas clamavam por mudanças que proporcionassem autonomia estética aos artistas, o que encaminhou a novas formas de produção e distribuição. Tais mudanças, por si só, também são parte de um processo que se insere no plano maior das transformações tecnológicas. No caso da Vanguarda Paulista, o ingresso dos artistas na universidade lhes proporcionou a ambição experimental da arte de vanguarda. É válido ressaltar que o próprio termo carrega a identificação de um movimento de superação, o qual acompanha uma espécie de teleologia dos movimentos artísticos e culturais na produção de sua narrativa evolutiva.

A verificação disso é possível na análise de sua produção musical, a qual envolve a incorporação de elementos estéticos, como, por exemplo, as técnicas da música serial da Vanguarda europeia do início do século XX, além de expressar-se nas escolhas semelhantes dos grupos quanto à forma de produção e divulgação de seus trabalhos. Nesse sentido, a fala de Luiz Tatit faz-se esclarecedora e prepara a discussão do próximo tópico, o qual busca dar conta de uma análise para as estratégias e anseios que transformaram a Vanguarda Paulista num importante referencial para a música independente brasileira, a partir da década de 1980. A discussão contempla a atuação e as memórias em torno de outro espaço importante para a movimentação, o Lira

Paulistana. Sobre a produção musical a partir do final dos anos de 1970, Tatit entende que:

Por incrível que pareça, no campo da música popular entre 1967 e 1968, a ameaça iminente à criação vinda da esquerda, de cuja frente participavam os nomes mais expressivos egressos dos festivais da Record. Até uma passeata contra a guitarra elétrica foi promovida por esse grupo sob os olhares já céticos de Nara Leão e Caetano Veloso. A pressão do Estado era mais distante e, só a partir do A.I. 5, passou a interferir diretamente na música popular pelo instrumento da censura e por odiosas perseguições a artistas que culminaram com exílios políticos. Convém ponderar que quando me refiro à ameaça da esquerda não estou comparando a equivocada interferência psíquica e ideológica desse grupo sobre a mente dos artistas com a gravidade insuportável dos atentados contra a liberdade física que o regime militar viria a praticar a partir de 1960. **Mais engajados ou menos engajados politicamente, éramos todos visceralmente contra a impostura do Poder ilegítimo. Desejo frisar apenas que, para alguns interessados em arte, a liberdade era alvo de um poder não fazer. Dentro da liberdade, queríamos independência** (TATIT, 2007, p. 18) (grifo nosso).

Tal assertiva merece problematização, tendo em vista que as ideias de Luiz Tatit denotam que havia uma pluralidade de posturas que se voltavam contra o regime e uma determinada postura frente à arte em diferentes grupos ou individualmente por certos artistas. Isso pode ser relacionado com os debates em torno das Patrulhas Ideológicas, a ser realizado a seguir. O músico enfatiza também, que além da liberdade, que fora cerceada pelo regime ditatorial, os artistas da Vanguarda Paulista desejavam condições para o exercício de tal liberdade, o que significava independência para produzir seus trabalhos, desprezando a necessidade de que os mesmos fossem adequados para o mercado das grandes gravadoras.

Outro aspecto a ser ressaltado é o paralelo criado por Juan González em sua pesquisa sobre as vanguardas na América Latina. Segundo o autor, as universidades chilenas, ao modo das brasileiras, também ofereciam proteção às atividades culturais juvenis. Nesses espaços, os estudantes organizavam “festivais da canção, café-concertos e *penãs* folclóricas com certa autonomia”, mesmo sem apoio dos meios de comunicação. Segundo o autor, “essa experiência demonstrava que a canção popular permitia

conquistar espaços próprios na ditadura. No entanto, a geração de destaque dos anos 1980 construiu uma identidade própria por oposição às tendências culturais e também contraculturais da década anterior” (GONZÁLEZ, 2016, p. 203-204). Na sequência, ao abordar o Teatro Lira Paulistana, em busca de outras similaridades, o paralelo com a música chilena será retomado.

Rumo: juventude e inquietação em busca das origens da canção popular

Buscando exemplificar a intrínseca relação entre a cidade de São Paulo e a importância da pesquisa, aspecto comum ao meio acadêmico, em relação à produção da Vanguarda Paulista, foi selecionada uma canção do grupo RUMO³⁶ para análise. Tal exercício considerou a produção de fonte oral, obtida por meio de entrevista realizada com Gal Oppido (2014), o qual é fotógrafo, arquiteto, desenhista e músico, tendo atuado como baterista do grupo. A composição selecionada é *Ladeira da Memória*, que relata o cotidiano dos moradores da grande cidade de São Paulo, representando estares e lugares.

Retomando o quadro de discussões anteriormente desenhado, é possível atentar que uma herança carregada de inquietações vivenciadas ao longo da década de 1960 moveu, a partir de 1974, um grupo de universitários da USP que passou a se encontrar para discutir, ouvir e fazer música. Nesse mesmo ano, na FAU (Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP), aconteceu o primeiro show do RUMO. Um show, segundo Oppido, com um repertório híbrido que apresentava composições, já claramente preocupadas com a origem da canção, em meio a outras, com caráter e formato “clássico” em relação ao que se produzia na música popular brasileira da época.

³⁶ Site oficial do grupo. Disponível em: <http://www.gruporumo.com.br/index.php>, acesso em 10/02/2019.

Em seu depoimento, Gal Oppido lembrou um encontro do grupo realizado na época em um sítio da família Tatit, localizado em Tatuí, próximo de Itapetininga (SP). Foram quinze dias de discussões sobre música, arte, linguagens e sobre os objetivos do grupo no cenário musical. No contexto, Luiz Tatit, já estava claramente preocupado com a origem da canção popular. Para Tatit, a fala era o “sêmen principal da canção”. Suas pesquisas concentradas na entoação encaminharam o RUMO à criação de um estilo peculiar de canção, com um jeito característico de pronunciar as palavras.

O RUMO, assim como outros representantes da Vanguarda Paulista, apresentava um grupo numeroso. A formação original contava com os irmãos Luiz e Paulo Tatit, Zé Carlos Bueno, Gal Oppido, Akira Ueno, Geraldo Leite, Pedro Mourão, Hélio Ziskind, Ná Ozzetti e Ciça Tuccori. Seus primeiros discos, *RUMO* e *Rumo aos Antigos*, foram lançados, simultaneamente em 1981, de maneira independente. Os álbuns são o resultado do trabalho, realizado a partir de 1977, de releitura de canções de importantes compositores brasileiros como Noel Rosa, Sinhô, Lamartine Babo, entre outros. Ainda que lançados de maneira independente os discos somaram mais de 20.000 cópias vendidas e renderam ao grupo dois prêmios conferidos pela APCA (Associação Paulista de Críticos de Arte), o “Melhor Grupo Vocal” e “Melhor Grupo Instrumental” de 1981. Na sequência, vieram os LP’s *Diletantismo* (1983), *Caprichoso* (1985) e *Quero Passear* (repertório infantil – 1988), e o CD *Rumo ao Vivo* (1991).

Ladeira da Memória é o título de uma das canções mais conhecidas do RUMO. Lançada em 1983 apresentou ótima repercussão nas rádios de São Paulo. A composição de Zecarlos Ribeiro é a segunda faixa do LP *Diletantismo* com a duração de 3’50”. O arranjo foi dirigido por Luiz Tatit e Hélio Ziskind e sua instrumentação é a seguinte: Paulo Tatit (voz e violão), Ná Ozzetti (voz e triângulo), Akira Uena (violão de doze

cordas), Hélio Ziskind (xilofone), Gal Oppido (bateria), Zecarlos Ribeiro (afoxé) e Pedro Mourão (coquinho).



Ilustração 2: Capa do álbum *Diletantismo* (LP/1983), (CD/2003) Grupo RUMO. Fonte: http://www.discosdobrasil.com.br/discosdobrasil/consulta/detalhe.php?Id_Disco=DI02831

A música tem início ao som do violão numa sequência de acordes que se repetem por meio minuto e desenham uma cadência marcada ritmicamente. Considerando a letra, que tem início na voz de Paulo Tatit, é possível imaginar que o ritmo expresse uma caminhada apressada. Após a introdução instrumental, com um padrão entonativo muito próximo da fala cotidiana, o que é uma característica marcante do RUMO, a voz enuncia e se comunica com o ouvinte provocando uma cumplicidade entre as partes.

A tonalidade da canção localiza-se na região média, o que confere uma sensação de conforto vocal, deixando o canto leve e descompromissado. A métrica do canto é livre dos instrumentos que se ajustam e a acompanham. No último verso dessa estrofe, no compasso final, em “namorando...” a instrumentação, até então feita pelo violão é

reforçada pelos demais instrumentos. O reforço instrumental se mantém e a letra que narra o momento em que a chuva começa a cair se combina à percussão criando uma cena sonora dos pingos da chuva. Os grifos, na letra a seguir, sinalizam ênfase no canto e instrumentação.

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, andando, andando, 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 por que a chuva que caía agora pouco

Essa chuva que caía agora pouco já passou

Os versos são repetidos na íntegra. Retornam na voz de Ná Ozzetti, que se apresenta na região aguda da tessitura, expondo um timbre claro e vibrante que desliza suave nas modulações de frase. Como na primeira execução, ao chegar o verso “namorando, andando, andando, namorando...” a voz masculina soma-se ao solo, enfatizando o verso. A música segue alternando o dueto de vozes com trechos solo de Ná Ozzetti.

O texto poético descreve o movimento das pessoas numa área central da cidade de São Paulo. Figuras anônimas descem a “Ladeira da Memória”, a qual em conjunto com as ruas Coronel Xavier de Toledo e Quirino de Andrade delimitam um logradouro histórico do centro de São Paulo, o Largo da Memória. Originado no período colonial o largo abriga o mais antigo monumento da cidade, o Obelisco do Piques, de 1814. Segundo o pesquisador Paulo Assunção “O Largo da Memória era formado pelo triângulo das ruas do Paredão, da Palha e da Ladeira do Piques. Em 1876, com a reforma do local, o largo passou a ser um marco para a cidade pelo projeto do Arquiteto Vitor Dubugras”³⁷. O largo é tombado pelo patrimônio estadual (Condephaat) desde 1974 e pelo patrimônio municipal desde 1992. O processo de preservação do local teve início na década de 1970 com a construção do Metrô do Anhangabaú³⁸.

A narrativa da cena enfatiza em vários momentos a intensa movimentação dos transeuntes afirmando: “Quanta gente!”. Segundo Regina Machado, ao tratar da voz nas canções do RUMO: “A ênfase nas articulações e a acentuação destacada no início das frases fazem com que o enunciador, por intermédio do componente vocal, dialogue com o ouvinte, buscando sua cumplicidade diante da situação descrita” (MACHADO, 2007,

³⁷ Texto do Arquivo do Estado de São Paulo. Disponível em: <http://www.historica.arquivoestado.sp.gov.br/materias/anteriores/edicao10/materia03/texto03.pdf>, acesso 01/07/2014.

³⁸ Informações retiradas do site oficial do Departamento de Patrimônio da Prefeitura de São Paulo. http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/patrimonio_historico/ladeira_memoria/index.php?p=8289, acesso em 01/07/2014.

p. 72). Tantas pessoas desenham uma cena cotidiana, na qual se deslocam pelas ruas da cidade, andando, namorando as vitrines ou vagando sem profissão. Uma vacância solitária interrompida pela típica chuva de São Paulo, a qual detém as pessoas que se aborrecem por sua mobilidade interrompida pela precipitação repentina.

A canção se caracteriza como uma cena urbana cantada e contada para o ouvinte. Para Luiz Tatit (1995) “[...] alguém cantando é sempre alguém dizendo, e dizer é sempre aqui e agora”. A canção *Ladeira da Memória* confronta o ouvinte com aspectos memoráveis da cidade de São Paulo, a exemplo do próprio título que carrega, ao passo que descreve uma cena perfeitamente atual ao ouvinte de agora. O passado se exprime também na própria maneira de fazer música do grupo, cujas referências dialogam com as obras de Noel Rosa e Lamartine Babo, importantes figuras da música brasileira na primeira metade do século XX.

Certas representações da cidade reincidentem nesse discurso artístico, que é a canção. Isso é perceptível na citação dos lugares, nas referências ao clima chuvoso da “terra da garoa”, na solidão das pessoas e na importância concedida a possibilidade de deslocar-se entre lugares. Tal experiência social, expressa na obra, transparece o modo como o grupo conta e canta as dificuldades cotidianas da população da metrópole, envolvendo assim sua prática artística com a realidade que os cercava. A inserção de tal análise objetivou ainda imprimir a importância do grupo Rumo para a canção dentro do campo da música brasileira. A forte preocupação do grupo com a pesquisa nessa área trouxe novas formas de poesia cantada, além de ter revelado a bela voz de Ná Ozzetti³⁹, uma das grandes intérpretes e também compositora do cenário atual.

Moderna Música Brasileira - Patrulhas ideológica e engajamento artístico

³⁹ Site oficial da artista. Disponível em: < <https://www.naozzetti.com.br/>>, acesso em 10/02/2019.

Laerte Fernandes de Oliveira (2002) em sua pesquisa acadêmica que resultou no livro *Em um porão de São Paulo: o Lira Paulistana e a produção alternativa* lembra que o Brasil vivia então um quadro de intensa repressão instaurado pelo regime que estava em vigor, desde o golpe militar de 1964⁴⁰. Foi esse um período em que os Atos Institucionais foram utilizados como instrumentos para a aplicação de medidas repressivas sobre a população. Em 1968, ao mesmo tempo em que eclodiam vários movimentos jovens de contestação político comportamental, a exemplo do movimento *hippie* norte-americano, a Primavera de Praga, na antiga Tchecoslováquia, e o famoso Maio de 68 do movimento estudantil francês, no Brasil era aplicado o Ato Institucional n. 5 (AI-5), o qual decretou o fechamento do Congresso Nacional e instituiu poderes ilimitados ao Executivo Federal. Assim, as atividades culturais passaram a ser alvo de forte repressão e muitos artistas e intelectuais exilaram-se do país. O pesquisador ressalta ainda que, como em outros países, o movimento estudantil no Brasil também cresceu no contexto, sendo que entre as medidas repressivas tomadas pelos militares, uma delas foi o fechamento de prédios de moradia de estudantes da Universidade de São Paulo, onde se imaginava que aconteciam reuniões de grupos de esquerda (OLIVEIRA, 2002, P. 51).

O emblemático ano de 1968 foi também o ano batizado pelo jornalista Zuenir Ventura (1988) como “o ano que não acabou”. Com a instauração do AI-5, o governo ditatorial assumiu potencialmente o controle da sociedade brasileira. O ato caracterizava o endurecimento do regime em um país que via surgir o movimento tropicalista, ao passo que era proibido de cantar a canção *Pra não dizer que não falei de flores* (MELLO, 2003), o hino/canção de Geraldo Vandré, considerado então um ídolo da esquerda (NAPOLITANO, 2006, p. 61). A expressão utilizada por Zuenir Ventura caracteriza muito bem a temporalidade duradoura dos fatos ocorridos naquele ano. As mudanças

⁴⁰ Neste trabalho atualizamos o conceito utilizado pelo autor, adotando a noção de regime civil militar.

iriam tangenciar toda a década seguinte. A censura manteve-se atenta à grande parte das principais manifestações artístico-culturais, assim como ao trabalho dos jornalistas e intelectuais. Os aparatos repressivos tentaram limitar, restringir e enquadrar a arte. A prática do exílio manteve muitos artistas longe de seu público.

No entanto, o “ano que não acabou”, também foi o ano em que Hélio Oiticica marcou o tempo de forma profética com sua frase: “Seja marginal, seja herói” (VENTURA; GASPARI; HOLLANDA, 2000. p. 100). A década de 1970 viu surgir uma nova geração que soube adaptar-se ao momento, encontrando caminhos, muitas vezes marginais, para a expressão artística, como é o caso da Vanguarda Paulista. Ana Maria Bahiana, importante crítica musical no período, classifica este “rol dos personagens mais típicos desta década: a turma pós-festival, pós-tropicália, a geração do sufoco e do desbunde, da loucura e da síntese”. Uma de suas citações é interessante para a percepção de que, apesar da dificuldade e entraves de uma sociedade que vivenciava um regime de ditadura, muita coisa foi realizada:

Não sei o que vai ser de mim e de meus companheiros de geração daqui pra frente, mas tenho certeza de que vamos levar um pouco, conosco, esta década, Foi terrível. Foi ótima. Foi a nossa década. Enquanto vivíamos seu dia-a-dia, dava a impressão de que era um espaço imóvel de 10 anos. Uma era morta em que nada acontecia. E, no entanto, tudo aconteceu (BAHIANA, 1980, p. 10).

Conforme abordado no capítulo anterior, parte dos sujeitos dessa geração, descritos por Ana Maria Bahiana, caracterizam uma juventude imersa nas influências da revolução comportamental processada a partir do final dos anos 1960. A propaganda ufanista do regime militar brasileiro, não conseguiu manter a juventude longe do ideário libertário emanado por manifestações intensamente populares, como o “Maio de 68”, que sacudiu a Europa e influenciou de forma global o surgimento de um novo movimento estudantil radical e antiburocrático.

Retomando a questão, esse contexto foi marcado pelo movimento *hippie* norte-americano, que caracterizou o auge daquilo que ficou conhecido como contracultura, como já visto, um movimento de constatação social propagado por jovens que almejavam a revisão de valores tradicionalmente instituídos. O Festival de Música de *Woodstock*, ocorrido em 1969, em uma cidade do interior de Nova York (EUA), é um marco que exemplifica as propostas da contracultura e do movimento *hippie*. O festival, assistido por cerca de 500.000 mil pessoas, contou com a participação de nomes consagrados do *rock'n'roll* como Jimy Hendrix e Janis Joplin e outros importantes nomes da música *folk* e do *blues*⁴¹. No Brasil, as bases da contracultura tiveram seu início pelas mãos dos tropicalistas, a partir de 1967. Segundo Marcos Napolitano:

No geral, a tropicália pode ser vista como a resposta a uma crise das propostas de engajamento cultural, baseadas na cultura “nacional-popular” e que se via cada vez mais absorvida pela indústria cultural e isolada do contato direto com as massas, após o golpe militar de 1964 (NAPOLITANO, 2006, p. 64).

A partir desse ponto de vista, é discutível o surgimento de uma noção inovada de engajamento⁴². A década de 1960, no cenário brasileiro, foi marcada pela perspectiva de uma arte engajada, com teor predominantemente político. A arte deveria ter uma função ativa de contestação. Na música, foi o período de auge das canções de protesto. Era então propagado à classe artística e intelectual um engajamento para além do político, um engajamento social e cultural, que abrisse as portas para uma arte mais ligada ao cotidiano das pessoas. Uma arte à procura de novos elementos. Uma arte que, por meio do radicalismo, fosse capaz de romper barreiras e sensibilizar. Sobre a questão, o historiador

⁴¹ Sobre o festival uma obra de referência é o documentário: (**Woodstock**, EUA, 1970, 224 min). Dir.: Michael Wadleigh.

⁴² É importante ressaltar que a noção de engajamento, pela qual se pretende estabelecer a abordagem desse trabalho, leva em conta a utilização do termo de forma similar a Eric Hobsbawm, em sua discussão acerca do engajamento científico, estabelecida no capítulo “Engajamento” do livro *Sobre a história* (HOBSBAWM, 1997). Ana Maria Mauad, sintetiza a noção utilizada pelo autor na seguinte afirmação: “O historiador compreende o engajamento objetivo a partir da própria relação que o sujeito do conhecimento estabelece com a realidade que o circunda e o influencia” (MAUAD, 2008, p. 35).

Marcos Napolitano salienta a importância da transformação do modelo dos festivais de música ocorridas a partir de 1967. Segundo o autor, ao abordar a participação de Caetano Veloso e Gilberto Gil na edição do Festival da TV Record de 1967:

A ideia era superar o modelo da “música de festival”, cuja fórmula consagrada era a música de protesto. O grupo baiano lançou as bases do futuro tropicalismo que apontava para uma ruptura com os padrões de politização da canção, portadora da mensagem de resistência política de cunho nacionalista. Mas, a vencedora do lendário festival da TV Record de 1967, foi uma canção identificada com a música engajada, que ainda cantava o “dia-que-virá” como metáfora da revolução contra o regime: *Ponteio*, de Edu Lobo, foi uma unanimidade de crítica e público, num festival marcado pela atitude ousada de Gilberto Gil e Caetano Veloso, cujas canções *Domingo no parque* e *Alegria, Alegria*, cantavam o povo brasileiro e o jovem moderno a partir de outros valores, mais descompromissados, olhar que diferia da visão heroica consagrada pela MPB engajada e nacionalista [...] (NAPOLITANO, 2004, p. 214-215).

No ano seguinte, Caetano e Gil posicionaram-se de maneira incisiva no propósito de dismantlar a fórmula dos festivais de música do país, com o inflamado discurso de Caetano que incitava o refrão “É proibido, proibir”. Segundo Napolitano, 1968 “marcaria uma fase crucial na reorganização dos polos de criação em conflito na cena musical”, caracterizando um momento de crise no modelo de festivais como eventos de oposição ao regime. Ao mesmo tempo, estaria ocorrendo uma transformação nesses eventos com a veiculação de novas estratégias promocionais e comerciais. Napolitano observa que em meio à percepção acirrada para a crise da “fórmula festivaesca”, em 1968 ocorreram oito festivais, um fato que indicava para a segmentação do mercado musical com uma aceleração da dinâmica da indústria cultural. Isso teria acarretado numa verdadeira crise de criação, em especial para os artistas engajados, colocando em cheque o paradigma então estabelecido de MPB (NAPOLITANO, 2004, p. 215).

Essa nova forma do artista relacionar a arte com suas próprias vivências gerou um cenário de embates e discussões em meio a artistas e intelectuais brasileiros. As opiniões encontravam-se divididas entre aqueles que defendiam as expressões vanguardistas,

influenciadas pela contracultura, e aqueles que promulgavam a urgência de uma arte diretamente combativa frente ao regime civil-militar. Esse debate deu origem às discussões sobre as “Patrulhas Ideológicas”. A contenda é bastante interessante para a reflexão daquele contexto⁴³.

É possível atentar para o tom dessa discussão nas palavras do jornalista e escritor Zuenir Ventura, ao referenciar o período inicial da década de 1970 como um momento de “vazio cultural”. Ventura considera os artistas da vanguarda como um grupo capaz de deixar marcas históricas, mais por suas atitudes do que, necessariamente, por suas obras. É traçado, assim, um perfil muito pessimista da produção cultural da década de 1970, principalmente ao afirmar que as manifestações artísticas do período apenas cumpriram papel significativo ao preencherem um “vazio cultural”. É preferido não compactuar com essa noção de gerações desvitalizadas, o que caracteriza um sentido de inércia ao próprio conceito. Entende-se que a censura tenha sido um fator constrangedor que dificultou as atividades dos artistas. Contudo, a partir da abertura política, na virada da década de 1980, a ditadura passou a ser uma espécie de “ditadura do mercado”.

A expressão refere-se à transformação das dificuldades dentro do campo artístico, que após superar as maiores dificuldades impostas pela censura do regime ditatorial, passou a enfrentar as adversidades econômicas da competição de mercado. A riqueza dessas produções estaria nas formas alternativas encontradas pelos artistas daquele período, tanto nos elementos de elaboração, quanto nas maneiras de produção, distribuição e divulgação de suas obras. Considera-se a Vanguarda Paulista parte de uma produção artística que envolveu variadas expressões artísticas, como cinema, a poesia,

⁴³ Os posicionamentos mais interessantes sobre o assunto estão concentrados em artigo publicado por Heloísa Buarque de Holanda e Carlos Alberto Messeder (MESSEDER, HOLANDA, 2000). O crítico literário Silviano Santiago também apresenta informações relevantes sobre o assunto em *Crítica cultural, crítica literária: desafios do fim de século* (SANTIAGO, 1997).

entre outras manifestações, as quais representam atitudes de adaptação e enfrentamento ao sistema baseado no consumo das massas.

A verificação dos apontamentos torna-se possível na análise da produção musical desse grupo de artistas, a qual envolve diálogos entre o erudito e o popular, além de se expressar na opção independente de produção e divulgação de seus trabalhos. A incorporação de elementos estéticos, como, por exemplo, as técnicas da música serial da Vanguarda europeia do início do século XX, expressa a preocupação em aliar elementos eruditos e populares em composições que dialogassem com o cotidiano da grande cidade de São Paulo. O ruído, os sons urbanos e as dissonâncias são incluídos ao texto musical, sem que expressões como o samba fossem deixadas de lado. O texto poético das canções apresentava novos sujeitos e situações, cujos temas aparecem pautadas pelos apontamentos de Edgar Morin. Entre eles podem ser verificados a divisão do trabalho e sua fragmentação, as “opressões cronométricas da vida cotidiana, o estatuto das mulheres, dos jovens, dos marginais, da vida urbana” (MORIN, 2008).

Tal acepção e o caminho trilhado até aqui em busca das referências dessa geração musical, encontra confluências na análise do historiador João Pinto Furtado (2004) em seu esboço do cenário, denominado por ele como a Moderna Música Popular Brasileira/MMPB. Para o autor, essas produções seriam parte de uma manifestação que integrou um contexto em que duas décadas se desencontraram (1960/1970) e novas concepções culturais e políticas se entrecruzam. Segundo Furtado, em meio a esse quadro, no campo musical passaram a ser privilegiados temas urbanos e sonoridades inovadoras.

Para o autor:

Consoante à agenda típica de um sistema industrial em expansão e ainda gerador de uma situação de pleno emprego, a canção nos revela alguns aspectos que, desde então, ganhariam muito maior expressão no cenário da Moderna Música Popular Brasileira/MMPB: o individualismo, a competitividade e a busca de satisfação no trabalho são revelados como temas à existência humana, embora igualmente

revelados como insuficientes à plena realização do indivíduo (FURTADO, 2004. p. 231).

O estudo de Furtado estabelece uma reflexão pertinente no que tange ao engajamento da produção musical dessa vanguarda diante da realidade que os circundava. O autor aborda a temática do engajamento político e resistência cultural a partir desses variados registros, como o cinema, literatura e música das décadas de 1960 a 1990. Em sua análise, Furtado atenta que os anos de 1970 estiveram longe de corresponder ao senso comum da “década perdida da cultura”. Ao contrário, implicaram em uma notável retomada do fazer político, por meio de novos parâmetros, com a inserção de novos sujeitos, os quais passaram a expressar identidades mais urbanas.

Marcados pela modernidade, essa vanguarda produz uma música do cotidiano urbano vivenciado por seus autores, os quais passaram a debater e pesquisar o processo de criação, e, numa atitude crítica, passaram a atuar como “pensadores da cultura”. Por esse viés, eles faziam parte do processo, iniciado em fins dos anos de 1950, em que surgiu a modalidade de “canção crítica”. Sobre a noção, Santuza Naves compreende que,

[...] a música popular tornou-se, sobretudo a partir da bossa nova, o veículo por excelência do debate intelectual, operando duplamente com o texto e com o contexto, com os planos interno e externo. Internamente, à maneira do artista moderno, o compositor passou a atuar como crítico no próprio processo de composição; externamente, a crítica se dirigiu às questões culturais e políticas do país, fazendo com que os compositores articulassem arte e vida. O compositor popular passou a operar criticamente no processo de composição, fazendo uso da metalinguagem, da intertextualidade e de outros procedimentos que remetem a diversas formas de citação, como paródia e o pastiche. E ao estender a atitude crítica para além dos aspectos formais da canção, o compositor popular, tornou-se um pensador da cultura (NAVES, 2010, p. 20-21).

Nessa perspectiva é notável ressaltar mais uma vez a importância da universidade na formação técnica e intelectual desses artistas, bem como a atuação de alguns deles na produção de textos críticos para jornais e revistas. Tal participação contribuiu para a participação dos mesmos nos debates culturais de maneira mais ampla, conseguindo

formular textos críticos que conquistaram maiores públicos em jornais de maior circulação.

Vanguarda Paulista e a Indústria Fonográfica

A inexistência de uma unidade estética é remetida ao grupo de artistas da Vanguarda Paulista como algo que impossibilita a conjuração de uma identidade coletiva. Contudo, ao contrário, pode ser pensada como justamente aquilo que mais lhes unia. A não determinação de estilos expõe uma atitude frente à indústria fonográfica, a qual está sempre em busca de padrões de audição vendáveis. A pluralidade das produções desses artistas foge à homogeneização do mercado. Uma atitude estética que compassa uma resistência cultural e um tipo de engajamento que buscava questionar a prática artística frente ao quadro econômico e também político daquele momento. Segundo González,

Apesar da resistência destes músicos em considerar-se parte de um movimento articulado de vanguarda, eles possuem traços comuns do ponto de vista geracional, ideológico, estético e artístico que permitem aglutiná-los como vanguarda paulista. Entre esses traços comuns, se sobressai a atitude irreverente com relação à alta cultura; a busca de linguagens integradas no interior das artes; um impulso quase intuitivo para a vanguarda como ruptura com a ordem repressiva; na independência dos selos discográficos; e sua ligação territorial com o bairro Pinheiros e com o próprio Lira Paulistana (GONZÁLEZ, 2016, p. 202-203).

Sandra Carvalho, em artigo publicado em 1981, no Jornal *Folha de São Paulo* comentava sobre a “Nova Música” que estava a surgir. A autora apontava para o surgimento de discos independentes, produzidos à margem do esquema das grandes gravadoras. Tratava-se de trabalhos inovadores, os quais procuravam estratégias para garantir liberdade de criação. Regina Carvalho citava o disco “Beleléu”, de Itamar Assunção, o qual inaugurava o selo Lira Paulistana e também o primeiro LP do grupo Premeditando o Breque, que estava a ser lançado por outro novo selo, o *Spalia*. Quanto à

questão que remete à unidade do grupo, Sandra Carvalho apresenta o seguinte ponto de vista:

Todos esses músicos mostram pontos em comum em suas propostas, embora não dissolvam sua individualidade para formar um movimento como a Bossa Nova ou a Tropicália. Valorizam a música urbana mais elaborada, às vezes aberta a iniciativas experimentais, sempre à procura de caminhos novos. Fazem músicas que se nutre das composições populares tradicionais, mas não reconhecem fronteiras para a música. Com maior ou menor peso, dependendo do caso, incorporam com desembaraço o rock, o jazz e, com exceção de Itamar, a música erudita. Nem sempre dispensam a dodecafonias, que chocou os ouvidos conservadores dos anos 50 e ainda irrita as fábricas de disco quando considerada “fora de lugar” (CARVALHO, 1981, p. 23).

Sandra Carvalho também ressalta que Arrigo Barnabé esteve entre os primeiros que respiraram aliviados quando começaram a ser questionadas as exigências ideológicas no meio musical. Segundo declaração do músico: “Tanto a direita como a esquerda expulsaram a imaginação do País. Me tratavam como alienado, porque achavam que não fazia música para o povo. Achavam, na verdade, que o povo é burro, incapaz de ampliar seus horizontes”.

O texto da grande imprensa paulista também aponta para a variedade dos mais de oitenta grupos, que haviam desfilado pelo palco do Teatro Lira Paulistana, desde a sua inauguração, a qual ocorrera a menos de um ano. Entre os grupos, alguns teriam trazido experiências inovadoras, outros nem tanto. Wilson Souto Júnior, conhecido no meio artístico como “Gordo”, se posicionava quanto à sua percepção sobre a tendência de então no meio musical, afirmando que: “Hoje o artista não precisa mais se definir politicamente, pode evitar o maniqueísmo. Com a abertura, os discursos políticos cansaram. Agora, é necessário criar em cima da própria capacidade de inventar”. O caso do Premeditando o Breque também é colocado em evidência, cuja fala de Wandí Doratiotto destaca que a questão da inovação não é puramente estética. Na época, esse artista afirmava:

Não somos insensíveis aos problemas sociais. Acontece que o protesto óbvio não funciona mais – ninguém ouve. Damos preferência ao humor

e à ironia, que também é uma maneira de criticar, adaptando Alvarenga e Ranchinho, remetendo a Bing Crosby e citando Karl Maria von Weber (CARVALHO, 1981, p. 23).

Sem nomeá-la como Vanguarda Paulista, Carvalho reconhece esses artistas como sujeitos ousados que produziam uma música cosmopolita, a qual estaria em sintonia com os anos 80. A autora cita que, apesar da crescente audiência em shows, artistas como Itamar ou o grupo Premeditando o Breque eram praticamente ignorados pelas programações do rádio e televisão, mas já encontravam um público que os prestigiava no bairro paulista da Vila Madalena, um “bairro de intelectuais e estudantes”. Apesar disso, Itamar Assumpção dizia que queria tocar no rádio AM e, assim, encontrar um público mais amplo. Contudo, o compositor afirmava também não se imaginar compondo ou cantando segundo exigências de *marketing*.

Conforme destaca Carvalho, eles preferiam “se virar em shows”. Merece destaque esse entusiasmo de Itamar Assumpção e de Wandy Doratiotto. Por outro lado, havia o título da reportagem - *A nova música da cidade nasce longe do sucesso* - que caracterizava uma assertiva inversa à promessa de sucesso desses artistas. Sobre a condição desses “ousados músicos”, Carvalho observa:

Ganham magros cachês e os complementam, conforme o caso, com jingles, apresentação em bares ou aulas de música, já que muitos tiveram formação erudita. Mesmo com pouco dinheiro, fazem o que podem e o que não podem para gravar discos independentes e mostrar seu trabalho. “É um pessoal que, apesar de incompreendido agora pelas fábricas de disco, vai estourar em dois ou três anos”, garante Wandy, do Premeditando o Breque, sem qualquer ressentimento (CARVALHO, 1981, p. 23).

As questões que se apresentam na análise desse texto de imprensa, remetem aos embates travados entre esses artistas, convictos de seus ideais para transformação das formas musicais, e a indústria fonográfica da época. Essas relações são problematizadas pelos seguintes trabalhos acadêmicos: *A “Nova Música” Popular de São Paulo*, de autoria de Antonio Carlos Machado Guimarães (1985); *A nova produção independente:*

Indústria fonográfica brasileira e novas tecnologias da informação e da comunicação, de Leonardo Marchi (2006); *Há temas um pouco mais poéticos: Crítica ao Grupo Rumo*, de Carmem Cardoso Bueno de Camargo (2013); e *De um Porão para o Mundo: a Vanguarda Paulista e a Produção Independente de LP's através do Selo Lira Paulistana nos anos 80: um Estudo dos Campos Fonográfico e Musical*, de Daniela Ribas Guezzi (2003). Este último estudo também é relevante para mapear os locais de atuação e espaços de sociabilidade da Vanguarda Paulista, tendo em vista que o *Teatro Lira Paulista* foi um importante espaço, criado justamente para atender a demanda de *shows* com esse perfil musical.

Nessa perspectiva, é citado o trabalho de Laerte Fernandes Silva de Oliveira (2002). Foi ele um dos primeiros a preocupar-se em descobrir os mecanismos que promoveram o porão de uma antiga loja de móveis usados, precariamente transformado em teatro e chamado de Lira Paulistana, num local de referência para a produção do movimento em questão. Esse espaço cultural adaptado, indicado, por vezes, como um porão abafado e apertado, concentrou e agitou um público fiel da vanguarda.

A história do Lira Paulistana por Riba de Castro

Seria muito difícil e, diga-se, impróprio, historicizar a Vanguarda Paulista sem mencionar o *Teatro Lira Paulistana*. Esse porão de uma loja de móveis, ao ser transformado precariamente em teatro, tornou-se um centro de promoções artísticas, que numa curta existência de seis anos, revelou muitos artistas de destaque no cenário nacional (OLIVEIRA, 1999). Não à toa, o espaço aglutinador e referencial de uma movimentação tão diversa tomou emprestado o nome do título da última obra de Mário de Andrade. Antropofagicamente, o *Lira*, inaugurado em 25 de outubro de 1979, devorou

e deglutiou diferentes propostas artísticas do contexto, ofertando ao seu público a novidade das experimentações estéticas. Segundo Gil Nuno Vaz,

O arranque dado pelo Lira Paulista resultou, assim, de uma circunstância aproveitada em toda a sua potencial oportunidade, através da catalisação de uma efervescência cultural que passou a ser conhecida como a “virada cultural” ou “vanguarda paulista” da MPB. A ideia vingou e o Lira se transformou rapidamente em carro chefe da produção independente (VAZ, 1988, p. 24).

Riba de Castro, um dos fundadores do Lira Paulistana, é um dos militantes, por assim dizer, de uma memorização da Vanguarda Paulista. Ele é autor do livro *A história do Lira Paulistana*⁴⁴, parte de um projeto contemplado pelo edital *Natura Musical* de 2014⁴⁵. Ao ser indagado sobre o porquê do Lira Paulistana, mesmo tendo sido um espaço tão pequeno, ainda ser um nome forte e marcante na cultura brasileira, ele afirma que:

Duas coisas levaram a isso. A primeira são os artistas que passaram por lá e que estão tocando até hoje. A outra é que o Brasil está se redimindo e saudando uma dívida antiga com a questão da memória. Realmente, com a história que o País tem, ele deveria ter um acervo musical para desbancar qualquer outro. Tenho visto muitos documentários musicais importantes que mostram isso. Quando comecei a gravar o documentário, nós conseguimos fazer um show de comemoração de 30 anos do Lira. Depois o filme ficou pronto, agora o livro. Agora tô pensando em fazer um vinil com o pessoal da época e os filhos deles, que mamaram nessa Vanguarda Paulistana. Tem esse espírito do Lira de querer estar sempre perto dos novos (SAMPAIO, 2014).

Seu depoimento encaminha para um sentido de dever da memória, uma memória viva, posta pela atuação, no presente, de grande parte dos artistas que passaram pelo Teatro/editora/gravadora. Riba de Castro se mostra engajado a tal propósito, o que se justifica pelo seu projeto Lira Paulistana e a Vanguarda Paulista. Idealizado pelo próprio e viabilizado por meio da utilização dos fomentos da Lei de incentivo à Cultura – A lei Rouanet – o projeto conta com a produção de um livro e um documentário. Além disso, a partir do livro e do filme foi criado um site, que a cada dia tende a configurar-se mais

⁴⁴ <http://www.vanguardapaulista.com.br/lira-paulistana-virar-livro/>, acesso em 10/02/2017.

⁴⁵ A empresa *Natura* de produtos cosméticos vem mantendo um projeto denominado *Natura Musical*, o qual pretende fomentar a cultura musical do país. Informações em: <http://www.natura.com.br/naturamusical>

como um grande acervo da Vanguarda Paulista. O objetivo claro de Riba de Castro é contribuir para a produção de memórias sobre o Lira Paulistana e da Vanguarda Paulista como um todo. Nesse espaço virtual podem ser encontradas fotos e entrevistas da época, notícias vinculadas na imprensa sobre o atual projeto, e também a opção de aluguel para assistir ao filme *online*.

No livro *Lira Paulistana: um delírio de porão*, Riba de Castro conta que o empreendimento do Lira Paulistana, durante o período de 1979 a 1986, foi a vivência de um sonho para ele. Sonho esse que, como outros, teria acabado, porém deixando muitas lembranças. A importância de contar suas lembranças sobre o contexto é justificada pela importância sentida quanto à atuação do Lira, enquanto referencial para as produções culturais alternativas subsequentes. Tal relevância é atestada pelo crescente número de trabalhos acadêmicos, das diferentes áreas de humanidades, bem como pela menção em entrevistas e matérias com artistas que iniciaram sua carreira naquele espaço.

Castro entende que o diferencial da proposta de seu livro, em comparação à produção acadêmica, é o de contar uma história em primeira pessoa. A ideia teria surgido logo após o recebimento da notícia da morte de Itamar Assumpção, pois, longe que estava, segundo ele, lhe restou apenas a busca de conforto, por tal tristeza, em suas memórias acerca do cantor. Teria ali nascido um desejo enorme de contar a história do *Lira* a partir dos seus bastidores. O autor afirma que seu livro é uma obra simples e despretensiosa, e que não teve “nenhuma intenção de discutir se o *Lira* foi um movimento cultural ou só um momento, ou analisar o que representou para a chamada Vanguarda Paulista”, algo que já foi realizado por outros estudiosos. Caracterizaria apenas o resgate de suas lembranças da vivência do Lira, “contando detalhes de sua organização e administração, e destacando as diferentes manifestações artísticas que ali tiveram espaço,

além das relacionadas à música, que, embora pouco conhecidas do público, foram de significativa importância” (CASTRO, 2014, p. 17).

A adoção de um estilo autobiográfico descompromissado da análise de divergentes opiniões deixa claro o desejo de contar a sua versão da história. Isso afasta seu trabalho de uma perspectiva historiográfica, contudo, equipara sua iniciativa ao que Nora atenta como uma característica da memória na atualidade: todos detêm a potencialidade de serem “historiadores de si mesmos”. Seu projeto, como um todo, em sua constituição já pretende ser documento para a história. O que Le Goff atenta como uma construção da sociedade contribui sobremaneira para a instalação e fixação de memórias sobre a Vanguarda e sua obra passa a ser importante fonte para a escrita da história. Visto como um documento deve ser avaliado enquanto um produto fabricado numa disputa de relações de poder. Resulta de uma montagem, a qual, neste caso, é considerada consciente, e apenas o tempo pode determinar a permanência ou não. É crível afirmar que a reconstituição que Riba de Castro opera, fazendo aqui uma mediação com as ideias de Le Goff, tenta recuperar testemunhos como um esforço de uma fração social “para impor ao futuro [...] determinada imagem de si própria” (LE GOFF, 1996, p. 545-548).

Apesar da falta de pretensão sugerida pelo autor, é possível perceber em sua exposição que a história do Lira se confunde com a da própria Vanguarda Paulista. Sua exposição ressalta que não é de seu interesse discutir se o Lira, e não a Vanguarda Paulista, teria sido um movimento ou momento. Isso é recorrente no território da *internet*, onde o endereço eletrônico para a divulgação de seus projetos (livro e documentário) detém o domínio “vanguarda paulista”, ao invés de “Lira Paulistana”. Essa prerrogativa evidencia a busca de uma inclusão e confusão da memória.

Marginais, alternativos e/ou independentes : por assim dizer inclassificáveis

Conforme já mencionado, o que se faz notável é a grande vontade dos músicos e compositores integrantes da Vanguarda Paulista em manter a proposta de ruptura estética, o que fez com que o mercado fonográfico refutasse grande parte de seus trabalhos, ao menos, em um primeiro momento. Assim, a alternativa encontrada por muitos deles foi lançar suas obras de forma independente, custeando seus LPs com o pouco dinheiro que conseguiam juntar em *shows* e com algumas parcerias⁴⁶.

A divulgação dessas produções era feita na base do “boca a boca”, por meio da distribuição de filipetas caseiras nas saídas de casas noturnas, com cartazes “lambe-lambe”, espalhados pelos bairros, e até na divulgação de *shows*, utilizando-se de pichações clandestinas em muros. Os discos eram vendidos diretamente nas apresentações, ou em locais alternativos que cobrassem pequenas porcentagens sobre as vendas. Essas foram pequenas ações que se estenderam a outros artistas concentrados naquela região de São Paulo.

Tal perspectiva esteve presente no caso dos atores de teatro, os quais realizavam esquetes pelos bares na noite, ou praticada pelos ditos poetas marginais, que também marcaram sua época com publicações independentes distribuídas de forma similar aos discos desse tipo. A estratégia dos cartazes “lambe-lambe” também foi utilizada para a divulgação dos poemas contestatórios dos poetas malditos. Tais estratégias fazem crer que o termo alternativo, talvez, seja realmente a melhor maneira de designar estes tipos artísticos. Vale dizer que o termo é mais abrangente e estende-se para as várias categorias

⁴⁶ Algumas matérias publicadas no contexto sobre as atividades dos músicos “independentes”: COELHO, João Marcos. Independentes, um novo fôlego criativo. *Folha de São Paulo*, 5º Caderno Ilustrada, São Paulo, 8 de março de 1981, p. 44.; CARVALHO, Sandra. A nova música da cidade nasce longe do sucesso. *Jornal Folha de São Paulo*, Caderno Ilustrada, São Paulo, 05 de janeiro de 1981, p. 23.; FILHO, Antonio Gonçalves. Disco independente, as regras de um novo jogo. *Folha de São Paulo*, Caderno Ilustrada, São Paulo, 18 de abril de 1981, p. 17.; SOARES, Dirceu. Arrigo, independente, e a sina de Walter Franco. *Folha de São Paulo*, Caderno Ilustrada, São Paulo, 23 de junho de 1980, p. 26.

dos profissionais da arte, conforme já expresso, abarcando artistas plásticos, escritores, profissionais de teatro e do cinema, bem como para os músicos de vários estilos musicais, o que transcende as atividades da Vanguarda Paulista e inclui mesmo os intérpretes da música sertaneja. Entre outros, nesse grupo, compreendemos o nome da cantora Tetê Espíndola, classificada pela mídia como uma cantora de “sertanejo pop” (FIORILLO, 1981, p. 46).

Para endossar o termo “Alternativo” utiliza-se uma citação de Laerte Oliveira, a qual conecta a sua utilização de forma conveniente para explicar as formas de sociabilidade entre os grupos da região da Vila Madalena, Bairro Pinheiros, e arredores da Praça Calixto e da Universidade de São Paulo. Segundo o pesquisador:

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, p. 61).

No presente estudo, a opção foi a desposar-me da necessidade de uma classificação. Adotá-los como inclassificáveis, levando em conta o jogo social dentro do campo artístico, vislumbrado a partir da teoria sociológica de Bourdieu, parece uma solução coerente tendo em vista as dificuldades em homogeneizar e apontar os lugares para esses artistas. Se estavam à frente, por sugestão já não encontravam uma classificação em vigência. Fato tal que pode ser entendido como o motivador para as denominações iniciais conferidas pela imprensa, as quais davam conta de uma “Nova música”. O surgimento do termo Vanguarda Paulista pode ser visto então como a tentativa de classificação de um grupo de artistas “inclassificáveis”, com a intencionalidade de legitimação, executada por

meio da crítica especializada em busca de consenso e entendimento entre os pares do campo, acerca do entendimento dessa nova movimentação musical que surgia.

Alguns apontamentos acerca da indústria fonográfica são importantes para a compreensão do sentimento partilhado por esses artistas. Considerando o que foi produzido referente ao assunto pelos periódicos do contexto, é possível dizer que, no decorrer dos anos 1970, foi-se esvaindo o furor causado pela novidade musical trazida pela Tropicália, movimento liderado por Caetano Veloso e Gilberto Gil, em fins dos anos 1960. Segundo Napolitano (2005), a repressão do regime ditatorial, após o AI-5, recaiu sobre os tropicalistas e emepibistas e acabou agindo de forma análoga às pretensões das lideranças da ditadura. A cisão entre nacionalistas e contra culturais, que envolveu várias discussões estéticas e ideológicas a partir de 1968, e a qual parecia eminente a partir do AI-5, acabou por converter-se, transformando o cenário musical brasileiro em uma espécie de “frente ampla” musical.

O inimigo em comum teria criado a necessidade de deixar de lado certas divergências em meio a um clima de resistência cultural à ditadura. Os traumas causados pela censura e repressão, o que inclui o exílio, voluntário ou não, de vários artistas do período, entre eles Caetano Veloso e Gilberto Gil, Geraldo Vandré e Chico Buarque, teriam proporcionado uma acomodação das tensões internas ao meio musical. Paralelo a isso, o mercado fonográfico passava, na transição da década de 1960 para 1970, por uma grande reestruturação com fortes tendências ao aprofundamento da segmentação do consumo musical. O mercado passava a definir o lugar dos artistas e os melhores tipos de produtos musicais a serem oferecidos ao grande público. O pesquisador ressalta que, ao menos a partir de 1972, as portas do mercado fecharam-se para novos gêneros musicais e para os experimentalismos, afirmando que aquele que ousasse corria o risco de ser tachado de “maldito”, o que deve ser lido como destinado a não vender discos,

permanecendo num certo ostracismo, o qual de certa forma era respeitado no cenário musical. Algumas carreiras até teriam se alimentado desse estigma, mas, de modo geral, não era um rótulo desejado pelos artistas (NAPOLITANO, 2005, p. 69-70).

Os artistas ditos “marginais”, em todas as especialidades, passaram por situações similares, no que tange aos dilemas pela busca de uma legitimidade dentro do campo artístico. Utilizando o exemplo dos poetas, cuja citação a seguir, de Mattoso, pondera sobre um aspecto que tem afinidades com os dilemas possivelmente vivenciados pelos integrantes da Vanguarda Paulista:

No contexto dos anos 70, o poeta vivia um “grande dilema”, isto é, “de um lado existe o obstáculo de submeter seu trabalho a intermediários (editores, conselhos consultivos, comissões julgadoras), que exercerão sobre o mesmo algum tipo de seleção ou censura; de outro, a necessidade de atingir um público cada vez mais amplo para se tornar um nome popular e, por que não, badalado. Tal contradição não fica resolvida pela “opção” marginal. Ao contrário, mesmo entre os poetas marginais por “convicção” prevalece o mito da consagração e da fama, a luta pelo status cultural, ainda que o alcance desse status fique restrito a um público muito reduzido” (MATTOSO Apud NAGAMINI, 2006).

Sob esse aspecto que conecta a música da Vanguarda Paulista e outras manifestações artísticas à cena contracultural de uma grande cidade, vale ressaltar uma similaridade entre o processo ocorrido em Santiago no Chile e apontado por Juan Pablo González. Segundo o autor, a cena musical de Santiago, como a de São Paulo, esteve ligada a outras manifestações de vanguarda, especialmente o teatro e as artes visuais, e contavam com espaços administrados a partir do interior da própria cena contracultural. Segundo González, teriam se notabilizado “como epicentros desse fenômeno os teatros Lira Paulistana, de São Paulo, e El Trolley, de Santiago, que podemos considerar como os novos *Cabaret Voltaire*, dos dadaístas dos anos 1910”. São apontadas confluências, mas também diferenças entre a atuação desses dois espaços. González argumenta que

El Trolley foi criado em meados de 1983 pelo designer chileno Pablo Lavín após seu retorno depois de nove anos em Londres. Era um teatro e sala de festas localizado na periferia norte de Santiago, o qual

funcionou por três anos (1983-1986). Diferiu do Lira Paulistana pela localização, que no caso do Lira era mais favorável. Em São Paulo, a região da Vila Madalena e bairro Pinheiros concentrava estudantes, intelectuais e artistas criando um espaço propício para a instalação e ampliação da produção do Lira, que acabou transformando-se em produtora, editora, selo discográfico e local de venda de discos independentes. El Trolley, por sua vez, localizava-se em um bairro de prostituição com proximidade de uma prisão e do quartel de polícia. Funcionava como uma intervenção nesse espaço urbano rompendo visualmente um espaço alheio ao seu conteúdo e propostas. Os seus frequentadores, cujo perfil comparável ao público do Lira Paulistana, não vivia por ali ou nas proximidades, mas sim, em locais espalhados por Santiago. Segregados reuniam-se por lá (GONZÁLEZ, p. 204).

O autor esclarece que os fundadores do El Trolley tinham como objetivo financiar, por meio de festas e recitais dançantes, as montagens teatrais da Companhia *Fin de Siglo*. Desse modo, o espaço acabou por receber grupos convidados, os quais provinham predominantemente de três frentes musicais, o rock chileno dos anos 1980, a música *new wave* e o *punk*. Esta última caracterizaria uma discrepância em meio ao Lira Paulistana, o qual, apesar de ter recebido certas bandas *punks*, como por exemplo o caso da Patife Band, de Paulo Barnabé, dava prioridade à tendência que o autor denomina de grupos de contrafusão⁴⁷, já que não funcionava como espaço para festas dançantes (GONZÁLEZ, 2010, p. 204).

É possível afirmar que a abertura política trouxe consigo o anseio pelo novo, o que acabou forçar o mercado a buscar novidades musicais. A hipótese inicial articula-se com a questão do apelo midiático inicial projetado sobre as produções da Vanguarda Paulista, já citado, ao passo que visa entender os mecanismos colaborativos e alternativos

⁴⁷ Segundo [GONZÁLEZ], ‘se como a fusão escutamos a síntese que produz o encontro entre ambos os segmentos, com a contrafusão enfrentamos a antítese surgida ao escutar um segmento a partir da perspectiva do outro – dodecafonias/funk, Stravinsky/música caipira, comics/Tropicália, rádio/poesia’ [...]. De acordo com Piedade (2013), na história da música o processo chamado de ‘fricção de musicalidades’ significa uma fase em que as fronteiras musicais simbólicas não se misturam, mas antes criam uma ‘tensão e articulação, muitas vezes ironia e disputa’ [...] Assim, para o autor, a ‘fricção’ ou o contraste precede sempre um processo de fusão que, no entanto, para se realizar, depende de um consenso comunitário, ou seja, ‘é necessário que os elementos socioculturais inerentes às musicalidades, referentes a aspectos existentes no mundo social das comunidades musicais, também entrem em uma espécie de diluição’ (DANTAS, 2016, p. 26).

encontrados por essa geração de artistas para alcançar e manter seus espaços dentro do cenário da música brasileira. Nessa perspectiva, uma análise sobre a expectativa indicada pela crítica da época quanto à potencialidade inovadora da Vanguarda Paulista e uma avaliação acerca da projeção e alcance obtido por este projeto, podem colaborar no entendimento da trajetória daquele movimento.

Apesar de certa projeção midiática conquistada por alguns artistas dessa vanguarda, fato que pode ser constatado no conteúdo dos periódicos impressos e programas televisionados naquele contexto, tal sucesso não atingiu as grandes massas populares. Como exemplo de importantes inserções midiáticas alcançadas por integrantes deste grupo de artistas, pode-se citar o caso de Arrigo Barnabé, o qual concedeu, como já destacamos antes, interessante entrevista impressa nas “páginas amarelas” da revista *Veja*, na edição de 15 de dezembro de 1982.

Houve também o sucesso de *Escrito nas estrelas*, de Tetê Espíndola, ao ganhar o *Festival dos Festivais*, da *Rede Globo de Televisão*, em 1985. Sob o aspecto, é relevante frisar os casos de Itamar Assumpção e Luiz Tatit, que tiveram várias de suas composições regravadas por cantoras como Cássia Eller e Zélia Duncan, as quais alcançaram sucesso nas emissoras de rádio e TV. Contudo, a maior parte dos integrantes da Vanguarda Paulista continuou desenvolvendo e divulgando seus trabalhos por meios alternativos. Essa tendência foi uma característica de produções elaboradas e dirigidas para um nicho cultural específico, com um público segmentado e particular. Sobre a questão Laura Figueiredo Dantas atenta para o fato de que

Os músicos que costumavam atrair ao Teatro Lira Paulistana uma plateia interessada em performance e música alternativa conseguiram chamar a atenção de uma crítica especializada, que passou a apontá-los como responsáveis pelo processo de inovação da canção popular daquela época. Itamar Assumpção, Arrigo Barnabé, Premeditando o Breque, Grupo Rumo, Língua de Trapo, entre outros nomes, ‘Todos transformadores da realidade musical daqueles anos 1980’ (MEDAGLIA, 2008, p. 290), seriam uma novidade bem-vinda numa fase em que a originalidade/modernidade da MPB tentava manter o

status quo de representante da cultura oficial, equacionando os efeitos da censura com as exigências de uma hegemônica indústria fonográfica. No entanto, a atenção da crítica não reverberou na audiência massiva daquele vertente popular, o que, de certa forma, evitou a subordinação do movimento paulistano ao regime de uma cultura oficial (DANTAS, 2016, p. 26).

A pesquisadora também retoma apontamentos realizados pela cantora Elis Regina no programa *Jogo da Verdade*, exibido em 5 de janeiro de 1982, pela TV Cultura. A cantora entrevistada pelos jornalistas Maurício Kubrusly, Zuza Homem de Melo e Salomão Éssper, falou sobre a relação dos artistas da MPB com os movimentos independentes de música no Brasil, em especial com a Vanguarda Paulista. Elis Regina citou que entre todas as dificuldades de natureza mercadológica, os quais diziam respeito ao afunilamento das contratações por parte das gravadoras multinacionais, um deles era a falta de liberdade para a escolha do repertório pelo artista. Segundo ela, os movimentos de vanguarda estavam certos em não se incorporar ao sistema e manterem-se paralelos aos circuitos oficiais do mercado. Em sua visão, isso diminuía o risco de diluir tais propostas, contribuindo para a reformulação da MPB. Indagada se gravaria composições da vanguarda, a cantora pondera que não gostaria “de maneira nenhuma, de repente, ser tachada como uma pessoa integrante da chamada cultura oficial que vai tá cantando essas coisas pra diluir seu peso e sua medida” (ELIS REGINA, 1982, *Apud*, DANTAS, 2016, p. 28).

Tendo em vista a consideração de Elis Regina, o próximo capítulo se propõe a estabelecer uma discussão acerca do papel das vanguardas artísticas, buscando compreender o papel transformador das mesmas e como se operam no tempo.

Capítulo 3. Sobre as vanguardas: crítica e novos rumos

O papel das Vanguardas Artísticas

Numa metáfora visual, a “vanguarda” pode ter sua relação com o tempo representada por uma mola que empurra o tempo e quando chega ao auge de sua distensão, deve ser novamente comprimida. A retenção de sua força exige uma energia grande, que rompe barreiras e demora estabilizar-se. No sentido militar do termo, a vanguarda é representada pelo batalhão que primeiro se lança ao campo de batalha, com aqueles sujeitos a sofrerem os primeiros ataques. Uma sintaxe que não agrada alguns, quando emprestada às artes. Neste campo, o conceito identifica movimentos marcados pelo experimentalismo, que promoveram a ruptura com modelos tradicionais preestabelecidos. Tais arregimentações atravessaram o século XX alinhando a produção artística às transformações tecnológicas e às relações de mercado do sistema capitalista. Neste movimento do tempo, a arte estaria à frente, antecipando as mudanças. Miguel Wisnik endossa a consideração ao afirmar que “a música ensaia e antecipa aquelas transformações que estão se dando, ou que deveriam se dar na sociedade” (WISNIK, 1989). Há que se atentar que as vanguardas não operam apenas no sentido de superação e busca do novo e a busca pela sincronia de tempos divergentes, ainda que não ganhem a marcha, acabam por apontar caminhos alternativos e desvinculados do *mainstream*.

Pierre Bourdieu, em seu estudo sobre o mercado dos bens simbólicos, também indica as vanguardas estéticas como sendo as responsáveis por empurrar o tempo, movidas na contemporaneidade do campo, pela luta para sincronizar tempos discordantes. Teriam elas papel fundamental na disputa constante pela dominação do poder simbólico, exercido por um discurso que mantém a estrutura deste campo. O surgimento de novas posturas introduz a diferença e marcam a época, produzindo assim

o próprio tempo. Em suas palavras, “marcar época é, inseparavelmente, fazer existir uma nova posição para além das posições estabelecidas, na dianteira dessas posições, na *vanguarda*, e, introduzindo a diferença, produzir o tempo” (BOURDIEU, 1996, p. 181).

Augusto de Campos lembra que, antes de qualquer discussão, a palavra “vanguarda” tem um evidente sentido topológico que refere aquilo que vai à frente. O fato é que o termo é discutível como qualquer outro, mas, no entanto, apresenta pelo menos, uma vantagem:

Quando se fala de vanguarda, sabe-se do que se está falando. Ninguém pretenderá que Jorge Amado seja vanguardista, ou dirá que Joyce é um autor de retaguarda. Hitler e Stalin também sabiam muito bem o que significava vanguarda (num sentido mais lato, então representado pela chamada “arte moderna”), que ambos condenaram como “arte degenerada” ou “arte decadente” (CAMPOS, 1993).

O diferente, em sua natureza é perceptível à primeira vista, e nem sempre assimilado ou aceito em primeiro momento, como é o caso da noção de “arte degenerada” utilizada pelo nazismo para reprimir expressões da arte moderna ou expressões artísticas que não iam ao encontro dos preceitos da Revolução Russa ou do stalinismo. Tal maneira de pensar a Vanguarda trata a sua verificação na longa duração no tempo, não se limitando ao século XX. A mesma transpassa a percepção diretamente relacionada com a arte moderna, ainda que tenha sido nas primeiras décadas deste século que sua utilização tenha adquirido “projeção e consistência” identificando um “surto vertiginoso de experimentação”. Nesse período, caracterizaram-se movimentos como o futurismo, o cubismo e o dadaísmo, e a arte individual de poetas tão diversos como Apollinaire, ou de músicos como Schoenberg, Stravinski e Varése, e ainda de artistas plásticos como Mondrian e Duchamp. Para Augusto de Campos,

Segundo uma lei elementar da Teoria da informação, toda vez que ocorre uma informação nova é porque se está à margem ou além do repertório constituído pelas informações já assimiladas. Sempre houve e sempre haverá artistas que trabalham com o código convencional ou com o repertório já sistematizado, que, ou simplesmente difundem e sedimentam explorando todas as suas variantes (os ‘diluidores’ da

classificação de Ezra Pound) ou aperfeiçoam e levam ao máximo rendimento (os ‘mestres’ de acordo com a mesma classificação). E sempre existiram e existirão artistas que, por temperamento e curiosidade, preferem experimentar com novas formas, novas linguagens, com a informação ainda não codificada ou convencionalizada – são os ‘inventores’ da classificação poundiana, como o trovador Arnaut Daniel do século 12 ou o próprio Pound. Este é o território específico da vanguarda, que não se limita, sob essa ótica mais ampla, ao nosso século [...] (CAMPOS, 1983).

As correntes de vanguarda, ou “surtos artísticos”, conforme a indicação de Augusto de Campos, ocorrem de tempos em tempos, de acordo com as exigências de renovação das práticas, estabelecendo uma dialética de confronto com o repertório convencional. Apesar de reconhecer ser inegável que tal embate acarrete numa parcela, ora maior, ora menor, de negação e destruição, o autor se contrapõe a concordar que a arte de vanguarda, por tendência, caracterize uma atividade meramente transitória. Pensá-la assim pode ser uma maneira “sutil de desqualificá-la, ou degradá-la”. Seria tomá-la como “uma sucessão de modismos mais ou menos descartáveis”, e um aceno para a desmoralização da ideia de experimentação, correlata ao conceito de vanguarda. A ênfase de seu texto recai na importância de lembrar que “as vanguardas e os experimentalismos, quando consequentes,” nunca deixam de criar novo repertório, o qual, ainda que assimilado mais lentamente pela comunidade, por não ser convencional, ao fim e ao cabo, mostra-se tão duradouro quanto qualquer outro processo.

Se fosse diferente, citando apenas alguns exemplos entre os mais conhecidos, o que se diria de obras como a *Sagração da Primavera* de Stravinski, *Pierro Lunar* de Schoenberg, *Demoiselles d’Avignon* de Picasso, os cantos de Pound, o *Finnegans Wake* de Joyce, ou *Serafem Ponte Grande* de Oswald. Intervenções experimentais que, acabaram por integrar-se ao corpus das grandes obras artísticas de todos os tempos. Augusto de Campos insiste na interrogação sobre o caráter transitório de tais experiências, indagando se estariam estas apenas destinadas a agitações momentâneas e espetaculares. Para tanto, responde prontamente que

É claro que não, embora assim pudesse ter parecido à sua época. Entender a vanguarda como busca febricitante do novo pelo novo, como mera estética do provisório e do extravagante, é desentender totalmente a raiz de sua necessidade. O que fizeram as vanguardas das primeiras décadas foi criar os pressupostos da linguagem artística de nossa época, correspondendo à revolução industrial e antecipando a revolução tecnológica, no contexto da evolução científica e das transformações sociais do mundo moderno. E o que fizeram as novas vanguardas da segunda metade do século foi retomar e desenvolver essas propostas, que a catástrofe das duas grandes guerras e a intervenção opressora dos regimes totalitários de esquerda e de direita haviam interrompido e sufocado (CAMPOS, 1983).

No decorrer do texto, escrito no início da década de 1980, a preocupação explicitada é com a seguinte questão: estariam assimiladas as propostas da vanguarda ou as vanguardas daquele tempo? Em sua reflexão, para o entendimento das vanguardas é preciso estabelecer a distinção dos aspectos de contingência da mesma, pensando-a como tática de combate e propagação de novas ideias. Isto teria a ver com os movimentos e manifestos e arregimentações coletivas de “redirecionalização de caminhos” e também na atenção para seus aspectos mais duradouros, que dizem respeito às novas obras produzidas por elas. Dessa forma, um ciclo vital de vanguarda se fecha, com sua conseqüente morte, apenas após sua completa assimilação. Após seu encerramento, viria a ceder lugar para outras transformações da linguagem, ao passo que incorpora obras imperecíveis ao patrimônio comum da humanidade.

Quase ao fim do século XX, Augusto de Campos entende que no quadro de massificação cultural da informação daquele contexto, o qual, à sua maneira, continua em vigência na contemporaneidade, é difícil falar em assimilação das vanguardas. A parte de nomes consagrados, já citados, como os de Picasso, Joyce ou Stravinsky, e a verificação da infiltração nas áreas de comunicação daquilo que denomina “estilhaços ou estilemas da modernidade”, a verdade seria a de que as obras da vanguarda não teriam entrado na circulação sanguínea das linguagens dominantes, tendo interrompido o curso das mesmas apenas de maneira discreta ou episodicamente. Lembra-se da profecia remetida por

Schoenberg e Webern no início do século passado. Esta anunciava que a música dodecafônica e a música serial, de maneira geral, seriam, ao passo de cinquenta anos, assobiadas pelas pessoas na rua. Evidentemente isso não ocorreu, apesar da reabilitação de tais técnicas pelas novas vanguardas terem promovido a impressão até de seus inéditos. Assim, o que se observa é que a música ocidental continuava então passeando pelo “universo bem comportado da tonalidade”, ao que parece desconsiderar todas as transformações ocorridas ao longo do século XX, tais como o dodecafonismo, o serialismo, o politonalismo, ou ainda, o microtonalismo. Dessa maneira, como falar no esgotamento daquilo que nem sequer foi assimilado, como falar em morte da vanguarda?

Para aquele pensador da cultura, as discussões em torno do chamado “pós-moderno” tendem a declinar, especialmente entre os artistas, para uma tentativa “artificial e condenável de matar precocemente a vanguarda”, colocando a modernidade entre parêntese e recolocando assim, a prática artística no “leito acomodatório de um frouxo ecletismo, pretensamente não radical”. Tal (im)postura esconderia uma real fobia pelo tecnológico, precisamente pela informática e as novas possibilidades criativas por ela viabilizadas. A “revolução da informática” teria alterado a discussão da vanguarda e do experimental naquele fim/começo de século. Augusto de Campos esclarece:

O que quero dizer é que a revolução da informática, à medida em que, a partir dos anos 80, vem cada vez mais, chegando ao consumo, possibilitando ao artista o acesso doméstico aos microcomputadores, aos processadores de texto e de imagem e às técnicas mais sofisticadas de impressão, vem colocá-lo num novo contexto de compatibilidade com as novas linguagens. O que ocorre é a viabilização, num grau sem precedentes, das linguagens e procedimentos da modernidade – a montagem, a colagem, a interpretação do verbal e do não-verbal, a sonorização de textos e imagens – em suma, a **multimidiatização** do processo artístico (CAMPOS, 1983 – *grifo nosso*).

No processo, por ele apontado como “multimidiatização” do processo artístico, as novas mídias se comportariam como extensores sensíveis, os quais facilitariam e multiplicariam as habilidades individuais, proporcionando ainda uma maior

“autoformatização” do artista. Com a propriedade de sua “manifestação computadorizada”, ou como aqui será denominada de “manifestação mediatizada”, artistas independentes teriam muito melhores condições para resistir à convencionalização dos meios de informação, cujos implementos técnicos até ali lhe haviam sido negados.

A insistência nas proposições e indagações encontradas no texto, escrito pelo poeta concretista Augusto de Campos e publicado em 1983 no jornal *O Estado de São Paulo*, deve-se ao fato de que suas palavras encontram ressonância nas principais formulações propostas neste trabalho sobre a Vanguarda Paulista. A mesma, já foi tema de vários estudos em diferentes áreas das ciências humanas. Entre eles, questões são recorrentes, tais como a preocupação se essa vanguarda pode ser caracterizada como um movimento, ou se foi apenas um momento artístico. Tendo sido um movimento, ele já findou? Sendo assim, o que restou dele? Para a maior parcela da historiografia que vem sendo produzida sobre o assunto, a denominação remete a uma construção da imprensa. Isso pode tender a colocação em questão da própria existência desta vanguarda, caso não avaliada, como apontado por Campos, a “raiz de sua necessidade”.

Entre os trabalhos acadêmicos já publicados, é possível realizar uma avaliação crítica pontual à análise de José Adriano Fenerick (2007), em *Façanhas às próprias custas*. Uma análise densa e bem estruturada, mas cuja apresentação escrita por Fabio Akcelrud Durão, traz um apanhado sobre a obra e uma constatação com a qual, segundo as objeções de Augusto de Campos, não se pode concordar. Segundo Durão:

A história da Vanguarda Paulista, tão bem articulada em *Façanhas às próprias custas* é a de um fracasso, da falência de um estilo (de música e de vida) que se pretendeu exterior ao *mainstream*. Seu desaparecimento ajuda a definir este conceito particular de "vanguarda", não como a ponta de um desenvolvimento da arte, parte de uma tradição da ruptura, mas como impulso para fora da mera reprodução do existente (FENERICK, 2007).

O teor conclusivo de tais palavras pode encaminhar para o que Augusto de Campos chama de uma tentativa precoce de matar a vanguarda. Pensá-la como um estado provisório, definido apenas como uma busca “febricitante do novo pelo novo”, é descuidar da raiz de sua necessidade. Nessa perspectiva, vale estabelecer uma reflexão sobre a importância das vanguardas artísticas do século XX, em meio ao processo de transformação nas relações de produção artística. Segundo Norbert Elias (1995), tais mudanças seriam o resultado da conjunção do impulso para uma maior democratização e a correspondente ampliação do mercado de arte. Fato que mudou a relação de poder entre os consumidores de arte e seus produtores, já a partir das primeiras décadas do século XX. No seu decorrer, em diferentes ramos da arte, foi-se constituindo um padrão dominante de arte, que permitiu a ampliação do espaço para a experimentação e a improvisação auto-regulada. Nesta fase, artistas individuais como Picasso ou Schoenberg, ou grupos de artistas, como os expressionistas ou atonalistas, passam a ser mais importantes enquanto orientadores do gosto artístico. Seriam poucos os artistas que avançam no padrão de juízo da arte em seu campo, e, apesar de quaisquer que sejam as dificuldades de recepção, o resultado não é um fracasso. Para o sociólogo

Tornou-se corriqueira a ideia de que os artistas têm uma tendência a apresentar um comportamento "selvagem", ou ao menos incomum, que inventam novas formas que o público inicialmente não consegue perceber e, portanto, não entende; isso é quase um componente do trabalho do artista (ELIAS, 1995, p. 51).

Elias esclarece que foi cultivada entre as “sociedades mais diferenciadas, relativamente desenvolvidas”, uma alta tolerância quanto à ampliação dos padrões artísticos, o que favorece “a experimentação e o rompimento de convenções caducas e pode, assim, ajudar a enriquecer os prazeres artísticos proporcionados pela visão e a audição.” Lembra também que tais ações não ocorrem sem riscos e custos, e que o próprio “rompimento da rotina pode congelar-se em convenção.” Quanto aos conflitos gerados no processo transformador, o autor enfatiza que, para tanto,

há funções sociais (historiadores de arte, jornalistas, críticos, ensaístas) que tentam transpor as lacunas de opiniões contraditórias, atenuar o impacto de ousadias artísticas e facilitar a transição para novas maneiras, pouco familiares, de se ver e ouvir. Mesmo que muitas experiências artísticas se revelem nada além de meros estímulos, ou mesmo fracassos, a experimentação tem valor por si mesma, embora apenas um número limitado de inovadores passe pelo teste da aceitação reiterada por várias gerações (ELIAS, 1995, p. 51).

Neste ponto é retomado o interesse na referida reflexão crítica de Augusto de Campos sobre a Vanguarda, levando em conta a consideração de que ele próprio pode ser apresentado como um dos “inventores da classificação poundiana”. Este paulistano, tradutor, ensaísta, crítico de literatura e música, iniciou sua carreira literária no início dos anos 1950 e, juntamente com seu irmão Haroldo de Campos e Décio Pignatari, é apontado como o responsável pela poesia concreta. Poesia essa que orientou vanguardas subsequentes, como é o caso do tropicalismo e da Vanguarda Paulista. Sua trajetória se insere no campo artístico, em meio ao processo pelo qual a reflexão teórica tornou-se um instrumento interdependente à gênese da obra, “estabelecendo uma outra complexidade entre a produção artística, a crítica, a teoria e a história da arte” (FERREIRA; COTRIN, 2006, p. 10). Segundo a autora Glória Ferreira, a tomada da palavra pelo artista constitui o ingresso do mesmo no terreno da crítica. Esse, ao ocupar tal espaço, passa a atuar na autorização de conceitos, estabelecendo um franco embate com os diferentes agentes do circuito.

Tais embates que ocuparam os agentes do campo da arte, principalmente a partir da década de 1960, envolveram uma vontade de democratizar aquilo ao que se referia como alta cultura. A prerrogativa abrangeu a ampliação do intercâmbio entre o popular e erudito, além da busca por suplantar os nacionalismos musicais – um continuísmo do antropofagismo presente na *Semana de Arte Moderna* de 1922. Também mantinham as intenções de desconstrução do conceito romântico de genialidade artística, almejando uma prática artística mais ligada ao cotidiano das pessoas.

Exemplo disso pode ser encontrado em textos críticos como o do artista plástico argentino Júlio Le Parc. Em *Guerrilla culturelle?* (1968)⁴⁸, uma de suas interrogações é sobre o papel de intelectual do artista na sociedade. Sua afirmativa conclusiva é a de que “o interesse agora não está mais na obra de arte com suas qualidades de expressão, de conteúdo etc., mas na contestação do sistema cultural. O que conta não é mais a arte, é a atitude do artista” (LE PARC, *Apud FERREIRA; COTRIN*, 2006, p. 199-202). Também o músico norte-americano John Cage, considerado uma das figuras chave nas vanguardas artísticas do pós-guerra, em *O futuro da música* (1974)⁴⁹, atenta para como a experiência pessoal com o tempo havia se transformado, sendo que a inclusão do ruído e do silêncio na música moderna caracterizava uma parcela disso. O músico se posicionava, então: “Por muitos anos percebi que a música - como uma atividade separada do resto da vida - não entra em minha mente. Questões estritamente musicais não são mais questões sérias”.

Considera-se que tais perspectivas podem ser identificadas na trajetória da Vanguarda Paulista, a começar por sua intensa atuação no meio universitário paulistano. A Vanguarda Paulista e a música independente, na virada da década de 1970 para 1980, ocuparam a crítica especializada, integrada por artistas como Augusto de Campos, Júlio Medaglia e posteriormente Tárík de Souza, Wisnik e outros integrantes da própria vanguarda, como Luiz Tatit ou Carlos Rennó.

Concorda-se com Fenerick que o sentido de ser “independente” já não carrega mais a mesma conotação observada no início da década de 1980 (FENERICK, 2007, p.182). Contudo, já no decorrer da segunda década do século XXI, uma delas passada após a publicação de Fenerick, um dos novos problemas, carente de solução, é tentar

⁴⁸ Publicado originalmente em Robho 3 (primavera 1968) e reeditado em *Art d'Amérique La tine: 1911-1968* (Paris, *Musée National d'Art Moderne/ Centre Pompidou*, 1993). Versão traduzida em (FERREIRA; COTRIN, 2006, p. 198-202).

⁴⁹ *The Future of Music* - Conferência pronunciada na YMHA, Nova York, e publicada em *Numus West 5*, em 1974. Versão traduzida em (FERREIRA; COTRIN, 2006, p. 330-347).

compreender por que a Vanguarda Paulista insiste em permanecer, reproduzindo-se de variadas maneiras, constituindo um corpo vivo de memórias, o qual mantém seu movimento. Para Elias,

Entre as mais interessantes perguntas não respondidas de nosso tempo está a que indaga quais características estruturais fazem as criações de uma determinada pessoa sobreviverem ao processo de seleção de uma série de gerações, sendo gradualmente absorvidas no padrão das obras de arte socialmente aceitas, enquanto as de outras pessoas caem no mundo sombrio das obras esquecidas (ELIAS, 1995, p. 52).

Próximo do aniversário de quarenta anos de lançamento do LP *Clara Crocodilo* de Arrigo Barnabé, considerado um marco para a Vanguarda Paulista, é curioso notar que esse estudo também não deixa de cumprir com tal papel no âmbito da historiografia, contribuindo modestamente para não deixar esquecer a ação daqueles artistas. Nesse sentido, entre as análises selecionadas para o presente estudo estão os dois LP's considerados seminais para a movimentação da Vanguarda Paulista: *Clara Crocodilo* (Selo Independente, 1980), de Arrigo Barnabé e Banda Suave Veneno e *Beleléu leléu eu* (Lira Paulistana, 1981), de Itamar Assumpção e Banda Isca de Polícia.

Clara Crocodilo e Nego Dito: o suburbano e marginal na produção da Vanguarda Paulista

Buscando exemplificar as questões relacionadas aos conceitos de geração e engajamento, abordadas anteriormente, busca-se uma análise sucinta de duas obras que contribuíram na caracterização inicial de uma “Vanguarda Paulista”: o álbum *Clara Crocodilo*, de Arrigo Barnabé, e o disco *Beleléu leléu eu*, de Itamar Assumpção. A seleção diz respeito a duas obras que projetaram esses importantes artistas dessa movimentação, assim como contribuíram para o arregimento do mesmo. Apesar das trajetórias distintas dos artistas, que eram amigos e parceiros musicais, uma característica

fundamental é perceptível em ambos os trabalhos, o caráter conceitual dos mesmos. Com elementos estéticos distintos, os dois discos apresentam enredos peculiares, que narram estórias de dois personagens suburbanos e marginalizados.

Clara Crocodilo: O monstro sonoro de Arrigo Barnabé

Em 15 de novembro de 1980, no auditório da Faculdade de Arquitetura da USP, aconteceu o show de lançamento do LP *Clara Crocodilo*, de Arrigo Barnabé e Banda Sabor de Veneno. Com ingressos esgotados, o show foi sucesso e obteve repercussão positiva na imprensa. Arrigo Barnabé (1951) era então um jovem músico, que estava em São Paulo há menos de uma década. Natural de Londrina, no Paraná, teria se mudado para a capital com o intuito de cursar a universidade. Na metrópole, encontrou motivações que o fizeram optar pela carreira de músico profissional. A projeção alcançada em 1980 foi fruto do trabalho iniciado a partir de 1972, na cidade natal do compositor, quando, em companhia do amigo Mário Lúcio Cortes, ele compôs a primeira das oito canções que integram esse disco. Tal canção tornou-se a faixa-título e já trazia o personagem que ficou conhecido no Brasil e internacionalmente. A notoriedade da obra de Arrigo Barnabé iniciou-se quando ele ganhou o prêmio de melhor música, no Primeiro Festival Universitário da TV Cultura de São Paulo, em maio de 1979. A música vencedora foi *Diversões Eletrônicas*, escrita em parceria com Lourdes Regina Porto. Gravada a primeira vez ao vivo durante o mesmo festival e lançada em disco pela Continental, essa canção foi regravada e consta entre as faixas do disco *Clara Crocodilo*.

Arrigo Barnabé almejou ir além do tropicalismo de Caetano e Gil e chamou a atenção da crítica especializada da época com sua voz rouca, que cortava letras ácidas sobre a vida nas grandes cidades. Ficou conhecido como um personagem polêmico da

pós-tropicália e foi parar nas páginas amarelas da revista *Veja*, no início da década de 1980 (SOUZA, 1982). O emblema de inovação se deve ao caráter dessa obra, um LP considerado importante e chocante pelas críticas realizadas nos dias que seguiram seu lançamento. Tal repercussão pode ser dimensionada por meio dos títulos de algumas das matérias veiculadas em jornais e revistas da grande imprensa. As críticas indicam a ousadia do músico em enunciados como: *Arrigo, o som novo com sabor de veneno* (SOARES, 1980b), *O sabor de veneno do ousado Arrigo Barnabé* (SOARES, 1980c) e *Arrigo, o desbravador* (FIORILLO, 1981).

Uma das grandes novidades do disco está no enredo criado pelas composições, que funcionam como contos musicados, numa linguagem dinâmica próxima do cinema e das histórias em quadrinhos. A transgressão da obra começa na temática, que descreve a marginalia urbana. Um tema tão incomum para o texto poético quanto o atonalismo e dodecafonismo utilizados pelo compositor na escrita das músicas. O texto poético controverso complementa-se na contundente sonoridade dissonante da harmonia, que é misturada à locuções radiofônicas e ruídos da cidade, e distribuída em polirritmias que lembram Stravinsky. A sensação sonora opera na constituição dramática da obra e é propiciada pelo emprego do atonalismo, que se refere a toda música que não respeita as leis do sistema tonal e descentraliza a ação de uma nota tônica, trocando as escalas por séries de sons. A suspensão das funções tonais foi uma iniciativa do austríaco Schoenberg, que em 1923 sistematizou a série dodecafônica conhecida hoje (LELONG; SOLEIL, 1991). Seus trabalhos com a também chamada música serial o tornaram um dos principais representantes da música moderna do século XX. Sua composição mais emblemática é *Pierrot Lunaire*, cuja estreia em 16 de outubro de 1912 impactou a sociedade europeia apresentando o caráter dissonante da música. Isso trouxe novas

possibilidades sonoras que referenciam o subseqüente universo musical, como no evidente caso da obra de Arrigo Barnabé.

O LP *Clara Crocodilo* desenvolve uma narrativa musical que retrata situações, lugares e certos personagens, os quais fizeram parte do cotidiano de uma grande cidade, como São Paulo, ao longo da década de 1970. Cada uma das canções atua como um pequeno conto, os quais encadeados tecem um enredo do que se pode chamar de uma “ópera popular contemporânea” (MACHADO, 2011). Seu desenrolar culmina no surgimento do personagem principal, o monstro *Clara Crocodilo*. O disco apresenta oito faixas que contabilizam 41 minutos e 67 segundos de gravação (41’67”), divididos em quatro canções no lado 1 (20’26”), e quatro canções no lado 2 (21’41”). O roteiro temático narra a saga de um *office-boy* que foi transformado em um monstro híbrido após ser submetido a experimentos químicos em uma indústria multinacional. O *script* apresenta os seguintes personagens nas referidas canções, aqui descritas na ordem que aparecem no disco⁵⁰:

Lado 1) a prostituta e seu freguês - *Acapulco Drive-in*; o casal da edição pornográfica - *Orgasmo Total*, o bêbado, a mulher e o gigolô - *Diversões Eletrônicas*;

Lado 2) o extraterrestre - *Sabor de Veneno*; a viúva que virou prostituta depois da morte do marido - *Infortúnio*; a vedete e a enfermeira - *Office-boy*; e o monstro *Clara Crocodilo*.

Ressalta-se que *Instante*, a quarta faixa do lado 1, é a única das músicas do LP que não apresenta personagens e cuja temática não se enquadra no submundo de uma metrópole. Do ponto de vista do texto musical, todas as músicas do disco utilizam a técnica da composição serial. Entre as composições, as mais antigas - “Clara Crocodilo”

⁵⁰ A ficha técnica do álbum pode ser conferida em: http://www.discosdobrasil.com.br/discosdobrasil/consulta/detalhe.php?Id_Disco=DI00571, acesso em 12/02/2019.

(1972) e “Sabor de Veneno” (1973) - são baseadas em séries de oito e seis alturas, sendo que as demais canções, compostas a partir de 1974, são de fato dodecafônicas (CAVAZOTTI, 1993). Recursos de texto como paródia, ironia, narração e adaptação são encontradas nas canções. A combinação tende a criação de um enredo crítico, de tom malicioso e irônico. As narrativas musicais são norteadas pela estética do *Kistch*, onde o brega toma nova conotação ao misturar-se à música moderna.

O álbum em sua totalidade gera um discurso, no qual elementos populares e eruditos são sobrepostos produzindo sons e imagens que representam uma cidade povoada por personagens que parecem ter saído de um filme de ficção científica. O monstro mutante, a prostituta, o bêbado, a viúva desesperada e uma garota que, parodiando a famosa *Garota de Ipanema* da canção de Tom Jobim, nos traz não “um doce balanço”, mas sim “um doce amargo do futuro”. A estória do monstro mutante, *Clara Crocodilo*, trouxe à tona a dissonância, a sensação de *Infortúnio*, na qual viviam os habitantes das grandes cidades. Seres solitários oprimidos pela sociedade industrializada do sistema capitalista. Apesar da expressiva sensação de pessimismo diante da capacidade humana, as canções trazem uma mensagem de resistência e ruptura.

A crítica também se dirige à ditadura que mantinha suas marcas, inclusive na censura de canções durante os festivais universitários e controle do lançamento de novos discos. Arrigo Barnabé não teve obras censuradas e o personagem principal da obra, tal como a própria essência de sua música, é apresentado como um ser “incapturável”. *Clara Crocodilo* é um ser da ambiguidade, meio homem-meio réptil, meio homem-meio mulher, como expresso em seu nome, o que lembra a androgenia da contracultura. O mesmo é descrito como um transgressor da ordem social, o “inimigo público número um”. As referências para a criação dessa figura dramática, teriam se originado na antiarte de Hélio Oiticica, cujos ideais estéticos contribuíram anteriormente na consolidação do

movimento tropicalista. Foi propagando o ideário “seja marginal, seja herói” (OITICICA, 1968), que Arrigo Barnabé tornou-se um artista reconhecido. Além disso, passou a ser considerado um dos principais representantes do que se convencionou chamar de Vanguarda Paulista.

O trabalho de Arrigo Barnabé foi um precursor dessa motivação que buscava independência no exercício de liberdade estética para experimentações em novos repertórios, cuja entrada estava dificultada nas grandes gravadoras. Após insucessos buscando uma gravadora que lançasse seu trabalho, o compositor resolveu fazê-lo de forma independente (SOARES, 1980c). O material foi produzido pelo compositor, músico e produtor musical Robinson Borba, o qual financiou com recursos próprios todas as etapas de elaboração e divulgação do *Clara Crocodilo*. A boa repercussão alcançada pelo LP incentivou novos artistas a investirem na produção independente de seus trabalhos, especialmente outros alunos da Universidade de São Paulo (USP). Arrigo Barnabé também estudou na instituição. Ele foi aluno de música, na Escola de Comunicação e Artes, curso depois trocado pelo de arquitetura na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. O músico afirma que sua passagem pela FAU interferiu na sua maneira de compor e referenciou a criação da canção *Clara Crocodilo*, concebida a partir da noção de criação modular que lá aprendeu. Transpondo a ideia para séries de notas, ele e Mário Cortes escreveram linhas melódicas que foram sobrepostas. A ideia foi aperfeiçoada e sistematizada pelo compositor depois que o mesmo tomou conhecimento da obra de Schoenberg (BATISTA, 2013).

A canção *Clara Crocodilo* teve sua primeira versão apresentada na cidade de Londrina, em março de 1973, durante o show intitulado “Na Boca do Bode”. O tema derivou outras sete músicas, as quais foram organizadas em um disco. O LP deu origem ao show e, por conseguinte, a uma “ópera-rock” dirigida pela coreógrafa Lalá

Denheinzelin. O elenco dessa montagem contou com a preparação corporal do renomado bailarino Klauss Vianna. Essa adaptação das canções do álbum para um espetáculo cênico musical, também foi sucesso e obteve ótimas críticas da imprensa (Portinari, 1981). Acrescenta-se às derivações que ocorreram logo na sequência de lançamento do disco, o curta cinematográfico *A Estória de Clara Crocodilo*. Baseado na canção, o curta metragem de 11 minutos foi lançado em 1981 e dirigido por Cristina Santeiro (Folha de São Paulo, 1981, p.36). Em 1999, a estória foi recontada musicalmente no CD intitulado *a Saga de Clara Crocodilo*, com dez faixas que são adaptações das canções originais. Com outras vozes e instrumentação, as músicas são parte da vontade de retomar e aperfeiçoar o trabalho inicial. Além disso, as mudanças foram necessárias considerando que mesmo tendo sido lançado de maneira independente o álbum teve seus direitos comprados pela gravadora Ariola. O fato impediu que Arrigo Barnabé relançasse o álbum original (SANCHES, 1999).

Os desdobramentos dessa obra musical desde sua gênese são variados, tais como os elementos utilizados em sua composição. Misturada ao forte apelo à visualidade, a música moderna é acometida pelo flerte com as histórias em quadrinhos e filmes de ficção científica. A capa desenhada por Luiz Gê segue a linha e ilustra o olho profundo de um réptil que traga a quem lhe olha com profundidade. Circundando o olho, em letras com formato e cor de sangue escorrem o nome do monstro. Após o disco retirado do envelope e colocado para tocar, tem início uma experiência musical que conduz o ouvinte pelos caminhos de uma cidade povoada de *neons*, fliperamas, prostituição e violência. No cenário, traços da música brasileira são encontrados em citações de canções de célebres intérpretes, como Orestes Barbosa, que aparecem em meio a locuções radiofônicas, feitas ao modo dos repórteres policiais sensacionalistas. Com a inovação da linguagem na organização de um discurso gerador de um conceito, que é o próprio personagem, o LP é

inaugurador de uma nova forma de compor e marcou ativamente o cenário da música brasileira na década de 1980. Foi a primeira e mais conhecida obra de Arrigo Barnabé, que constituiu a partir de então uma carreira sólida com vários discos lançados, muitas trilhas compostas para filmes e trabalhos na televisão, cinema e rádio.

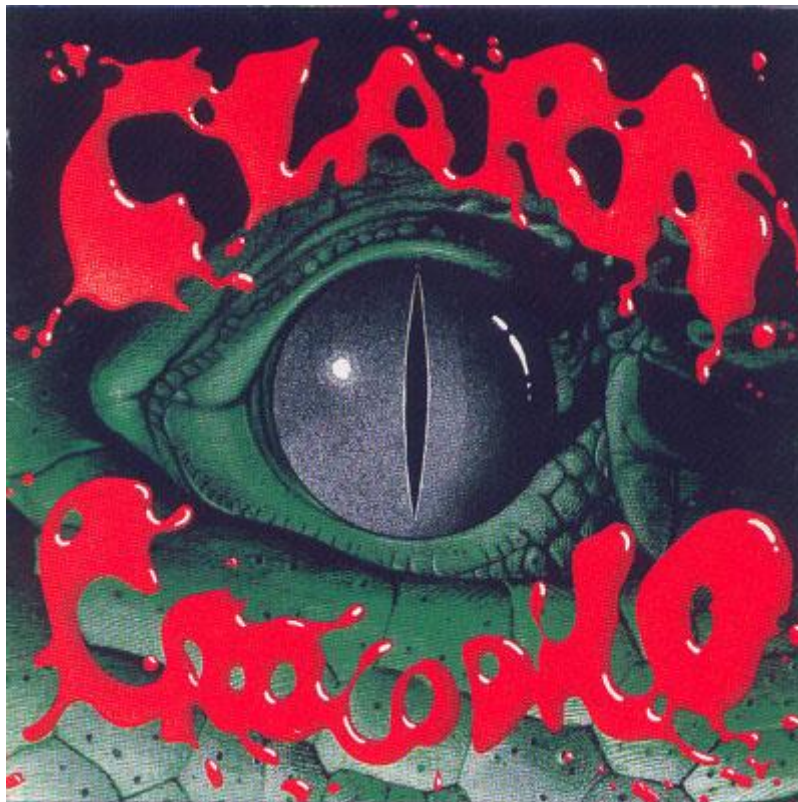


Ilustração 3: Capa do LP *Clara Crocodilo* (LP/1980), (CD/2000) Arrigo Barnabé. Fonte: http://www.discosdobrasil.com.br/discosdobrasil/consulta/detalhe.php?Id_Disco=DI00571

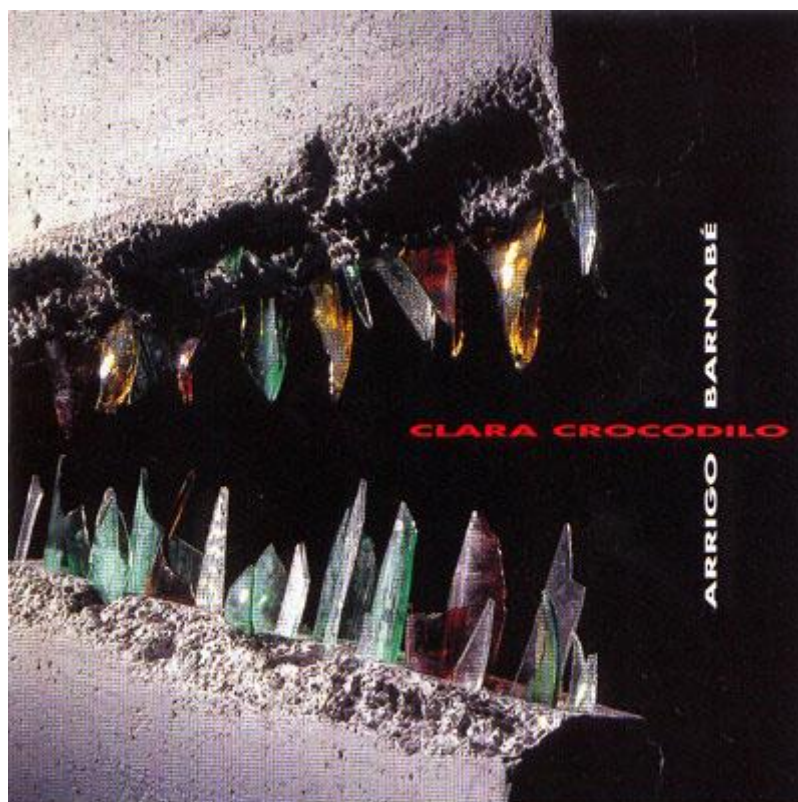


Ilustração 4: Capa do LP *A Saga de Clara Crocodilo* (CD/1999) Arrigo Barnabé. Fonte: http://www.discosdobrasil.com.br/discosdobrasil/consulta/detalhe.php?Id_Disco=DI02143

Arrigo Barnabé foi comparado ao músico norte-americano Frank Zappa, conhecido pelo caráter experimental da obra que faz entrecruzamentos entre o erudito e o popular, especialmente com o rock, jazz, a música eletrônica e a música concreta. Se Arrigo tinha sua banda *Suave Veneno*, Zappa, antes disso, nos meados da década de 1960 fez sucesso com a banda *The Mother of Invention*, conhecida por trazer na mistura da música erudita com o rock e o jazz, o tempero do humor. Para além, do interesse entre a diminuição das barreiras entre o erudito e o popular está a atividade independente por quase toda a carreira, em ambas as trajetórias artísticas. No caso de Frank Zappa, o músico produziu quase a totalidade dos mais de 60 álbuns da carreira solo e com sua banda, por meio de selo próprio, o *Bizarre Records*⁵¹. Arrigo Barnabé refuta a comparação em algumas declarações públicas⁵². Contudo, guardadas as proporções, é possível estabelecer

⁵¹ Cf. (CAMARGO COSTA, 1984).

⁵² *Sul21*, 07/04/2013.

conexões, especialmente pelas incursões pela música erudita. A polirritmia frequente na obra do brasileiro não se repete em Frank Zappa, o qual, dentro do universo da música popular, tem diálogos mais estreitos com o rock. Os diálogos com entre o erudito e o popular e fator independente das grandes gravadoras, foram fatores que aproximaram os dois músicos e também aqueles que marcaram o caráter inovador da obra de Arrigo Barnabé o transformando numa figura emblemática dentro do campo da música popular brasileira.

Vale dizer que na sua esteira vieram nomes de importantes intérpretes como Suzana Salles, Vânia Bastos e Tetê Espíndola, as vozes contundentes do LP *Clara Crocodilo*, as quais constituíram carreiras solo promissoras e continuam em atividade. Também revelou seu irmão Paulo Barnabé, que depois brindou o público com sua Patife Band, de viés independente, experimental (dodecafônico e polirrítmico) e pós-punk. Segundo a crítica sobre o primeiro disco da banda de Paulo Barnabé, lançado em 1985, o mesmo seria uma provocação sonora à audição conformista e acomodada do público ouvinte (GUIMARÃES, 1995). Paulo Barnabé e Itamar Assumpção dividiram arranjos no disco de estreia de Arrigo Barnabé. Aliás, as parcerias entre esses compositores, que também eram amigos, foi algo que começou já no início da década de 1970, no estado do Paraná, estado natal dos irmãos Barnabé e para onde Itamar Assumpção, nascido na cidade de Tietê (SP), mudou-se na adolescência. Sobre comparações arrisca-se dizer que, se Arrigo Barnabé estava mais próximo de Frank Zappa, por sua vez, Itamar Assumpção com sua negritude swingada e atitude performática estaria mais ao Jimi Hendrix.

Nego Dito: negritude e atitude marginal em combate

O LP *Beleléu leléu eu*, foi lançado em 1981 e marcou a estreia de Itamar Assumpção (1949). Também assinalou o primeiro lançamento do selo fonográfico

Independente Lira Paulistana, o qual foi criado justamente para atender a demanda daquela movimentação artística independente que estava em curso. Foi em 13 de abril de 1980 que o personagem Nego Dito apareceu pela primeira vez na canção, com o mesmo nome, que ganhou o terceiro lugar no Festival da 2ª Feira da Vila Madalena. A visibilidade no evento teria encaminhado para a gravação do LP, que contava as peripécias dessa figura criada por Itamar Assumpção. O disco foi lançado no ano seguinte pelo Selo do Lira Paulistana e alcançou boa repercussão o que o levou a realizar vários shows pela capital de São Paulo e participar de alguns programas de TV. Na ocasião uma das faixas do LP, a canção “Fico Louco”, foi incluída na trilha sonora da novela *Adolescentes*, da TV Bandeirantes. Pelo sucesso alcançado obteve o Prêmio Revelação Masculina, concedido pela Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA) (CHAGAS;TARANTINO, 2006, p. 67-68).

O personagem principal do disco é “Benedito João dos Santos Silva Beleléu”, vulgo “Negu Dito, Negu Dito Cascavé”. Com nome, sobrenome e apelido, a figura dramática tem sua história, segundo o pesquisador Conrado Falbo, o mesmo estaria

essencialmente ligado ao universo da periferia urbana, ressaltando a violência da criminalidade. O nome escolhido por Assumpção para o personagem reflete este imaginário suburbano de pobreza, violência e exclusão, não sem uma nota de irreverência por parte do compositor (FALBO, 2009, p. 51).

A motivação na criação do mesmo teria relação intrínseca com a vivência do próprio músico, o qual teria sido preso duas vezes tendo sido considerado suspeito pela polícia. Sendo negro, morador da zona leste de São Paulo, numa região periférica da cidade, o compositor portava sempre recortes de jornais para usar como documentos comprobatórios de que era artista (OLIVEIRA, 2002, p. 72). Luiz Tatit faz comparativo do álbum de Itamar com o clássico *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967), dos Beatles. Segundo o músico e crítico, os dois se assemelham por dedicarem seus enredos às peripécias de seus artistas criadores. A diferença centra-se no fato de que, enquanto os

ingleses relatavam suas carências amorosas, Itamar contava as proezas e fracassos de seu “perigosíssimo bando”. E se os Beatles sentiam-se ligados a um sargento, por aqui, os músicos não queriam nada com as milícias, expressando tal marginalidade que os fazia sentirem-se como “Isca de Polícia” nomeando assim a banda de Itamar Assumpção. Além disso, se por lá a música era branca, aqui era “nêga música” (CHAGAS; TARANTINO, 2006, p. 22-23).

De maneira similar à obra de Arrigo Barnabé, as treze canções narram as peripécias de um personagem fictício. No caso do LP *Clara Crocodilo*, a referência nos gibis estruturou um enredo para um conto musical. No caso de Itamar Assumpção, as canções de *Beleléu leléu* eu parecem uma reunião de crônicas musicadas que narram as peripécias do personagem principal, apresentado por uma vinheta radiofônica que abre o LP. Nego Dito é descrito como um ser que “briga e faz acontecer”, que “bota pra correr, que mata a cobra e mostra o pau”. As passagens citadas da letra da canção que titula o personagem, descrevem um indivíduo valente que não foge da briga. Luiz Tatit, músico e pesquisador, ex-integrante do grupo Rumo, comenta acerca das ambiguidades e aproximações identitárias do personagem e seu criador. Segundo o autor:

[...] a negritude, a marginalidade musical, a loucura descrita em muitas passagens das letras, tudo isso convocava a figura magra e enigmática do autor que, por sua vez, nada fazia para dissociar o personagem do ser de carne e osso [...] os desatinos explícitos de Beleléu se misturavam às idiossincrasias do compositor, pouco ou nada afeito a concessões. Mas, por incrível que pareça, havia uma distância entre o indivíduo Itamar e seu personagem assinalada pelas caricaturas vocais, pelas tiradas humorísticas e pela ironia com a própria condição de artista excluído (TATIT, 2006, p. 23).

Um elemento que complementa o discurso que se encerra no sonoro do LP está nas ilustrações que compõem a capa do mesmo. O jogo entre a “biografia e ficcionalidade” tem início com a fotografia do documento original do título de eleitor de Francisco José Itamar de Assumpção, o nome completo do artista, impressa no encarte. Em primeiro plano na fotografia se encontra uma navalha, a qual pode ser compreendida como um

instrumento que traz as características marginais para esse cidadão comum, um eleitor civilizado que pode também ser violento e portar armas, aquele indivíduo “que fica louco e faz cara de mal”.



Ilustração 5: Encarte interno do LP *Beleléu leléu eu*. Itamar Assumpção. (LP/1980/Lira Paulistana), (CD/2000/Atração Fonográfica).

O álbum traz treze canções que cantam e contam as aventuras de “Nego Dito e seu bando” pelas ruas da grande São Paulo, entre desilusões amorosas em meio à urbanidade explícita e marginal. São as canções que o compõe: Vinheta I; Luzia; Fon fin fan fin fun; Fico louco; Aranha; Se eu fiz tudo; Vinheta II e III; Baby; Embalos; Nega música; Beijo na boca e Nego Dito⁵³. A ficção sonora se personificava nos shows, quando Itamar Assumpção, com sua experiência teatral, no palco, dava vida ao personagem Nego Dito, cuja *performance* era complementada pela postura questionadora de todo seu bando(a). Segundo Laerte Oliveira:

Os músicos de sua banda [Isca de Polícia] apresentavam-se todos vestidos de presidiários e em volta do palco havia cordas que caíam do teto do teatro, imitando uma cela de cadeia. Esta cenografia e este figurino se tornaram uma espécie de marca registrada de Itamar e foram

⁵³ A ficha técnica do álbum pode ser conferida em: http://discosdobrasil.com.br/discosdobrasil/consulta/detalhe.php?Id_Disco=DI01248, acesso em 12/02/2019.

reproduzidos várias vezes ao longo do trabalho de divulgação do seu primeiro disco” (OLIVEIRA, 2002, p. 72-74).

Nesse sentido, são interessantes as considerações de Luiz Chagas (2014), baixista da banda Isca de Polícia, o qual esclareceu que a banda que tocava com Itamar, a qual se refere o texto acima, foi formada depois da gravação do LP. A princípio a banda seria um conceito, e o resultado do disco teria sido um trabalho de estúdio, no qual foi auxiliado por Paulo Barnabé e outros músicos. Após o lançamento o compositor foi obrigado a montar uma banda para fazer os shows e divulgar o disco. A banda continuou em atuação após a morte de Itamar Assumpção, ocorrida em 2003, e, conforme a crítica, se encarregando de “impedir que a estética musical do Nego Dito saísse de cena” (FERREIRA, 2017).

No que tange ao texto musical, as referências de Itamar Assumpção são diversas das opções de Arrigo Barnabé, o qual apresenta formação erudita e teve como base o estudo do piano. Em *Beleléu leléu eu*, rock’n’roll e reggae se misturam com os padrões rítmicos afro-brasileiros, caracterizando o que Tatit convencionou chamar de “rock de breque”, o qual marcou um estilo próprio para a música de Itamar Assumpção. Seja pela mistura do rock ao reggae, ou pela mescla da música serial referenciada na Vanguarda Europeia do século XX às guitarras do rock, a proposta de inserção de novos elementos na música popular está presente no trabalho desses dois artistas. Outra característica interessante está nas informações que dialogam com o rádio, tais como as locuções presentes em *Clara Crocodilo* e as vinhetas de *Beleléu leléu eu*. Segundo o próprio Assumpção, suas referências teriam vindo de uma fusão de “vozes que assombram a música popular desde a lendária Casa da tia Ciata” passando por Jimi Hendrix, Miles Davis, Geraldo Pereira, Clementina de Jesus, Luiz Melodia, Macalé, Ataulfo Alves entre outros (CHAGAS; TARANTINO, 2006a, p. 42-43).

Não só pelas características físicas, mas também pela sonoridade de sua música e postura contracultural marcante, ficou conhecido como o “O Jimi Hendrix da Vila Madalena”⁵⁴. Sua música transitou entre universos sonoros de diferentes culturas em trânsito entre as décadas de 1970 e 1980, estando profundamente marcada pela “onda musical de origem norte-americana, africana e jamaicana” que circulava no contexto de então. Sua trajetória foi marcada pelos intensos embates com a indústria fonográfica – Itamar Assumpção queria tocar no rádio a qualquer custo, mas sem render-se aos ditames das gravadoras. Segundo pesquisa sobre o autor, com ênfase nos aspectos da música negra em relação a obra de Itamar Assumpção, os pesquisadores ressaltam que o artista

Era negro, mas não cantava apenas samba ou músicas como soul e gêneros afro-americanos, sendo, portanto, difícil de identificar com os gêneros da época. Além do mais, compartilhava do intenso trânsito de referenciais pólos de produção e trocas simbólicas e materiais das versões locais da cultura negra com as culturas negras de outras regiões do mundo. Seu universo enquanto artista passava pela cultura negra, pela cultura urbana “branca” e estava em constante ampliação de símbolos nos quais se podia buscar inspiração (SILVA; SILVA; 2015).

Ao se estabelecer uma reflexão sobre as relações do músico com o mercado fonográfico e a inadequação do mesmo diante do quadro que estava em vigência naquele momento, Paulo Leminski traz apontamentos importantes ao fazer a apresentação do LP *Intercontinental! Quem Diria! Era Só o Que Faltava!!!* (Continental, 1988).

O último dos independentes se rende. Rende-se? Qual a diferença entre o Itamar dos bravos tempos em que o Nego Dito, seu sócia e heterônimo, máscara e personagem, às próprias custas, gravava seus fundamentais "Beleléu", "Às Próprias Custas" e "Sampa Midnight", proezas só saboreadas por uns poucos que tinham acesso a essas iguarias cozinhadas por um dos mais inventivos músicos brasileiros dessa virada do século e do milênio, e este, por fim, apenas, "Itamar Assumpção", que começa a navegar sob as bússolas e estrelas de uma gravadora?

Só quem não conheça a extraordinária coerência criativa de Itamar poderia imaginar que este Itamar não é aquele ou que aquele não é este que ora se apresenta.

⁵⁴ Conforme reprodução do jornal *Canja*, edição de 16 a 29 de outubro de 1980. (CHAGAS; TARANTINO, 2006, p. 37).

Desde o princípio, esse paulista de Tietê, meio paranaense de Londrina onde atacou de teatro, na melhor faz de teatral da cidade, sempre colocou sua produção sob o signo da marginalidade, marginalidade inscrita no próprio personagem-máscara do Nego Dito, vulgo Beleléu, dupla ou tripla marginalidade.

Marginalidade enquanto negro da sociedade brasileira, onde toda uma raça que construiu o Brasil foi despejada e despedida do emprego com uma tragicômica "Abolição".

Marginalidade de músico – sobretudo – de músico de vanguarda, de uma vanguarda onde a extrema criatividade nunca esteve afastada da mais ampla e funda capacidade de comunicação, uma vanguarda popular. Por fim, marginalidade de consumo, Itamar tendo sido um dos nomes mais fortes naquilo que se chamou "produção independente", fonte de toda uma renovação da MPB, viciada em esquemas fáceis e repetitivos de pronta aceitação e imediato esquecimento.

Que Itamar pega na veia, ninguém duvida. A extrema sofisticação de sua música e de sua poesia procura as inteligências mais exigentes e puras e as encontra, como vai encontrar neste primeiro LP às custas de outros, que já era hora.

Muito mais gente merece ouvir os 24 quilates desse artista idem. Afinal, Itamar depende ou independe? Depende (LEMINSKI, 1988).

Sobre a questão vale salientar que o texto faz referência ao LP que foi lançado em 1988, pela Continental, uma gravadora de maior porte. Itamar teria se rendido às preferências do mercado? O mesmo não foi o único dos integrantes da Vanguarda Paulista a flertar com o *mainstream*. O desejo de todos era ser ouvido e tocar nas rádios, mas é claro, continuando a fazer seu próprio tipo de música, fora dos moldes impostos pela moda. Bourdieu, em sua teoria sociológica dos campos, atenta que “os artistas de vanguarda, quanto a eles, suportam muito bem a objetivação sociológica: e volta e meia, para desgraça dos sociólogos, dela se servem para fazer jogadas artísticas...” (BOURDIEU, 2014, p. 419). Ao observar as inserções e diálogos desses artistas com a indústria do entretenimento e a fonográfica, a assertiva de Bourdieu parece servir como explicação e algumas atitudes podem ser interpretadas como “jogadas” que buscam usar de tais oportunidades sem deixar de usufruir de certa liberdade estética, como no caso do citado LP de Itamar Assumpção. O texto de Leminski no encarte do álbum caracteriza uma grande provocação daquele que se rende, mas de maneira oportuna, momentânea, como numa “jogada artística”.

Nesse ínterim, cabe uma observação realizada por Estrela Ruiz Leminski durante entrevista para essa pesquisa. A cantora e compositora, que é filha dos poetas Paulo Leminski e Alice Ruiz, lembrou que quando criança pensava que o Itamar Assumpção era mais famoso que o Chico Buarque porque tinha como referência aquilo que acontecia em sua própria casa. Ao mesmo tempo em que por lá circulavam nomes que tocavam no rádio e se ouvia muita Elis Regina, por exemplo, também havia muito a presença do Itamar Assumpção. Estrela também falou sobre as parcerias de sua mãe com Itamar e como isso a aproximou das filhas do músico, Serena e Anelis Assumpção. Segundo a cantora, a ida para a casa do artista era uma evento que durava um dia todo e no qual ela e as filhas de Itamar se entretinham com brincadeiras que envolviam as criações de seus pais (LEMINSKI, 2018). Estrela Leminski⁵⁵ e Anelis Assumpção⁵⁶ seguiram as carreiras artísticas pautadas por essas vivências. Serena Assumpção também era cantora e compositora, mas faleceu precocemente em 2016⁵⁷.

Anelis e Estrela integram o que vem se chamando de uma nova geração da música brasileira ligada a uma prática denominada pelo músico e pesquisador Téo Ruiz, de autoprodução musical⁵⁸. Segundo Ruiz, que é companheiro na vida e parceiro musical de Estrela Leminski, nesse sentido a nova música popular brasileira estaria diretamente

⁵⁵ Site oficial da artista em sua parceria com o companheiro Téo Ruiz disponível em: <<https://leminskieruiz.com.br/>>, acesso em 12/02/2019.

⁵⁶ Site oficial da artista disponível em: <<https://www.anelisassumpcao.com/>>, acesso em 12/02/2019.

⁵⁷ Detalhes na seguinte reportagem da imprensa: Morre, aos 39 anos, a cantora Serena, filha de Itamar Assumpção. *Globo, Cultura*, 17 de março de 2016. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/musica/morre-aos-39-anos-cantora-serena-filha-de-itamar-assumpcao-18897743>, acesso em 10/01/2018.

⁵⁸ Téo Ruiz também concedeu entrevista para essa pesquisa e forneceu informações que também podem ser conferidas em seu livro *A autoprodução Musical*, o qual é furto de sua dissertação de mestrado em etnomusicologia pela Universidade de Valladolid, Espanha. Estrela Leminski também tem pós-graduação na área de música e sua pesquisa é sobre a Vanguarda Paulista e está listada entre a revisão dos trabalhos acadêmicos do tema (LEMINSKI, 2011). Considera-se que ambos expressam ainda mais uma característica marcada pelos artistas da geração da Vanguarda Paulista, a qual se relaciona com a pesquisa e especialização dentro do processo de criação musical. Com exceção de Itamar Assumpção, os outros principais representantes tiveram formação acadêmica, muitos deles na área de artes. Isso é recorrente e caracteriza também um novo aspecto ligado ao mercado de trabalho na área de música, que traz o perfil de profissionais com formação acadêmica, dedicados ao campo da música popular.

ligada à revolução digital. A autoprodução musical seria uma fase posterior e em desenvolvimento da geração da música independente, propiciada pelas inovações tecnológicas as quais muniram e capacitaram os artistas para a elaboração de todas as etapas de produção musical. Nessa fase de desenvolvimento, a internet tornou-se um veículo fundamental na divulgação desses artistas, cuja atuação e participação nas redes sociais, bem como a disponibilização de seus produtos musicais via plataformas de *streamings* tornou-se fundamental. Aponta-se para a suposição de que o conceito sugere atualizações ao processo que Augusto de Campos (1983) chamou de autoformatação do artista em meio à multidimidiatização, que seria fruto da revolução da informática em curso. Algo a ser retomado em um próximo momento desse texto, ao serem problematizadas as vanguardas artísticas e sua ação no tempo.

Um aspecto a frisar na trajetória de Itamar Assumpção foi sua banda Orquídeas. Depois de trabalhar por anos com a banda Isca de Polícia, cuja formação instrumental era exclusivamente masculina⁵⁹, ficando as mulheres apenas nos vocais, o músico, a partir de 1992, iniciou seus trabalhos com uma formação exclusivamente feminina⁶⁰. O nome da banda justificava-se por sua paixão pelas flores. Segundo Chagas, usando de comparações com nomes consagrados, a atuação de Itamar, desde o início, se assemelhava a de Miles Davis, como arregimentador e condutor de novos talentos. Com as Orquídeas sua atuação teria ficado mais próxima de Jimi Hendrix, por ter passado a usar seu virtuosismo para atrair acompanhantes (CHAGAS; TARANTINO; 2006b, p. 78). Seu investimento no talento dessas mulheres instrumentistas caracteriza um avanço dentro do campo musical

⁵⁹ Faziam parte da banda Paulinho Lepetit, Gigante Brazyl, Luiz Chagas, Luiz Waack, Rondó, Marquinhos Costa, Jean Trad, Luiz Lopes, Ricardo Cristaldi, Bocato, Sérgio Pamps, Skowa, Zé Natálio, Tonho Penhasco, Paulo Barnabé (CHAGAS; TARANTINO, 2006b).

⁶⁰ Integravam as Orquídeas: Tata Fernandes, Miriam Maria, Lelenna Anhaia, Clara Bastos, Simone Soul, Simone Julian, Nina Blauth, Renata Mattar, Geórgia Branco, Alcione Ziolkowski e Adriana Sanchez (CHAGAS; TARANTINO, 2006b).

e trouxe novos nomes para a cena. Suas parcerias com Alice Ruiz e Alzira Espíndola evidenciam ainda a valoração que Itamar Assumpção empreendeu ao trabalho das mulheres como compositoras⁶¹.

Estrela Leminski assume a profunda identificação com o trabalho de Itamar Assumpção e também com o de Alzira Espíndola, a qual também foi parceira de muitas canções com a mãe da cantora. Segundo a mesma, as vivências que compartilhou dessas experiências, tais como as sessões de composição de sua mãe com Itamar ou com Alzira, que também tinha filhas, as quais também são artistas, conforme visto, referenciaram sua forma de compor. Ambos baixistas, Itamar e Alzira, essa que trouxe do Mato Grosso do Sul os traços da guarânia e a insistência do trabalho das vozes na região grave, apresentam a característica de compor pela linha do baixo. Estrela Leminski também diz escrever suas canções da mesma maneira. Suas composições e parcerias com Téo Ruiz são marcadas pela poesia e a preocupação da palavra e sua entonação, o que muito dialoga também com o trabalho do grupo RUMO. Em contrapartida, também demonstram uma preocupação em buscar o universo da música pop. De certa forma, isso também se assemelha à obra de Itamar Assumpção, considerando-se que, se Arrigo Barnabé foi o mais erudito entre os integrantes da Vanguarda Paulista, Itamar Assumpção seria aquele que detinha um produto musical mais próximo dos moldes da indústria fonográfica e do universo pop.

Bandas numerosas, composições com elementos inovadores, temáticas relacionadas ao universo urbano marginal, o forte apelo performático, impresso tanto nas gravações quanto nos shows, além na atitude independente para lançar seus trabalhos, são características verificáveis nos dois LP's avaliados parte do texto: *Clara Crocodilo* e

⁶¹ Alzira Espíndola, a qual atende pelo nome artístico de Alzira E é uma cantora e compositora de intensa atuação no cenário atual e sua trajetória rendeu a produção do documentário *Aquilo que Eu Nunca Perdi*", a ser lançado em 2019(BANDEIRA, 2009) Informações na matéria da imprensa publicada em: < Aquilo que Eu Nunca Perdi": documentário narra trajetória de Alzira E>, acesso em 13/02/2019.

Beleléu leléu eu. Ambos são obras seminais do movimento que ficou conhecido como Vanguarda Paulista, apresentam caráter conceitual e seus personagens denotam o engajamento direto e expressivo desses artistas com os problemas daquele contexto. Um engajamento que interpela o público para uma nova prática política no campo da arte.

O conceito *Clara Crocodilo* extrapolou o disco e já foi apresentado em variados formatos, passando por transformações ao longo dos anos, numa constante atitude de reelaboração por parte do compositor. No caso de Itamar Assumpção e o Nego Dito de *Beleléu leléu eu*, arrisca-se uma analogia que procura a relação direta do artista com o seu personagem da canção. Entre os debates estéticos no campo da arte, o compositor pode ser interpretado como aquele que constrói sua música a partir de dentro de sua própria realidade, como a *action-painting* de Jackson Pollock, o qual ao abandonar o cavalete, em painéis postos ao chão, pinta sua representação do real a partir de dentro do próprio quadro.

A Vanguarda Paulista e a Crítica Musical na Grande Imprensa

Na transição dos anos 1970 para 1980, os críticos de imprensa, atuando nos grandes jornais e revistas do país, estavam atentos para as novidades. Havia uma expectativa para o que viria a se tornar sucedâneo dos movimentos anteriores da Bossa Nova e da Tropicália. Quando Arrigo Barnabé surgiu com sua novidade musical, acompanhado dos músicos da Vanguarda Paulista, como Itamar Assunção e os integrantes do Premeditando o Breque, não tardou para que a imprensa especializada especulasse sobre a novidade e a potencialidade do pretense movimento.

A despeito da avaliação reprovadora das gravadoras e do mercado, mas considerando sempre o restrito público que apreciava tais artistas, o espaço nos jornais e revistas acabou sendo um ambiente de mediação, auxiliando na divulgação das obras, dos discos e das propostas desses artistas. Repete-se com frequência que a imprensa teve grande peso na alcunha do termo “Vanguarda Paulista”, apesar de importantes artistas que, em tese, fizessem parte dela, não concordassem com a designação, como é o caso de Arrigo Barnabé e Luiz Tatit, ex-integrante do grupo RUMO.

Entre os críticos e repórteres especializados em música e cultura que analisaram ou divulgaram esses músicos, publicando suas impressões por meio da grande imprensa do centro do país, podemos destacar Tárík de Souza, Okky de Sousa, Joaquim Ferreira dos Santos, Regina Echeverria, Dirceu Soares, Miguel Almeida, Antônio Gonçalves Filho, João Coelho, Sandra Carvalho, Nelson Motta, entre outros. Vários deles transitaram entre os diferentes jornais e revistas, às vezes parecendo inócuo realizar uma amostra analítica avaliando as particularidades de divulgação de um determinado veículo de comunicação, comparado com outro. Mas há algumas variáveis a considerar. Evidentemente, os espaços na mídia “alternativa” teriam propensão a divulgar com maior generosidade esses músicos que estavam à margem do mercado. No entanto, nos interessa aqui, como recorte específico, a grande imprensa do centro do país, onde se considera, especialmente, a *Folha de São Paulo*, *O Estado de São Paulo*, *Jornal do Brasil*, *O Globo* e revista *Veja*. No tocante às particularidades entre os acima citados, talvez seja relevante, além de curioso, que o termo “Vanguarda Paulista” teria sido mencionado pela primeira vez na grande imprensa carioca, em coluna de Nelson Motta, no jornal *O Globo*. Arrigo Barnabé, que expressa contrariedade a essa designação, como já mencionado, diz o seguinte:

Essa ideia de “vanguarda” foi criada pelo Nelson Motta numa coluna que ele escrevia para o jornal *O Globo*. A gente não usava esse termo. Não era uma coisa pensada, tipo “vamos fazer música de vanguarda”.

A gente queria fazer uma coisa contemporânea, que refletisse o que estávamos vivendo (HELENA, 2012, p. 110).

O ponto de vista de um carioca olhando para um movimento que ecoava de São Paulo parece ter sido relevante para a vulgarização do termo, apesar de expoentes daquela movimentação, como Arrigo Barnabé e os Espíndola, serem na verdade de outros estados. No entanto, a ideia de que a partir de São Paulo certos músicos agitavam o cenário musical, e que a localidade estava intrínseca desde sempre na história do movimento, parece ter surgido dos próprios paulistas, embora com outra conotação, como transparece na descrição de Machado:

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 (PIRES *apud* MACHADO, 2007, p. 39).

Apesar disso, a alcunha “Vanguarda Paulista” não aparece nos grandes jornais de São Paulo no início da década de 1980. Na *Folha de São Paulo*, por exemplo, grande divulgadora dos trabalhos desses artistas, entre 1980 e 1983, época em que a designação estava no auge de sua difusão fora de São Paulo, a incidência do termo só ocorre para criticá-lo. O crítico Miguel de Almeida, em mais de uma oportunidade, externou o incômodo com a alcunha. Em uma das oportunidades, limitou-se a dizer que o Premeditando o Breque era “preguiçosamente alcunhado de ‘vanguarda paulista’” (FSP, 8/7/1983). Em outra ocasião, desta vez escrevendo sobre o Língua de Trapo, criticou veementemente a adoção do termo:

Do Língua de Trapo, alguém dirá se tratar de mais um grupo da vanguarda paulista. Até o momento não me explicaram a ansiedade – ou desespero? – em inaugurar uma vanguarda, tampouco um novo movimento musical. Quais seriam as afinidades entre o Premê e o grupo RUMO? Parece-me, ao que eu saiba, que nem moram no mesmo bairro... Também não possuem as mesmas propostas musicais, nem resultados semelhantes. Podem, sim, ter visões ou avaliações mais ou menos iguais. Daí a caracterizar uma vanguarda ou movimento é como chegar com um dia de atraso numa festa... Prefiro deixar os meninos

em seus trabalhos particulares. É até meio safado colocar uma tarja anunciando seus discos. Serviria apenas para a indústria cultural. Mas, como ninguém aqui é funcionário de gravadora, vamos adiante... (ALMEIDA, 1982).

O incômodo externado por Miguel de Almeida mostra que não eram apenas alguns dos artistas que negavam a designação de “Vanguarda Paulista”, mas parte da grande imprensa também. Ao notarmos que o termo não só é ignorado pelos jornais de São Paulo, mas às vezes enfaticamente rechaçado, como acabamos de ver, nos leva a pensar que o termo não foi cunhado genericamente pela imprensa, de forma ampla, como é seguidamente repetido ao se falar daquela movimentação musical, mas por uma determinada imprensa, fora de São Paulo, ou não restrita apenas àquela localidade, se considerarmos também periódicos de abrangência nacional, como as revistas.

Tanto n’*O Estado de São Paulo* quanto na *Folha de São Paulo*, os artistas apareciam ao lado da tentativa de compreender como alguns deles estavam conseguindo gravar e divulgar seus trabalhos em discos independentes. É a tônica da reportagem de Antônio Gonçalves Filho, “Disco independente, as regras de um novo jogo” (FILHO, 1981), onde escreve acerca da possibilidade real de gravar um disco independente e como os artistas estariam gradativamente indo naquela direção, embora ressaltasse o papel forte que o jabaculê impunha às rádios e Dj’s para tocarem músicas do interesse das gravadoras. Na mesma direção, Arrigo Barnabé e, na sequência, Itamar Assunção, foram os músicos apontados como grandes inovadores dentro de um novo cenário musical. Estavam sempre ligados à perspectiva independente, e de uma arte liberta de certas amarras engessantes do mercado. Havia certamente um evidente entusiasmo com as inovações, mas não com a expectativa de que estava se gestando uma “nova vanguarda”. Por outro lado, algumas vezes, é importante que se ressalte, reconhecia-se, essencialmente na figura de Arrigo Barnabé, um inovador musical que não se via desde os primeiros tempos do tropicalismo.

Uma das principais atenções dos críticos paulistas, porém, sem dúvida, estava no aspecto independente. Em reportagem não assinada, na *Folha de São Paulo*, dizia-se que Itamar fazia uma espécie de rock, mas “cheio de tipos”, além de suas personagens serem “facetas de uma experiência de vida que os estreitos limites do mercado artístico impediram, até agora, que viesse à tona” (*FSP*, 25/8/1980). Sobre Arrigo Barnabé, bem mais saudado pelo seu pioneirismo neste sentido, as impressões dos críticos paulistas, no tocante ao mercado fonográfico e inovação, externavam posições semelhantes a esta de Dirceu Soares:

Desde o Tropicalismo, (...) não aparecia no Brasil alguém com uma proposta musical tão diferente como Arrigo Barnabé. Seu som, praticamente definido em 1972, quando compôs “Clara Crocodilo”, ainda no Paraná, só agora chega ao disco individual – mesmo assim numa produção independente (...). Sua proposta inovadora na música brasileira pode ser definida como um conto narrado e musicado, em linguagem moderna. Algo dinâmico como o cinema ou as histórias em quadrinhos. (...) Nos últimos anos, Arrigo procurou uma gravadora que se interessasse pelo seu trabalho, mas nenhuma topou. É preciso ter algo mais na cabeça do que cifras e elas, infelizmente, só pensam em ganhar dinheiro sem nenhum risco. Se bem que no caso de Barnabé, as gravadoras deram uma grande mancada, porque, a julgar pelo número de jovens que o aplaude em seus shows e pela grande receptividade que teve no festival paralelo do Jazz, no Anhembi, o risco de não vender o disco não é grande. Com muito sacrifício, Arrigo partiu para a produção independente. Do contrário, sua grande proposta musical jamais seria registrada e se perderia com o tempo (SOARES, 1980).

Aqui se observa tamanha empatia com a obra de Arrigo Barnabé que Dirceu Soares faz uma crítica genérica à totalidade das gravadoras, argumentando que apenas o lucro fácil e garantido, segundo ele, era o que importava para elas. Mesmo assim, ele ressaltava e reconhecia na obra de Barnabé o potencial para ser explorado pelo mercado, o que a indústria fonográfica não reconhecia.

Se a alcunha de “Vanguarda Paulista” não pegou para os grandes jornais de São Paulo, o mesmo não se pode dizer para a grande imprensa carioca, de onde é atribuída a alcunha, por meio de Nelson Motta, em *O Globo*, e de um veículo de comunicação de circulação e abrangência nacionais em particular: a revista *Veja*. A editora Abril, na

virada da década de 1970 para 1980, consolidou-se na liderança do mercado de revistas. A *Veja* era e é até hoje publicada e distribuída semanalmente, sendo desde sua fundação, em 1968, o carro chefe da editora. Em suas páginas, nos primeiros anos da década de 1980, os músicos da Vanguarda Paulista estavam lá, retratados como grandes novidades em termos de inovação estilística e qualidade das composições. O músico Arrigo Barnabé, a exemplo, do que era mencionado nos grandes jornais de São Paulo, também era considerado como “a grande surpresa desde a Tropicália”. Todavia, nas páginas de *Veja*, insistia-se, paulatinamente, com a ideia de Vanguarda.

Parece haver uma espécie de procura por uma vanguarda artística de alguma espécie, que se alinhe com o momento de transição, de distensão e abertura políticas. Isso não é perceptível apenas quando se divulgam os músicos oriundos de São Paulo, mas dentro de um quadro mais amplo, em que se percebem expressões não mais sufocadas pelo AI-5 num tipo mais áspero de censura vivenciado anteriormente do que aquele então experimentado. Essa é a impressão de Geraldo Mayrink, na edição da revista publicada no segundo dia do mês de janeiro de 1980:

Soltas as amarras, o clima foi, e ainda é, de vale-tudo (...). As vanguardas, que tradicionalmente se instalaram nas artes plásticas, deram marcha à ré em direção à tela a ao cavalete enquanto nas ruas uma outra legião de artistas disparou em direção aos muros pichando-os com novas palavras de ordem, como “Viva o Prazer” ou “Hendrix, Mandrake, Mandrix”. A rigor, estas são as mensagens da nova arte mural. Os costumes da cultura brasileira, assim como os costumes propriamente ditos, parecem portanto em plena fase de transição (MAYRINK, 1980).

Mayrink, comentarista de cultura, também observa, no mesmo texto, que as chamadas “patrulhas ideológicas, depois de promoverem alguns fuzilamentos, acabaram por sua vez fuziladas e recuaram suas linhas de combate”. Seriam os sinais daquele tempo de transição: uma esquerda ortodoxa que se deveria ignorar, mesmo porque estaria sem autoridade frente às expressões libertas da arte; certos costumes, de modo geral, libertos do jugo autoritário militar; e a transição como momento do novo. Como desdobramento,

de certa forma natural, a novidade era uma prerrogativa mais ou menos óbvia para aqueles tempos, o que trouxe certa dose de expectativa a partir do potencial nas manifestações artísticas.

Ao voltar seus olhos para a Vanguarda Paulista, os analistas de *Veja* reproduziram a ideia de que se tratava mesmo de uma vanguarda, embora reconhecessem que não havia muita unidade entre os artistas aventados. Nessa direção, o crítico Okky de Sousa saudava a aparição dos artistas, impulsionados pelo assim chamado “desbravador” Arrigo Barnabé, onde haveria espaço para diferentes tipos de artistas e até uma musa, personificada na figura de Tetê Spindola. Conforme Okky de Sousa:

Há pelo menos treze anos, desde que Caetano Veloso e Gilberto Gil foram obrigados a trocar a efervescência do tropicalismo pelo exílio londrino, a música brasileira dissipou de suas fileiras qualquer atividade de vanguarda. Sob a batuta temperamental da censura, os anos 70 consagraram no país a era do bolero arrebatado, do samba-canção elétrico, do regionalismo repetitivo e de tudo o que não incorresse em riscos. (...) Agora, porém, esse quadro começa a mudar, por obra de uma nova turma de compositores e intérpretes dispostos a virar a mesa. E mais uma vez, como nos tempos da Jovem Guarda, da Tropicália e dos Festivais da Record, São Paulo é o palco da movimentação. (...) Grupos como Rumo e Língua de Trapo, e intérpretes como Tetê Spindola aproveitam o caminho aberto pelo desbravador Arrigo Barnabé e dão um sopro de vida na canção brasileira. (...) A música brasileira, enfim, reencontra uma vanguarda (SOUZA, 1981).

A revista dedicou vários espaços para a dita Vanguarda. Em 15 de dezembro de 1982, disponibilizou suas famosas “páginas amarelas” para entrevistar Arrigo Barnabé. Ao longo do tempo, porém, o interesse pelos músicos que agitaram o cenário musical a partir de São Paulo foram perdendo espaço nas publicações, especialmente pelo advento do chamado Rock Brasil, hegemônico no gosto popular da juventude dos anos 1980. No princípio de 1983 podia-se já observar essa ascensão nos espaços das publicações. Nas mesmas páginas amarelas, desta vez em uma entrevista com o músico Moraes Moreira, ex-integrante do conjunto Novos Baianos, o entrevistador chega a perguntar: “Quem está

trazendo mais inovações à música brasileira: a turma da vanguarda paulista, liderada por Arrigo Barnabé, ou a do rock?” (VEJA, 9/2/1983).

Ao observar os periódicos depois de passar certo tempo, findando a década de 1980, houve a oportunidade de observar que a designação “Vanguarda Paulista” foi incorporada mesmo nos jornais de São Paulo. Recentemente, o termo tem sido citado e não tem sido problematizado, como fora nos primeiros anos da década de 1980. É possível dizer que a vulgarização do termo se consolidou, mesmo no *locus* onde ele era originalmente rechaçado. As variadas publicações e multiplicação de tal designação, em variados espaços, comprova a versão que permaneceu com maior força na memória de imprensa acerca do movimento, apesar da aversão até hoje de alguns críticos, e até mesmo de integrantes do movimento, como o do próprio Arrigo Barnabé. É reforçada aqui a ideia, anteriormente apresentada, de que a imprensa teve um papel fundamental na legitimação do termo, considerando a força de suas palavras na busca de uma classificação para um grupo de músicos, tido como “inclassificáveis” diante das regras vigentes no campo da época. Também a historiografia e as pesquisas acadêmicas posteriores contribuíram na “domesticação” dessa movimentação, em busca de um consenso capaz de identificar o grupo enquanto unidade integradora da música brasileira, apesar de sua atuação para além dos ditames do *mainstream*.

Contribuições da Vanguarda Paulista no processo da música brasileira

Depois de consideradas as relações da Vanguarda Paulista com a imprensa e os mecanismos que fizeram permanecer o rótulo criado pela mesma para o movimento, é importante estabelecer uma reflexão acerca dos desdobramentos desse no desenvolvimento da música brasileira. Nessa perspectiva, Leonardo de Marchi, em seu trabalho *A nova produção independente: Indústria fonográfica brasileira e novas*

tecnologias da informação e da comunicação (MARCHI, 2006), apresenta a Vanguarda Paulista como uma movimentação que contribuiu para catalisar o crescimento das expectativas de produção independente no Brasil, na virada da década de 1970 para 1980. Sua ênfase recai para os artistas ligados ao projeto do Lira Paulistana. Segundo Marchi, daquele grupo, que congregava artistas radicados em São Paulo, destacavam-se, entre outros, Arrigo Barnabé, Itamar Assumpção, Tetê Espíndola, Grupo Rumo e Língua de Trapo. Sua análise aborda outra manifestação independente do contexto, o grupo Boca Livre. De acordo com o pesquisador, ainda que os artistas da Vanguarda Paulista não tenham alcançado o sucesso comercial de maneira semelhante ao *Boca Livre*, as suas propostas artísticas teriam conquistado a simpatia da crítica musical.

Assim, “o efeito comercial do Boca Livre e a credibilidade cultural da Lira Paulistana” teriam criado grande euforia em torno daquela produção independente. O bom momento teria encaminhado para algumas iniciativas a fim de criar uma estrutura profissional para desenvolver o setor produtivo de discos. Desses esforços, surgiram a COMUSA (Cooperativa dos Músicos Profissionais do Rio de Janeiro) e a APID (Associação dos produtores Independentes de Discos). Apesar disso, Marchi salienta que não é possível afirmar que tenha existido um “movimento independente” ou algum fenômeno semelhante. Sua análise indica que apesar desta busca de independência por parte daquele grupo de artistas, a falta de coesão estética não deixa caracterizar como um movimento, sendo que a via independente, para aqueles músicos, “simbolizava um espaço de liberdade” (MARCHI, 2006, p. 72-73). Nesse trecho, o autor utiliza citação da entrevista de Arrigo Barnabé, concedida à revista *Veja*, em 1982 (SOUZA, 1982b, p. 4). Se anteriormente, em seu texto, Marchi alegava a não existência de um movimento independente, na sequência, o depoimento de Arrigo Barnabé desmentia a Vanguarda Paulista. Nessa entrevista, citada em vários estudos do tema, o músico afirma que não

existia vanguarda alguma e o que havia então, era uma grande resistência à pretensão de “domínio total das gravadoras sobre o processo da música brasileira”. Nesse sentido, Marchi conclui que:

Se não havia um “movimento musical, certamente as contínuas críticas a determinado tipo de gravadora imprimiram naquele fenômeno uma característica peculiar. De fato, aquela experiência foi central para a criação de um “sentido político” na produção independente no contexto fonográfico brasileiro [...]. Na medida em que se identificavam enquanto alternativa às gravadoras transnacionais, aqueles artistas acabaram enfatizando cada vez mais o caráter “nacional” dos empreendimentos independentes e o “estrangeiro” das grandes gravadoras (MARCHI, 2006, p. 73).

O pesquisador salienta o fato de que a literatura sobre o fenômeno, ao reproduzir entrevistas e depoimentos, traz diversas menções à dicotomia entre independentes e grandes gravadoras em termos de uma questão nacionalista. Assim, cita alguns trabalhos para exemplificar, e entre eles estão dois aqui também referenciados, o de GUEZZI (2003) e VAZ (1988).

Conforme Vaz, a Vanguarda Paulista não se constituiu, enquanto um movimento, a partir de um processo estético unificador. Por outro lado, Marchi sinaliza que, se não havia um “sentimento musical”, uma peculiaridade era encontrada na prática desses artistas “independentes” e estava nas contínuas críticas feitas pelos mesmos a determinado tipo de gravadora. O autor cita tal experiência como central para a criação de um “sentimento político” da produção independente no contexto fonográfico brasileiro. “Na medida em que se identificavam enquanto alternativa às gravadoras transnacionais, aqueles artistas acabaram enfatizando cada vez mais o caráter ‘nacional’ dos empreendimentos independentes e o ‘estrangeiro’ das grandes gravadoras” (MARCHI, 2006, p. 73).

Todavia, embora houvesse boa vontade de muitos artistas, o projeto da música independente declinou rapidamente por vários motivos, que vão desde a assinatura de

contratos com as grandes gravadoras, por alguns dos integrantes do movimento, até o surgimento de uma nova geração de músicos promovida pelas gravadoras. Estes últimos estavam ligados ao pós-punk e à *new-wave*. Sendo assim, acabaram por dividir o público das produções alternativas. No entanto, o autor atenta ao fato de que, apesar da curta duração, os integrantes desse movimento chamaram a atenção da classe artística para as condições de produção da música popular brasileira. Tal atuação trouxe à tona discussões sobre o papel de uma indústria fonográfica nacionalizada, o que acabou, conforme Marchi, por imprimir uma identidade ao setor. Isso foi bastante importante para a nova geração de empreendedores que passaram a atuar no país posteriormente (MARCHI, 2006, p. 75-77).

Consideram-se como relevantes as transformações tecnológicas que propiciaram a ascensão da música independente, e, por conseguinte, a emergência da Vanguarda Paulista, possibilitando colocar em prática seus projetos. A pesquisa de Leonardo Marchi estabelece uma discussão em torno da configuração de uma nova produção independente no mercado fonográfico brasileiro, a partir da década de 1990. Sua reflexão avalia o surgimento de novas tecnologias da informação e da comunicação, caracterizando uma Nova Economia da Informação. Tal processo teria flexibilizado a condição das grandes gravadoras, oportunizando o surgimento de novas gravadoras. Dessa geração de gravadoras nacionais, seu destaque vai para o papel de duas empresas, a *Biscoito Fino* e a *Trama*. Sua avaliação aponta para as transformações da “economia da música”, em que as empresas dessa nova geração de independentes, já a partir do final do século XX, estavam atentas às novas tecnologias da informação e da comunicação. Tais empresas seriam “frutos das inovações tecnológicas e utilizam o ciberespaço como principal plataforma de acesso ao mercado Consumidor” (MARCHI, 2006, p. 131).

As transformações da economia da música teriam criado um novo mercado consumidor na internet, de acesso direto e individualizado, o qual se tornou importante expediente para essas novas gravadoras. Seria com a utilização de “diversas ferramentas em seus *sites*, como *streaming*, *download*, venda de catálogo por encomenda ou *podcasts*, elas se expõem, comercializam e valorizam sua marca no mercado”. Sua avaliação mostra que a produção independente expandiu-se consideravelmente entre a virada de século, lembrando que o período em que realizou sua pesquisa (2004-2006) caracterizou o limite entre a expansão e a consolidação desse mercado. Essa análise é importante para avaliar a trajetória em curso de uma nova geração de músicos referenciados pela Vanguarda Paulista.

Para encaminhar sua reflexão, Leonardo Marchi discute o processo de reconfiguração da indústria fonográfica brasileira na década de 1970. É ressaltado que

Neste período, junto ao fenômeno mais amplo de crescimento da indústria cultural nacional, a economia da música passou por uma modernização de suas estruturas, o que gradualmente acabou resultando na concentração da produção de discos nas grandes gravadoras transnacionais. Este fenômeno gerou uma contra-partida, o surgimento de uma onda de produção independente, promovida por alguns músicos brasileiros (MARCHI, 2006, p. 78).

A experiência setentista, apesar de significativa, não teria conseguido consolidar um segmento da indústria, tendo sucumbido às adversidades das condições do mercado fonográfico do contexto. Com relação à questão, Luiz Tatit argumenta que, no fundo, tudo fez parte de um “fenômeno mais amplo” e que os selos independentes contribuíram com a proposta de segmentação do mercado de música no país. Segundo Tatit,

Quem presenciou as parcas oportunidade geradas no mundo do disco desde o final da década de 1970 até o início dos anos de 1990 e, de uma hora para outra, se viu participando de uma nova relação de mercado em que o fundamental – a gravação – já estava praticamente assegurado, não podia deixar de reconhecer uma prosperidade significativa no universo da canção. [...] No fundo, o fenômeno mais amplo. A tecnologia digital e seus avanços, pode-se dizer que diários, eram a única realidade inexorável diante da qual todos se perfilavam em sinal de respeito. Desde a poderosa multinacional até o estúdio mais

humilde, instalado pelo jovem músico num cubículo de sua própria residência, todas as iniciativas de registro da produção sonora dessa década mantinham-se sintonizadas com a magia insondável dos recursos eletrônicos que chegavam para nivelar, do ponto de vista técnico, todas as frentes musicais. O selo independente deixava de ser a trincheira da criação marginalizada para se tornar uma opção vigorosa de atuação no mercado de consumo. No fundo, esses selos ajudavam a multiplicar a segmentação do mercado, prática que as próprias gravadoras já vinham adotando para aumentar seus índices de venda (TATIT, 2007, p. 74-75).

No que tange ao desenrolar desse mencionado “fenômeno mais amplo”, ao qual se referem as considerações de Tatit e Marchi, o trabalho de Thiago Galletta (2016) veio para atualizar a discussão estabelecendo reflexões a partir do que ele chama de uma nova ordem cultural, que foi instaurada pelas transformações tecnológicas. Seu livro intitulado *Cena Musical Paulistana dos anos 2010: a “música brasileira” depois da internet* busca historicizar a cena independente e entre outras questões ponderadas pelo autor se encontram as relacionadas com a dimensão dos benefícios da utilização da internet e seus meios de divulgação como plataformas de compartilhamento de músicas e *fan pages* em comunidades virtuais, para as comunidades de artistas alternativos. Seu trabalho busca indagações acerca da potencialidade desses meios em alcançar um grande público ou se os mesmos acabam por tornar ainda mais problemático o caráter restritivo de alguns circuitos independentes. Também faz uma reflexão bastante pertinente no sentido de que se a condição de “Artista independente” “viria a estar apenas relacionada ao aspecto restrito de operação e viabilização dos trabalhos musicais através de um modo de produção técnica economicamente autônoma às *majors*, ou tal condição estaria vinculada, também, em certa medida, a opções e/ou consequências estética?” (GALLETTA, 2016, p. 33).

O pesquisador aponta que no Brasil, a popularização do termo “independente” associado à “música” ou à “produção musical” teria ocorrido de maneira mais efetiva a partir do final dos anos 1970. Apesar disso, atenta para o fato de que antes do que se pode

chamar de “fenômeno independente”, ainda nas primeiras décadas do século XX, já haviam ocorrido iniciativas pontuais em torno de uma produção fonográfica autônoma. Sobre tais registros, pesquisas estariam em desenvolvimento, mas é fato comprovado que o músico e maestro Antonio Adolfo, em 1977, teria inscrito seu nome nos autos da “história da música independente no Brasil”, ao decidir produzir de modo autônomo o LP *Feito em Casa*. Segundo Galletta esse que teria sido o primeiro disco independente no Brasil foi

Gravado, prensado e distribuído pelo selo fonográfico *Artezanal*, fundado pelo músico, o disco marca o ineditismo de um empreendimento deste âmbito no cenário brasileiro. A atitude inspirou outros artistas nacionais, como Danilo Caymmi e seu LP *Cheiro Verde* (1977), e o primeiro trabalho do grupo Boca Livre, que se tornou referência como uma iniciativa independente e bem sucedida, após a marca de 80 mil cópias vendidas. (GALLETTA, 2016, p. 33).

Galletta sinaliza a importância da Vanguarda Paulista nesse processo da música independente no Brasil, a qual teria feito eclodir uma série de iniciativas independentes em seu entorno no início da década de 1980. Naquele momento o termo teria passado a designar uma “atitude comum” entre um determinado grupo de artistas, deixando de expressar apenas experiências isoladas. A cena musical teria se concentrado em torno das atividades do Teatro Lira Paulistana e sua proposta de movimentar a “cultura alternativa”. O empreendimento formulou uma estrutura com editora e gravadora próprias e mantinha um espaço para shows. Concentrados no centro e espaços adjacentes de sociabilidades no entorno dos bairros Pinheiros e Vila Madalena em São Paulo, a Vanguarda Paulista teria conseguido constituir circuitos autônomos de distribuição e promoção de suas produções musicais (GALLETTA, 2016, p. 36).

Seus apontamentos conclusivos indicam para transformações na “cultura musical brasileira”, na qual presenciamos uma era de declínio do “disco físico” que aponta para “um decréscimo da importância dos gêneros, classificações e categorizações musicais enquanto mediadores da relação entre produção e consumo musical”. Tal processo tem

trazido, no Brasil, a emergência de uma geração de artistas especialmente interessados na apropriação criativa de referências musicais as mais diversas, sem a preocupação de conjurar com “parâmetros, hierarquias e sistemas de referências e validação” relacionados à chamada MPB. Essa ambiência sonora seria verificável com maior consistência em conjunturas específicas, como no caso do espaço urbano da cidade de São Paulo. Segundo o autor, sua investigação pode constatar que um grande número de artistas, tanto paulistanos e migrantes radicados em São Paulo vem conseguindo manter carreiras autorais atuando no mercado independente durante anos, sem a necessidade de se associarem à *majors*. Apesar da constatação do privilégio dos paulistanos, os frutos econômicos ainda não são muitos e a condição, especialmente no caso de muitos instrumentistas, ainda é precária. Muitos deles, apesar de obterem até reconhecimento em prêmios nacionais de música e terem seus nomes vinculados na imprensa de grande circulação, ainda são obrigados a se equilibrarem nas contas todos os meses e terem que lidar com a função de “artistas empreendedores” (GALLETTA, 2016, p. 280).

As constatações de Galletta levam a considerar que tais transformações também podem estar relacionadas ao próprio desenvolvimento do campo musical e da profissionalização do músico. Isso leva a uma reflexão sobre a noção de sucesso que surgiu, especialmente na década de 1980 com grandes nomes internacionais do mundo pop, tais como Madona e Michael Jackson, a qual ainda mantém seus resquícios no meio. Nessa imagem criada por meio de “figuras de sucesso”, o sonho de quase todo artista é ser ídolo e obter lucros fartos com seus produtos musicais. O que é possível compreender é que o músico profissional opera numa profissão como outra qualquer, que está para além das ilusões do fenômeno pop da indústria fonográfica. As transformações tecnológicas propiciaram os meios adequados para que os mesmos pudessem estabelecer

as diretrizes de suas próprias trajetórias artísticas com autonomia, o que encaminhou para que um número maior de artistas pudesse desempenhar tal profissão.

Enfim, autoformatados, “artistas empreendedores” ou autoprodutores, variadas são as formas de identificar os artistas ligados ao que primeiro se chamou de música independente. Nesse processo, como visto e comprovado, a atuação da Vanguarda Paulista foi valorosa e uma avaliação permite uma tentativa de resposta para a pergunta de Galletta quanto à condição do “Artista independente”. Ao considerar-se a atitude independente impelida ao cenário na década de 1980 pelos artistas da Vanguarda Paulista, o estado independente almejado por tais artistas estava extremamente vinculado às opções estéticas e a liberdade é o desejo de poder fazer música do jeito que quisesse. Atualmente essa atitude é perceptível em vários artistas da nova geração, os quais seguindo os postulados daquela movimentação procuram a liberdade para experimentar ritmos e sonoridades que destoam dos padrões da tradicional MPB. O que tem se tentado demonstrar é que as práticas da Vanguarda Paulista, tanto estéticas, quanto as atitudes ligadas às relações com o mercado dos discos, contribuíram sobremaneira para a abertura de novas possibilidades sonoras e de viabilização para a profissionalização dos músicos. Isso diz respeito à preocupação com a pesquisa e especialização, às experimentações sonoras e todas as peripécias realizadas por aqueles artistas para elaborarem novas formas de composição e também obterem repercussão de suas obras. Sobre as preocupações, ou falta de preocupações, com as classificações de gêneros e estilos, para exemplificar, fica a letra da canção *Devaneio* da Trupe Chá de Boldo⁶², uma das bandas da nova geração. Afinal, **O som é só uma onda. Curta.**

⁶² Site oficial do grupo. Disponível em: <<http://www.trupegadeboldo.com/>>, acesso em 13/02/2019.

Devaneio

Trupe Chá de Boldo

O que toca a banda?
Toca samba ou toca rumba?
Devaneio na nossa vida, da vida os amores virão...

O que toca a banda?
Toca cúmbia ou guarânia?
Devaneio na nossa vida, da vida os amores virão...

Pop, punk ou folk?
A banda toca o quê?
Indie, rock, core, mpb?

O que que é?
Tem cover de tom zé?
Pouco importa o nome aos bois (a dois)!
O som é só uma onda. Curta.

CAPÍTULO 4. Memória em tempos de internet

Pensar a música no tempo é pensar o movimento dos sons, assim como pensar a história é refletir sobre as memórias em movimento. Os sons do mundo não cessam quando pensados globalmente. Na ordenação de parte desses sons são geradas milhares de músicas que tocam sem parar ao redor do mundo. Isso se verifica facilmente na era digital em que vivemos e a qual faz crescer ainda mais a indústria de entretenimento. Ela faz parte a indústria fonográfica, que ao longo do século XX estruturou-se para a transformação das músicas em produto, em vários casos com enorme êxito (temos aqui a ideia de sucesso), de onde surgiram ídolos que marcaram suas décadas. Transformada em produto, a música transpôs distâncias e rompeu continentes. Levada, primeiro pelo rádio, depois pela TV, agora alcançou o mundo por meio da internet. Essa, atualmente com suas redes sociais, propiciam uma interconexão, dita sem limites. Podemos assistir simultaneamente, e praticamente em tempo real, eventos de entretenimento como o show da *pop star* Lady Gaga no *Superbowl* (a liga de futebol americano), o qual no início de 2017 bateu todos os recordes de audiência. Segundo a imprensa⁶³, contabilizando-se todas as plataformas, através de transmissões e canais digitais, tratou-se, até então, do evento musical mais assistido da história.

O exemplo citado encontra um estado da culminância de uma cultura massiva, homogeneizante e midiática. Um produto visto e ouvido, por um número de pessoas sem fronteiras. É preciso lembrar que antes de tornar-se mercadoria, a música é produto

⁶³ Existem controvérsias sobre a questão. Foram consideradas as informações da matéria que apresentou dados de plataformas digitais de maneiras mais específica. O evento gerou debate entre críticas e elogios, mas o que interessa aqui é o fenômeno em si e sua repercussão na mídia (sobre a qual veremos adiante). As informações sobre o evento foram acessadas no dia 20/02/2017 em:

<<https://catracalivre.com.br/geral/humor/indicacao/lady-gaga-no-super-bowl-memes-ideos-e-mais-sobre-o-show/>>; <<http://g1.globo.com/musica/noticia/lady-gaga-faz-show-comportado-no-intervalo-do-super-bowl.ghtml>>; <<https://popcultura.com.br/2017/02/17/recorde-lady-gaga-super-bowl/>>; <<http://rollingstone.uol.com.br/noticia/super-bowl-2017-show-lady-gaga-intervalo-segundo-mais-visto-todos-tempos/#imagem0>>

cultivado pelos homens na ancestralidade. Ao longo dos séculos, em seus meios, criou sentidos e memórias através do tempo. Como fruto dos homens, carrega as contrariedades e limitações próprias do tempo em que foi concebida. As transformações tecnológicas, compreendidas a partir do desenvolvimento dos primeiros instrumentos musicais, passando pelo surgimento e ampliação de técnicas de gravação dos sons e imagens em suportes de mídia analógicas e digitais, até a criação de meios virtuais de indexação e propagação das mesmas, mudaram as relações de produção e recepção das músicas ao redor do mundo.

Se por um lado, a rede de internet homogeneíza e massifica, entre outros produtos, também as músicas, como o citado caso de Lady Gaga, por outro lado, também cria ferramentas e espaços para diferentes manifestações culturais, compartilhando saberes numa contínua diversificação do mundo. Etnias contrastantes, fundamentadas na oralidade, têm hoje representações de suas tradições localizadas facilmente no “canal” *Youtube*, um dos *sites* de compartilhamentos de vídeos entre usuários do mundo todo. Isso deve ser percebido sem a crença de que vivemos em um mundo onde todos estejam conectados, tampouco ser gerido por certo maniqueísmo que divida o mundo entre aqueles que estão dentro ou fora da rede.

É nesta seara, de um mundo digitalmente compartilhado, que essa reflexão busca tecer relações entre história, memória e música. O que chama a atenção nessa era digital é a velocidade com que sua atuação vem alterando a percepção do mundo pelos sujeitos. A escrita da história, habituada com os arquivos e seus documentos, os quais há poucas décadas atrás, materializavam-se em pilhas e pilhas de papel, também se esforça para apreender um número sem fim de informações geradas e compartilhadas, dia após dia, em plataformas digitais.

Frente ao quadro verificado, diferentes correntes historiográficas continuam a procurar o lugar do historiador na contemporaneidade. Superada a ampliação da noção de documento, assistimos hoje ao alargamento das possibilidades de pesquisa e divulgação de todo tipo de informação. Ao longo do século XX, as transformações tecnológicas possibilitaram a multiplicação das mídias através de meios técnicos que revolucionaram as formas de produção, reprodução, armazenamento e difusão de mensagens.

Entre outros meios, refere-se aqui aos *sites* de busca da internet como no caso do Google, uma espécie de “oráculo da modernidade”⁶⁴. Nele é possível encontrar variadas e, de acordo com o caso, incontáveis respostas para uma pesquisa, realizada a partir de uma única palavra-chave. Na indexação de dados, incluem-se plataformas institucionais, o que permite acesso à produção acadêmica das universidades, assim como às coleções de bibliotecas e museus mundo afora⁶⁵. Também são abrigados na rede acervos *on line* de muitos periódicos, antes apenas impressos. Muitos arquivos ainda não estão lá digitalizados, mas é inegável que o rápido desenvolvimento, dessas e outras tecnologias, na virada do século XX, transformou a maneira de ensinar, pesquisar e divulgar a história. Tal horizonte projeta o que tem sido chamado de história digital⁶⁶, entendida como um campo aberto, no qual debates e experimentações envolvem a aplicação das tecnologias digitais às diversas práticas de história.

⁶⁴ Trata-se de uma multinacional americana especializada em *softwares* e serviços *online*. Surgiu em 1998 com a missão de organizar as informações mundiais tornando-as acessíveis de maneira universal. O nome tem origem de *Gogool*, uma representação matemática para o número 1 seguido de cem zeros, ou seja, representa uma imensidão de possibilidades. Considerado um dos dispositivos de busca mais acessados da *interne* recebe bilhões de solicitações de pesquisa, processadas em inúmeros servidores e centrais de informação ao redor do mundo. Isso faz com que o Google seja considerado como uma das marcas mais poderosas do mundo.

⁶⁵ Inclui-se até o acesso a visitas virtuais a certos espaços, como a Capela Sistina: <<http://g1.globo.com/bom-dia-brasil/noticia/2013/03/faca-um-passeio-virtual-pela-capela-sistina-e-veja-arte-de-michelangelo.html>>, acesso em 23/02/2017.

⁶⁶ Lucchessi e Carvalho (2016) sinalizam que o termo “historiografia digital”, já em 2004, era utilizado na Itália, dentro do campo da Informática Humanística.

No plano da pesquisa, a digitalização de acervos históricos desencadeou uma verdadeira revolução na produção de dissertações e teses. E, além da digitalização – que otimiza o tempo de pesquisa e reduz enormemente os custos de outrora – a emergência de novos tipos de documento e formas de narrativas passaram a requerer do historiador uma igualmente renovada atenção para as especificidades dos documentos e textos típicos desse meio. Finalmente, no plano da divulgação, estamos diante de uma ampliação de horizontes sem precedentes. Os historiadores podem hoje fazer conferências transmitidas online, em tempo real ou gravadas, participar de redes sociais com perfil acadêmico (*Academia. Edu e Research Gate*), publicar artigos em periódicos exclusivamente online, disponibilizar teses e dissertações, editar livros sem editoras, entre outras possibilidades, alcançando um público bastante amplo e diversificado (LUCCHESI; CARVALHO, 2016, p. 153).

Na década de 1980, antes do que seria possível chamar de atual “virada digital” (LUCCHESI; CARVALHO, 2016, p. 152), o historiador Pierre Nora já se debruçava sobre alguns desses problemas entre a escrita da história e a memória. Segundo Nora, por meio do fenômeno bem conhecido da mundialização, era o mundo inteiro que estava na dança, na dança da democratização, da massificação, da mediatização. Ele alertava ser “o modo mesmo da percepção histórica que, com a ajuda da mídia, dilatou-se prodigiosamente, substituindo uma memória voltada para a herança de sua própria intimidade pela película efêmera da atualidade”. Falava-se tanto então de memória que já não havia mais memória (NORA, 2012, p. 7-8)⁶⁷.

Sob o ponto de vista desse historiador, a acentuação da produção de memórias ativada pela comunicação das massas difere da memória coletiva das sociedades pré-modernas, ritualizada e objetivada em práticas comunitárias coletivas. A memória moderna estaria externalizada e artificializada, composta de restos e vestígios. “Aquele ‘ambiente de memória’ (*milieu de mémoire*), que envolvia os indivíduos, se transformou em ‘lugar de memória’, ponto simbólico ou funcional, condição e matriz de memória”. O que importa mais não é uma “história de eventos do passado tal como teriam acontecido,

⁶⁷ Publicado originalmente In: *Les Lieux de mémoire*. I la République, Paris, Gallimard, 1984. Tradução acessada em: <http://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/viewFile/12101/8763>, em 18/02/2017.

mas de seus reempregos permanentes, seus usos e desvios” (MENEZES, 2009, p. 448-449).

Um lugar de memória, para Nora, vai do objeto mais material e concreto, um artefato, uma paisagem, até o objeto mais abstrato e construído intelectualmente. Pode ser um monumento, um arquivo, um museu, uma personagem, uma instituição, uma canção, uma dança, uma gestualidade, a etiqueta, a genealogia, um objeto sógnico, uma personagem, uma paisagem, e assim por diante, desde que funcione como uma unidade significativa, de ordem material ou ideal, movida de preferência voluntariamente, transformando-se em elemento simbólico” (MENEZES, 2009, p. 450).

A materialização da memória dilatou-se e a democratizou. Nora considera que a memória moderna fez o testemunho menos extraordinário, pois se nos tempos clássicos os arquivos eram reduzidos à produção das grandes famílias, igreja ou Estado, “quem não se crê autorizado hoje a considerar suas lembranças, a escrever suas Memórias, não somente os pequenos atores da história, como também os testemunhos desses atores, sua esposa e seu médico?”. A liquidação da memória teria soldado uma vontade geral de registro (NORA, 2012, p. 15-16).

Presente em mais de 125 países, entre eles o Brasil, o *History Channel* pode ser considerado um símbolo do enorme interesse em história verificado em nossas sociedades contemporâneas. E ele é apenas um dos exemplos de um fenômeno político, cultural e econômico bem mais amplo em torno do passado, que inclui também o boom de revistas de história de banca, as intermináveis modas retrôs, filmes e documentários históricos, a presença cada vez maior de historiadores na mídia, a crescente ênfase pública em efemérides ou ainda, a expansão da literatura memorialística. Nas palavras de Andreas Huyssen, ‘não há dúvida de que o mundo está sendo musealizado e que todos nós representamos os nossos papéis neste processo’ (2000, p. 15)” (LUCCHESI; CARVALHO, 2016, p. 149).

É a partir dessa atual vontade de memória que se voltam os olhos para a Vanguarda Paulista. A alcunha remete ao grupo de artistas músicos apontado como o principal responsável por toda uma agitação cultural ocorrida em solo paulista na virada das décadas de 1970 e 1980. Eram os tempos da limitada e difícil democratização, da chamada distensão “lenta, gradual e segura”, nos termos oficiais do Estado, após os anos

mais difíceis da ditadura civil-militar no Brasil, uma entre outras ditaduras congêneres ocorrida na América Latina no período. O suposto “vazio cultural” dos anos 1970, sinalizado por certos críticos⁶⁸, foi conduzido pela censura das manifestações artísticas, ao passo que assistia à reorganização e afirmação da indústria fonográfica brasileira. Tal vanguarda tornou-se conhecida pela postura estética renovada de seus artistas e como um exemplo da batalha da música independente no Brasil.

Dada a sua importância, a Vanguarda Paulista atingiu o interesse de pesquisas acadêmicas em várias áreas e sua inserção na mídia é recorrente. A profusão dessas memórias entre os meios e os usos do passado, em lembranças e representações dessa movimentação artística, também constituem a problemática do presente estudo. As dissertações e teses, as críticas da imprensa escrita da época aos documentários, canções, vídeos e fotos, textos de *blogs* e outros materiais disponíveis, em sua maioria, na internet, integraram o escopo da pesquisa. A produção social de memória(s) da Vanguarda Paulista revela consensos e contradições apresentadas discursivamente por diferentes agentes, presentes em diferentes tempos e meios. Entende-se que a construção de tais memórias só pode ser compreendida pela análise do processo social que favoreceu o surgimento de tal movimentação artística, com a percepção dos agentes envolvidos e suas estratégias de atuação no campo musical.

As disputas em questão podem ser avaliadas a partir do balanço historiográfico dos trabalhos acadêmicos desenvolvidos sobre o tema, já a partir da década de 1980, em

⁶⁸ A premissa é exemplificada por meio das ideias de Zuenir Ventura. O crítico, em texto publicado originalmente na Revista *Visão* em julho de 1971, traçava um perfil muito pessimista para a produção cultural do país no início da década de 1970. Suas afirmações eram de que as manifestações artísticas do período apenas estariam cumprindo um papel significativo ao preencherem o “vazio cultural” daquele contexto. Segundo o autor, a arte de vanguarda, praticada por grupos como os tropicalistas, seria capaz de deixar marcas históricas, mais por suas atitudes do que, necessariamente, por suas obras. Em sua perspectiva, a contracultura foi geradora de uma “atmosfera cultural” bastante difusa e ainda que não tivesse abandonado o senso crítico, o qual era notável por seu teor globalizante que envolvia a contestação de valores culturais, políticos e morais, as ações destes grupos não haveriam de resultar em transformações sociais significativas, pois estavam pautadas em um “estado de espírito” que, mesmo sendo crítico, era também abstrato e individualista (VENTURA, 2000, p. 64).

diversas áreas de concentração de conhecimento. Além disso, foi considerada toda uma literatura memorialística em que estão textos de intelectuais e críticos de arte, bem como obras biográficas e outras publicações sobre o tema. Nesse sentido, foi de suma importância a atuação da imprensa escrita da época, assinalada de maneira recorrente como a responsável pela nomeação “Vanguarda Paulista”. Por outro lado, existe uma gama de outras fontes mediatizadas, entre as quais está toda a produção musical dessa vanguarda, gravada em Lp’s ou CD’s; audiovisuais – entrevistas, programas de TV, documentários, filmes e shows, desde a década de 1980 até produções recentes; e textos em *blogs* de jornais e revistas atuais.

Ao historicizar a produção musical da vanguarda é alçado o paralelo de sua memória no presente. Isso implica refletir sobre a conceituação do movimento, sua unidade e legitimidade. Tal instrumentalização pode ser realizada na avaliação da literatura já produzida. Conforme apontado, na maioria dos trabalhos acadêmicos sobre a temática, a alcunha “Vanguarda Paulista” é tratada como uma construção da imprensa, o que formula uma das indagações envolvidas neste trabalho: em se tratando de uma elaboração externa ao próprio movimento, quais foram os mecanismos e condições que estabeleceram e mantiveram tal designação desde o início de 1980? Por outro lado, qual é a memória revelada em entrevistas e depoimentos dos artistas envolvidos?

Há que se considerar a produção musical da Vanguarda Paulista como um lugar de memória, “misto, híbrido e mutante”. Um espaço-tempo fixado por uma produção musical identificada coletivamente nos propósitos de uma prática artística engajada. Caracterizado como um momento na música brasileira, que continua vivo e em movimento pelas lembranças que ativa no presente. As muitas memórias produzidas sobre tal movimentação “complicam o simples exercício da memória com um jogo de

interrogação sobre a própria memória”. De acordo com Pierre Nora, seriam os lugares de memória:

Lugares mistos, híbridos e mutantes, intimamente enlaçados de vida e de morte, de tempo e de eternidade; numa espiritual do coletivo e do individual, do prosaico e do sagrado, do imóvel e do móvel. Anéis de Moebius enrolados sobre si mesmos. Porque, se é verdade que a razão fundamental de ser de um lugar de memória é parar o tempo, é bloquear o trabalho do esquecimento, fixar um estado de coisas, imortalizar a morte, materializar o imaterial para prender o máximo de sentido num mínimo de sinais, é claro, e é isso que os torna apaixonantes: que os lugares de memória só vivem de sua aptidão para a metamorfose, no incessante ressaltar de seus significados e no silvado imprevisível de suas ramificações (NORA, 2012, p. 9).

Por esse viés, é levado em conta o fato de que as memórias da Vanguarda Paulista carregam uma cisma brotada na gênese da própria denominação. Entre opiniões divergentes acerca do ponto inicial, frisamos novamente que existe certo consenso de que a alcunha teria sido uma construção da imprensa escrita da época. Contudo, se de um lado a escritura da história encontra dificuldades de ordem conceitual, por outro as memórias do movimento continuam proliferando. É a Vanguarda Paulista o lugar que continua a abrigar os nomes de Arrigo Barnabé, Itamar Assumpção, e grupos como o RUMO, Premê e Língua de Trapo. Um *site* buscador da internet pode encontrar milhares de resultados para o termo.

Nesse ponto, se encontra uma problemática pautada nesse trabalho. Conforme frisado anteriormente, a maioria dos estudos sobre o citado movimento musical apresenta o entendimento de que o termo foi uma atribuição construída pela imprensa, não se constituindo como uma forma de reconhecimento entre aqueles que são incluídos no grupo. Apesar das querelas em torno dessa discussão, o presente estudo preocupa-se em compreender o sentido de trânsito empreendido por esse grupo de artistas, o que abrange buscar os mecanismos de legitimação desse termo e, para além dos questionamentos quanto à sua gênese, se encontra a preocupação com os sentidos e a memória estabelecida

a partir do concenso criado para unificar tal agremiação artística. Um movimento sem manifesto, cujo momento de eclosão perpassa o tempo pela ação de sua produção musical.

A pesquisadora Regina Machado (2007) enfatiza que o termo “foi um batismo conferido pela imprensa”, o qual congregava grupos e artistas que, na verdade, não possuíam uma unidade estética. Sua informação também remete ao contexto em que a crítica ainda não parecia compreender e não sabia bem como indicar tais manifestações musicais, atribuindo a denominação de “Nova Música Paulistana”. O termo também é recorrente num dos primeiros trabalhos acadêmicos sobre o tema, realizado em 1985, na área de Antropologia Social, sob o título *A “Nova Música” Popular de São Paulo* (GUIMARÃES, 1985), ou ainda como título para o projeto de entrevistas realizado pelo MIS - SP (*Museu da Imagem e do Som de São Paulo*), em 1982, o qual também carrega o título de “*A Nova Música de São Paulo*”, trazendo o depoimento dos principais nomes até hoje relacionados com a Vanguarda Paulista.

A assertiva apresentada nos estudos, quanto ao constructo crítico do termo, encontra referência na declaração de vários artistas. É o caso de Arrigo Barnabé, o qual em várias declarações deixou claro que não existiu, em seu entendimento, uma vanguarda. Exemplo disso está na entrevista conferida à Revista *Veja* em 1982. Apontado na época como o líder da suposta vanguarda, Arrigo Barnabé respondeu o seguinte, ao ser indagado pelo jornalista e crítico musical Okky de Souza acerca de suas percepções pessoais quanto à atuação da Vanguarda Paulista na cena da música brasileira do início da década de 1980:

Hoje não existe vanguarda paulista nenhuma. Existe um saco de gatos. Há pessoas fazendo história, com propostas interessantes e novas, mas não existe movimento. O que há é uma resistência à pretensão das grandes gravadoras de exercer um domínio total sobre o processo histórico da música brasileira. Elas acham que só os artistas eleitos por elas fazem história e a gente sabe que não é assim, que muitos bons LPs foram feitos nos últimos anos no esquema independente, bancados pelo próprio músico. Como é o meu caso. Mas a ordem geral é fechar o

espaço para a gente, para as propostas fora do comum, no rádio e nas gravadoras (SOUZA, 1982b, p. 4).

Mais de uma década depois dessa declaração, em outra entrevista concedida a Fábio Giorgio, o músico reafirmou tal posicionamento ao referir-se à questão da vanguarda, assegurando que:

[...] Se existiu uma vanguarda, foi há mais de vinte anos atrás em Londrina. A estética musical dessa vanguarda que a crítica falou nos anos 80 é toda londrinense e paranaense. Mas os referenciais, as letras cantavam a cidade de São Paulo, já que eu estava morando aqui (GIORGIO, 2005, p. 95).

A citação anterior encaminha para outra divergência sobre a gênese dessa movimentação e foi retirada do livro escrito pelo jornalista e historiador Fábio Henrique Giorgio, o qual aborda o acontecimento de um show ocorrido em Londrina, a cidade natal do compositor Arrigo Barnabé. O Show intitulado *Na Boca do Bode*, ocorrido em 1973, é considerado como uma espécie de marco fundador da movimentação em questão. O livro aborda a cena cultural londrinense no contexto e refere-se à importância desse show e dos festivais de música universitária e de teatro da cidade paranaense para a fomentação daquilo que mais tarde seria chamado de Vanguarda Paulista. Segundo o autor do livro *Boca do Bode – Entidades Musicais em Trânsito* (GIORGIO, 2005), o evento foi uma espécie de painel da produção musical daquela região. Reuniu vários músicos, principalmente da própria cidade de Londrina e também de outras cidades do Paraná, como no caso de Itamar Assumpção, que morava em Araçongas, uma cidade próxima. Dentre os principais participantes, além de Itamar Assumpção e Arrigo Barnabé, também estavam Robinson Borba, o produtor do LP *Clara Crocodilo*, Valter e Sandra Guimarães, Chiquinho Grillo, Paulo Barnabé, Edwaldo Viecili, Elvira Alegre e Paulo Cortes. Foi este, o qual acompanhado por Arrigo Barnabé ao piano, além de Mario Lúcio nos teclados, que cantou a primeira versão da música *Clara Crocodilo*, a mais conhecida obra composta por Arrigo Barnabé.

Constantemente indagado em entrevistas e depoimentos sobre a existência ou não de uma Vanguarda Paulista, Arrigo Barnabé, em outra entrevista de 2012, indica aquele que teria sido o primeiro a utilizar o termo. Segundo o músico:

Essa ideia de “vanguarda” foi criada pelo Nelson Motta numa coluna que ele escrevia para o jornal O Globo. A gente não usava esse termo. Não era uma coisa pensada, tipo “vamos fazer música de vanguarda”. A gente queria fazer uma coisa contemporânea, que refletisse o que estávamos vivendo (LOPES, 2012).

Acompanhando as declarações de Arrigo Barnabé é possível observar que o sentido de negação da vanguarda transforma-se em seus depoimentos com o distanciamento temporal do início de sua carreira. Tendo negado plenamente a existência da vanguarda em sua entrevista às páginas amarelas da *Veja*, no início da década de 1980 (SOUZA, 1982b), faz a seguinte afirmação exibida no documentário *Sabor de Vanguarda* (FREITAS, 2008): “Em setembro de 1980 a gente grava e lança o *Clara Crocodilo*, aí é o acontecimento, aí é a Vanguarda Paulista”.

As declarações de outros artistas apresentadas no documentário de Freitas também remetem indagações sobre a temporalidade da Vanguarda Paulista. Segundo Wandir Doratiotto, integrante do grupo Premê, “A vanguarda foi um momento localizado, uma movimentação pra romper com o jeito careta de fazer música dos anos 70”. Por outro lado, Luiz Tatit, representante do grupo RUMO, é enfático ao afirmar que a Vanguarda Paulista se trata de “um termo criado de fora pra dentro, é um termo que foi criado pela mídia” (FREITAS, 2008). Ainda na década de 1980, Laert Sarrumor, integrante do Língua de Trapo, em depoimento ao projeto do MIS - SP (*Museu da imagem e do som de São Paulo*), em 1982, afirma que: “os independentes não são um movimento, é um momento... Também não há um movimento de ‘Música Nova de São Paulo’. Há um momento apenas, cujo marco inaugural foi o festival da [TV] Cultura” (FENERICK, 2007, p. 106).

Os depoimentos referenciados, tanto em entrevistas para a grande imprensa, como em depoimentos para trabalhos acadêmicos ou projetos como o realizado pelo MIS–SP, remetem à grande valia da história oral para os estudos sobre a movimentação. Como a exemplo do documentário *Sabor de Vanguarda*, o qual é fruto de trabalho acadêmico, a maioria das pesquisas, independente da área de investigação, contou com depoimentos de vários artistas ligados a essa vanguarda, para a composição de suas avaliações. Também entrevistas jornalísticas realizadas em diferentes contextos e para diferentes finalidades tornam-se importantes ferramentas para a identificação do trânsito de memórias sobre o movimento. Nesse sentido, é possível contar ainda com duas iniciativas tomadas no âmbito de efervescência artística dessa vanguarda por instituições da cidade de São Paulo. Uma delas, já referenciada anteriormente, é o Projeto “*A nova Música de São Paulo*” (1982), do *Museu da Imagem e do Som da cidade de São Paulo* e o outro conta com as entrevistas realizadas pelo *Centro Cultural São Paulo* (1982-1984)⁶⁹.

Considerando os indícios de que o termo “Vanguarda Paulista” tenha sido elaborado pela crítica, e que, por outro lado, é uma designação que continua em uso, já que o próprio tempo encarregou-se de legitimá-la, a tarefa foi problematizar tal designação, avaliando o processo de sua construção e legitimação. O primeiro passo, nesse sentido, correspondeu ao levantamento das fontes para essa pesquisa. Entre outras, destacam-se aqui os escritos sobre o tema, os quais alcançaram o público por meio de impressos ou de maneira eletrônica, unicamente via internet.

As primeiras, entre as quais são considerados os escritos cuja primeira versão foi impressa em formato de livros, jornais ou revistas, incluem ainda as produções acadêmicas sobre o tema, publicadas em livro, ou não, bem como obras de literatura memorialística e textos críticos publicados pela imprensa a partir da década de 1970. Já

⁶⁹ Este material tem sido utilizado em estudos acadêmicos, como no caso da obra de José Adriano (FENERICK, 2007).

os arquivos digitais referem-se aos materiais publicados unicamente via internet, os quais, por sua enorme variedade, exigiram uma seleção com critérios pré-estabelecidos. Para tanto, optou-se investigar as recorrências do termo “Vanguarda Paulista” em espaços de pesquisa como dicionários e enciclopédias publicadas na internet. Também foram consideradas as informações dos *sites* de artistas da Vanguarda Paulista e, para somar às fontes de pesquisa oral, foi escolhido um conjunto de entrevistas publicadas em *site* especializado em entrevistas sobre música brasileira.

Escritos Impressos

Produções acadêmicas sobre a Vanguarda Paulista

O crítico Aramis Mallach, já no início da década de 1980, entre suas publicações na imprensa paranaense, sinalizava que a obra de Arrigo Barnabé iria virar tema de estudos e pesquisas futuras (MALLACH, 1984). Constata-se que, não apenas o autor de *Clara Crocodilo*, mas todos os integrantes dessa dita vanguarda proliferam entre assuntos abordados por pesquisadores em diferentes áreas, desde história, comunicação à música. Pergunta-se o porquê. A avaliação supõe que o interesse da academia, não apenas pelo trabalho de Arrigo Barnabé, assim como outros grupos encaixados dentro da movimentação, contribuem para a legitimação do conceito em questão, denominando e delimitando quem faz parte do grupo. O fato não é tão simples como a afirmação acima. Contudo, a questão maior que encaminha esta reflexão é o indício da relativização da existência da dita vanguarda, com opiniões e formulações, tanto em pesquisas acadêmicas como na mídia, por si só remetem à memória daquela movimentação artística. Certos estudos, apesar de competentes análises, ao tratar a denominação “Vanguarda Paulista”, acabam por limitar o acontecimento à um termo construído pela imprensa. A constatação

não é condenável, mesmo porque é um dado afirmado pelos próprios artistas envolvidos em certas de suas entrevistas. Esse é um paralelo entre história e memória da temática ainda carente de atenção, afinal continua-se apontando para uma “dita vanguarda paulista”. Será que o tempo já não fez seu uso com letras maiúsculas?

Considera-se que, apesar das diferentes abordagens para suas análises, todas as pesquisas acadêmicas contribuem, à sua maneira, na escrita da história dessa movimentação artística e no processo de legitimação do termo. Parte deles, em especial os provindos da história, comunicação e sociologia, enfatizam as relações do movimento com a indústria cultural. Outros trabalhos, ligados às artes (literatura e música) buscam análises dos processos criativos de tais artistas, esmiuçando textos poéticos e/ou musicais, bem como avaliando tais produções por meio da noção de *performance*.

Em pesquisa ao banco de teses da Capes foi possível encontrar os seguintes trabalhos acadêmicos sobre a Vanguarda Paulista: a primeira abordagem para o tema data de 1985, em uma dissertação de Mestrado em Antropologia Social (GUIMARÃES, 1985); duas dissertações de mestrado estão listados no campo das Ciências Sociais e Sociologia (OLIVEIRA, 1999)⁷⁰ e (GHEZZY, 2003); outras quatro dissertações são apresentadas por programas de pós-graduação em Música e duas em Artes, respectivamente (CAVAZOTTI, 1993), (MACHADO, 2007)⁷¹, (LEMINSKI, 2011), (SECCO, 2012), (BASTOS, 2012) e (DANTAS, 2016); Teoria da Literatura e Letras – duas dissertações - (FALBO, 2009) e (SILVA, 2012); História – cinco dissertações - (OLIVEIRA, 1990), (MURGEL, 2005), (CERQUEIRA, 2005), (BATISTA, 2013) e (SANTOS, 2015); três dissertações na área de Comunicação (MARCHI, 2006), (DIEB,

⁷⁰ Publicada posteriormente em livro. OLIVEIRA, Laerte Fernandes de. **Em um porão de São Paulo** – O Lira Paulistana e a produção alternativa. São Paulo: Annablume: FAPESP, 2002. (OLIVEIRA, 2002)

⁷¹ Também publicada em livro: **A voz na canção popular brasileira** – um estudo sobre a vanguarda paulista. São Paulo. Ateliê Editorial, 2011.

2013), (CLEMENTE, 2013). Além disso, foram contabilizados dois estudos sobre a vanguarda realizados em estágios de pós-doutoramento (FENERICK, 2007) e (STROUD, 2010). O resultado do primeiro foi registrado em livro e o segundo publicado em artigo.

Dois trabalhos de conclusão de curso que abordam a temática também são aqui listados, o primeiro por se apresentar de forma distinta aos trabalhos escritos sob a forma de um documentário (FREITAS, 2008) e o segundo chama a atenção por ser o único que aborda o grupo RUMO com exclusividade (CAMARGO, 2013). Todos os principais artistas e grupos elencados sob a égide da Vanguarda Paulista – Arrigo Barnabé, Itamar Assumpção (o campeão de ocorrências), e os grupos Língua de Trapo e Premê, receberam trabalhos de pós-graduação que analisaram sua produção e trajetórias. O grupo RUMO, ainda não recebeu um trabalho acadêmico mais apurado sobre sua atuação. Por outro lado, um fator deve ser notabilizado, já que os preceitos de análise semiótica da canção de Luiz Tatit são utilizados em trabalhos como os de Estrela Ruiz Leminski (2011), Helena Savaris Secco (2012) e Regina Machado (2012). Dessa forma, ressalta-se a importância do trabalho de pesquisa realizado por Luiz Tatit e sua repercussão no campo de estudos da canção.

Os trabalhos da área de artes e música revelam outra questão interessante que é a proximidade dos autores com os artistas desta vanguarda. É o caso de Estrela Ruiz Leminski, filha dos poetas Paulo Leminski e Alice Ruiz. A poesia de seus pais foi matéria prima para canções desta geração de compositores e sua dissertação em música propõe verificar a importância do texto nas composições da Vanguarda Paulista. Também se aponta a importância do trabalho de Maria Clara Bastos (2012), musicista que integrou a banda *Orquídeas do Brasil*, que acompanhou Itamar Assumpção por determinado tempo. Seu trabalho estuda a obra de Itamar Assumpção estabelecendo uma investigação sobre os principais procedimentos de composição musical, utilizados pelo músico, bem como

as relações da conduta musical desse com as suas próprias vivências de aprendizagem musical e teatral. Esta pesquisadora e baixista, também realizou trabalho importante de transcrição das partituras do *songbook* que traz partituras de 98 músicas de Itamar Assumpção. Como no caso de Maria Clara Bastos e Estrela Ruiz, a qual também mantém uma carreira musical com trabalho autoral⁷², Helena Savaris Secco (SECCO, 2012) deu continuidade a sua pesquisa dentro da área musical com trabalho autoral de produção musical. Seu nome artístico é Helena Sofia, e suas composições carregam referências de artistas como Itamar Assumpção, Arrigo Barnabé e Walter Franco, “ícones malditos” da música brasileira⁷³.

Importante relatar que foram constadas inserções da Vanguarda Paulista em análises recentes sobre o campo de produção musical brasileira. Em três dissertações de mestrado produzidas nas áreas de sociologia, comunicação e artes, respectivamente (GATTI, 2015), (ALMEIDA, 2016) e (DANTAS, 2016), é abordado o surgimento da noção de uma Nova MPB. Ao modo da *Nova Música de São Paulo* (GUIMARÃES, 1985) da década de 1980, as especulações diante do surgimento de uma renovação no cenário da música brasileira, desta vez florescente a partir de fins dos anos de 1990, são contempladas nesses dois estudos. A música independente da Vanguarda Paulista aparece então referenciada como um modelo que repercute, guardadas as diferenciações do campo, principalmente as tecnológicas, na produção desta nova geração de músicos brasileiros. Segundo Laís Barros Falcão de Almeida a “Nova MPB funciona como

⁷² Estrela Ruiz Leminski conversa com Aderbal Freire-Filho no Arte do Artista desta terça na TV Brasil. **Portal EBC** - Empresa Brasil de Comunicação 10 de novembro de 2015. Disponível em: <http://tvbrasil.etc.com.br/noticia/2015-11-10-estrela-ruiz-leminski-conversa-com-aderbal-freire-filho-no-arte-do-artista-desta>, acesso em 04/07/2017.

⁷³ De acordo com texto jornalístico publicado em portal de cultura por (MERCADO, 2016). Maiores informações em HELENA SOFIA. Site oficial da artista. Disponível em: <http://helenasofia.com.br/>, acesso em 16/07/2017.

mecanismo de inovação comercial para a MPB, desenvolvendo o modelo da MPB independente da Vanguarda Paulista” (ALMEIDA, 2016, p. 16).

Também na área de Artes, outro trabalho importante no que tange a repercussão da Vanguarda Paulista na produção do campo musical da música brasileira, desta vez com ênfase nas transformações impelidas pelo movimento às formas de interpretação e voz no canto, é o de Regina Machado (MACHADO, 2012). Após seu mestrado (MACHADO, 2007), a pesquisadora defendeu sua tese de doutorado no curso de Pós-graduação em Semiótica e Linguística Geral, na USP, sob a orientação de Luiz Tatit. Nesse trabalho, Regina Machado propõe a análise de algumas das principais vozes da música brasileira, a partir da aplicação da semiótica da canção desenvolvida por Tatit. A Vanguarda Paulista entra em sua discussão tendo em vista a importância dos experimentos e atitude vocal que encaminharam para um novo modo de cantar, com ênfase para intérpretes como Ná Ozzetti.

Vale listar mais uma obra publicada, a qual não está elencada entre os estudos da Pós-graduação, mas é fruto de pesquisa da trajetória acadêmica da professora Sonia Alem Marrach. O livro *Música e universidade na cidade de São Paulo: do samba de Vanzolini à Vanguarda Paulista* (MARRACH, 2011) é um trabalho que corrobora na discussão sobre as relações e a importância do espaço da universidade para a Vanguarda Paulista. A autora tem sua formação acadêmica na área de Comunicação e atualmente é professora na Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. A ênfase de suas pesquisas está em educação, comunicação e sociedade brasileira contemporânea, atuando principalmente com os seguintes temas: educação, lúdico, história, formação e professores. Seu livro, como o próprio nome indica, traz uma abordagem da produção musical e intelectual de artistas ligados à universidade e à cidade de São Paulo. Entre os nomes contemplados no livro, os quais ela apresenta como “compositores professores da

cidade de São Paulo”, e que interessam nesta reflexão, encontram-se os de Arrigo Barnabé, Luiz Tatit, José Miguel Wisnik e Arthur Nestrowski, os quais, de maneira direta ou indireta, tiveram conexões com esse movimento.

A confecção do livro, conforme esclarecimentos da autora, foi realizada “com base em entrevistas, pesquisa discográfica, filmográfica e bibliográfica, além de currículos, memoriais e teses”, buscando uma narrativa informal para contar histórias e memórias dos músicos. A história oral é uma das ferramentas utilizada com destaque pela pesquisadora, a qual recorreu à técnica da história de vida. Tal metodologia compreende entrevistas longas e não diretivas, com o objetivo de oferecer liberdade ao entrevistado para “elaborar, selecionar, organizar e transmitir sua experiência de vida”. Na introdução, Marrach esclarece que “o estilo do livro mescla ensaio bibliográfico e crônica da vida musical e intelectual da cidade de São Paulo”. Ao descrever “os músicos populares e intelectuais” cujas trajetórias são contempladas no livro, Arrigo Barnabé é indicado como a “principal figura da Vanguarda Paulista”, músico, professor do Instituto Tom Jobim e da Unicamp. Luiz Tatit, José Miguel Wisnik e Arthur Nestrowski são apresentados como “músicos professores, ou melhor, cancionistas da Vanguarda Paulista que, em vez de carreiras paralelas, conseguiram fazer um casamento perfeito entre as duas carreiras” (MARRACH, 2011, p. 1-2).

Um dos números da Coleção *Tudo é história*, da Editora Brasiliense, também merece atenção entre as publicações na área de história. É o título *História da Música Independente*, de Gil Nuno Vaz (VAZ, 1988). Dentro dos propósitos da coleção o texto apresenta caráter introdutório à discussão sobre a música independente no Brasil, fato que de nenhuma forma abrevia a importância do trabalho para temática. O texto trata a importância da atuação do Teatro Lira Paulistana para o mercado de música independente

e apresenta a Vanguarda Paulista como uma resultante desta movimentação. A publicação da década de 1980 é referenciada em vários trabalhos posteriores supracitados.

Literatura memorialística

Serão aqui elencadas outras publicações em livro, incluídas fora da produção acadêmica do tema. São obras de caráter biográfico, algumas delas escritas por pessoas que participaram da movimentação, como no caso do jornalista Riba de Castro, um dos fundadores do Lira Paulistana e autor do livro *Lira Paulistana: um delírio de porão* (CASTRO, 2014). O livro traz uma perspectiva pessoal para a narração da história do Teatro Lira Paulistana, ainda assim, ou justamente por isso, constitui material importante para uma reflexão sobre as memórias do movimento. A obra traz um material vasto de gravuras e imagens entre fotos, cartazes e outras fontes, todas do acervo pessoal do jornalista.

Outra publicação, já anteriormente citada, é o *songbook* com as canções *Pretobrás: Por que Eu Não Pensei Nisso Antes?* (CHAGAS; TARANTINO, 2006). Lançado três anos após a morte do músico e compositor, a obra oferece as partituras de 98 de suas canções. Esse importante material para a análise da produção musical da vanguarda se encontra dividido em dois exemplares com composições de quatro LP's de Itamar Assumpção. Ainda são apresentados artigos e depoimentos de nomes como Luiz Tatit, Alice Ruiz, Arrigo Barnabé, Alzira Espíndola, Zélia Duncan, Glauco Mattoso, Jards Macalé, José Ramos Tinhorão, Zuzi Homem de Mello e Gilberto Gil.

Um dos organizadores do material é o jornalista Luiz Chagas, guitarrista da banda Isca de Polícia, que acompanhou Itamar Assumpção.

Um livro interessante para discutir algumas das controvérsias sobre a Vanguarda Paulista é o de autoria do jornalista Fábio Henrique Giorgio. *Na BOCA do BODE:*

Entidades musicais em trânsito (GIORGIO, 2005) descreve o acontecimento do Show “Na boca do Bode”, ocorrido em 1973, na cidade de Londrina. Sua narrativa traz relatos sobre a movimentação na cidade natal de Arrigo Barnabé. Teria sido lá que o músico compartilhou pela primeira vez o palco com Itamar Assumpção e também foi quando ocorreu a apresentação da primeira versão da composição *Clara Crocodilo*, a faixa título de seu famoso álbum. A discussão, como o próprio nome indica, supõe o trânsito desta vanguarda, a qual antes de ser paulista, teria sido londrinense. O livro também traz fotos, depoimentos e dados importantes sobre os festivais de música universitária daquela cidade, oferecendo rico material para pesquisas.

É necessário apontar também o livro de Luiz Tatit *Todos Entoam: Ensaios, conversas e conversações* (TATIT, 2007)⁷⁴. A obra reúne dezesseis ensaios sobre canção popular, escritos pelo autor, e publicados em periódicos especializados, ou em jornais de grande circulação; um texto memorialístico no qual Tatit relata sobre sua infância e adolescência, entre as décadas de 1950 e 1960, passando por suas experiências com a Vanguarda Paulista chegando a sua produção acadêmica e musical mais recente. Além disso, o livro reúne as letras de suas composições gravadas, tanto com o grupo RUMO, quanto em sua carreira solo, e uma entrevista organizada por Arthur Nestrovski. O livro configura importante conjunto de fontes sobre a trajetória do músico, compositor e pesquisador Luiz Tatit e do Grupo RUMO.

Soma-se à lista a autobiografia de Denise Assumpção, intitulada *Ela - Autobiografia* (ASSUMPCÃO, 2007). A atriz e cantora, irmã de Itamar Assumpção, com o qual trabalhou enquanto integrante da banda *Isca de Polícia*, redigiu suas memórias,

⁷⁴ Seu lançamento rendeu texto escrito por Carlos Rennó e publicado na seção *Ilustrada* da *Folha de São Paulo*, em 24/11/2007. Sob o título “Coletânea reafirma Tatit como pensador original da canção popular”, o escrito enfatiza a importância de Luiz Tatit, não apenas como um nome representativo no campo da música brasileira, mas também como um respeitável “pensador da canção”. Texto consultado na coletânea *O voo das palavras cantadas* (RENNÓ, 2014).

publicadas em 2007, “pedindo licença aos mestres da literatura e aos linguistas” por não ser literata e o texto ser de sua autoria, sem ter apelado para nenhum *Ghost Writer*. O livro é rico em fotos da trajetória da cantora e sua primeira parte está escrita em forma de cronologia. Na segunda parte, a qual é denominada de “Inquirição”, convidados como Maurício Kubrusly, Celso Sim e Luís Fernando Guimarães, fazem perguntas sobre a vida e carreira da artista, as quais são respondidas por “Ela”. O fato de dirigir-se em terceira pessoa a si própria chama a atenção na narrativa do texto e sugere uma estratégia que cria um distanciamento para revelar certos desabafos sobre os altos e baixos de sua carreira, tais como as intrigas atrás do palco, o uso de drogas e os problemas financeiros. A autobiografia, produzida e distribuída de maneira independente, transparece uma necessidade da artista de inscrever-se na história, contando seus feitos relevantes, buscando a construção da imagem de uma mulher forte, com linguajar afiado e defensivo, principalmente no que tange as questões que, ao modo de Itamar Assumpção, dizem respeito a sua negritude.

Textos críticos publicados pela imprensa da época

Entre os críticos e repórteres especializados em música e cultura que analisaram ou divulgaram esses músicos, publicando suas impressões por meio da grande imprensa do centro do país, podemos destacar, Okky de Sousa, Joaquim Ferreira dos Santos, Regina Echeverria, Dirceu Soares, Miguel Almeida, Antônio Gonçalves Filho, João Coelho, Sandra Carvalho, Nelson Motta, entre outros. Vários deles transitaram entre os diferentes jornais e revistas, com destaque para os jornais *Folha de São Paulo*, o *Estado de São Paulo* e *O Globo*, além da revista *Veja*. Também devem ser consideradas críticas escritas por artistas como Tárík de Souza, Arthur Nestrovski, José Miguel Wisnik, Júlio

Medaglia, Luiz Tatit, Carlos Rennó e Augusto de Campos. Tais escritos merecem destaque por indicarem a atuação cada vez maior dos artistas na imprensa, caracterizando a tomada da palavra por essa categoria, que desde a década de 1960 já estava reivindicando a tarefa de pensar a cultura. Entre as abordagens críticas os enfoques recaem sobre a novidade da proposta musical desses artistas e as relações com a música independente. Vale ressaltar ainda que alguns desses escritos críticos foram reeditados e integram coletâneas de ensaios como *O som nosso de cada dia* (SOUZA, 1983), *Música Impopular* (MEDAGLIA, 1988), *Música Popular Brasileira hoje* (NESTROVSKI, 2002)⁷⁵, *Todos Entoam: Ensaio, conversas e conversações* (TATIT, 2007) e *O voo das palavras cantadas* (RENNÓ, 2014).

Escritos Eletrônicos da Internet

Considerando a grande abrangência de informações propiciada pela internet e a utilização cada vez maior das ferramentas digitais na pesquisa acadêmica e escolar, entende-se que uma avaliação das informações sobre o tema, encontradas em dicionários e enciclopédias virtuais, pode contribuir para a compreensão da propagação de memórias sobre o movimento musical em questão. A escolha foi realizada tendo em vista que tais verbetes digitais são acessados, geralmente, quando buscam-se informações rápidas e sintetizadas sobre determinado assunto. Esse entendimento se esclarece ao ser exemplificado pela procura do termo via Google, cuja primeira recorrência encaminha para o verbete da *Wikipédia*. Além dessa última, conhecida como “enciclopédia livre”, também foram verificados a versão eletrônica do *Dicionário Cravo Albin da Música Brasileira* e a *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. Como

⁷⁵ Essa publicação da Publifolha conta com escritos de diferentes autores, os quais foram organizados por Arthur Nastrovski. Os textos levam como título o nome de vários artistas da música brasileira e buscam, de certa forma, esquadrihar o campo da música brasileira em 2002. Entre os nomes da Vanguarda Paulista estão Arrigo Barnabé, Itamar Assumpção, Luiz Tatit e Ná Ozzetti.

importantes espaços de divulgação de carreira e trabalho, foram analisados também os *sites* pessoais de artistas ligados à Vanguarda Paulista. Foi possível verificar que tais espaços virtuais tendem cada vez mais a caracterizarem-se como importantes ferramentas para a pesquisa de trajetórias artísticas. Ainda que carregados de intencionalidade na projeção de uma imagem elaborada do artista, foi possível encontrar em alguns desses endereços eletrônicos uma gama rica e variada de outras fontes mediatizadas, como fotos, textos jornalísticos, arquivos audiovisuais, entre outras. O fato denota uma preocupação por parte desses artistas em oferecer subsídios para que suas histórias sejam lembradas e quem sabe escritas, o que concorda com a prontidão de vários desses artistas no consentimento de depoimentos pessoais para a elaboração de grande parte dos escritos acadêmicos já elencados.

Dicionários e Enciclopédias da Internet

Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras

Com sua primeira versão, publicada em 1981, trata-se de um espaço no qual é possível acessar textos, imagens, áudios e vídeos sobre diversos assuntos relacionados às artes no país⁷⁶. Em descrição sobre o sítio eletrônico encontra-se a seguinte informação: “A Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras é uma obra de referência virtual que reúne informações sobre artes visuais, arte e tecnologia, literatura, teatro, cinema, dança e música produzidos no Brasil”⁷⁷.

Seguindo uma estruturação em verbetes, os mesmos são ordenados alfabeticamente e divididos nas seguintes categorias: pessoas, grupos, obras, eventos,

⁷⁶ ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. São Paulo. Itaú Cultural. 2001-2017. *Site* que abriga a Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras, a qual se trata de uma referência virtual que reúne informações sobre variadas expressões artísticas produzidas no Brasil. Disponível em <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/>>, acesso em 15/07/2017.

⁷⁷ Citação disponível em <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/sobre>>, acesso em 25/06/2017.

instituições, termos e conceitos. Entre os temas para os verbetes são encontradas biografias, análises de obras, informações sobre termos e conceitos empregados no universo da arte, histórico de grupos e movimentos artísticos, entre outros. A pesquisa sobre a “Vanguarda Paulista” revelou várias opções, mas foi possível verificar que o termo não aparece como um verbete que caracterize um movimento ou grupo consolidado. Contudo, na pesquisa de nomes muitos artistas são referenciados como tendo integrado uma movimentação, muitas vezes destacada como independente, no cenário da década de 1980, cuja denominação é remetida à construção pela imprensa. Exemplo disso pode ser encontrado numa nota explicativa do termo, constante no verbete sobre Alzira Espíndola, no qual a Vanguarda Paulista é indicada como uma

Denominação dada pela imprensa paulistana a um conjunto heterogêneo de músicos e bandas que, entre 1979 e 1985, se reúnem no teatro Lira Paulistana, em São Paulo. Entre eles destacam-se Itamar Assumpção e Banda Isca de Polícia, Premeditando o Breque, Grupo Rumo e Língua de Trapo⁷⁸.

A biografia da cantora Ná Ozzetti exemplifica a ligação com a cena independente:

Ná Ozzetti assume o posto em 1979 e nele permanece até a dissolução do grupo, em 1992. Ao lado de bandas como Isca de Polícia, Premeditando o Breque e Língua de Trapo, o Rumo integra o movimento conhecido como Vanguarda Paulistana, que marca a cena musical independente da cidade de São Paulo nos anos 1980⁷⁹.

Apesar de conformar a heterogeneidade dos integrantes desse grupo, as biografias estabelecem que o “caráter experimental e alternativo” de suas produções teria lhes conferido o rótulo de "Vanguarda Paulista", cunhado pela imprensa da época⁸⁰. Elas

⁷⁸ ALZIRA E. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa367468/alzira-e>>. Acesso em: 26 de Ago. 2017. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

⁷⁹ NÁ Ozzetti. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa12967/na-ozzetti%3E>>. Acesso em: 26 de Ago. 2017. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

⁸⁰ TETÊ Espíndola. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa375596/tete-espindola>>. Acesso em: 26 de Ago. 2017. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

também apontam os principais participantes e conectam o movimento com o Teatro Lira Paulistana, como no verbete de Luiz Tatit, no qual é abordada sua participação como integrante do Grupo Rumo. Segundo as informações, “em 1979, o grupo passa a se apresentar no Teatro Lira Paulistana, tornando-se um dos principais representantes da chamada Vanguarda Paulista, ao lado de Arrigo Barnabé, Itamar Assumpção, Língua de Trapo e Premeditando o Breque”⁸¹.

É possível observar que, apesar de aglutinar tais nomes como o núcleo da movimentação, outros artistas do contexto da década de 1980, bem como artistas de gerações posteriores são associados, ou, apontados por terem suas obras “influenciadas” pela atuação da Vanguarda Paulista⁸². São nomes como Carlos Careqa, Mauricio Gallacci Pereira⁸³ e André Abujamra, estes dois últimos como integrantes da banda Mulheres Negras. No caso desses artistas a relação é estabelecida por meio da utilização da sátira e do humor em seus trabalhos. Seriam esses fatores, somados a um lirismo de certas ocasiões que associariam Carlos Careqa “à vanguarda paulista, importante movimento da cena paulistana do início dos anos 1980”⁸⁴. No caso de Abujamra é apontado que,

Apesar de singular, o humor de Abujamra não lhe é exclusivo. Trata-se, antes, de uma característica compartilhada por diversos artistas e bandas de São Paulo e cultivada por ele desde a época de Os Mulheres Negras. Surgida na esteira do movimento conhecido como vanguarda paulista, a dupla Os Mulheres Negras reúne musicalidade, teatralidade e bom humor - sem, com isso, fazer piada musicada.⁸⁵

⁸¹ LUIZ Tatit. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa5220/luiz-tatit>>. Acesso em: 26 de Ago. 2017. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

⁸² Com relação aos artistas que atuaram no momento de insurgência da vanguarda, foi possível observar que nomes como o de Passoca, Hermelino Neder, ou mesmo Eliete Negreiros aparecem na procura, mas ainda são verbetes em construção.

⁸³ MAURÍCIO Pereira. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa12409/mauricio-pereira>>. Acesso em: 26 de Ago. 2017. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

⁸⁴ CARLOS Careqa. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa229385/carlos-careqa%3E>>. Acesso em: 26 de Ago. 2017. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

⁸⁵ ANDRÉ Abujamra. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa12408/andre-abujamra>>. Acesso em: 26 de Ago. 2017. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

A procura no *site* por “Vanguarda Paulista” apresenta várias relações com novos artistas participantes do atual cenário musical brasileiro. Muitos deles já apontados em pesquisas acadêmicas como integrantes de uma proposta de renovação da MPB ⁸⁶. São nomes como Anelis Assumpção ⁸⁷, Iara Rennó ⁸⁸, Tulipa Ruiz ⁸⁹, Kiko Dinucci ⁹⁰ ou Ceumar ⁹¹. Ligados por laços de parentesco, ou não, com artistas da vanguarda, todos tem suas trajetórias atreladas musicalmente pelas propostas da Vanguarda Paulista. No verbete de Zélia Duncan, é interessante notar como a noção parece permear uma escolha pela estética da diversidade, criando uma “ponte” entre o “pop e o cult ou alternativo”. A análise crítica afirma que:

Mesmo de tendências e até mesmo gerações distintas, o repertório cantado por ela é um reflexo de sua diversidade artística e musical, visível em suas parcerias. Nesse sentido, a vanguarda paulista é uma fonte de repertório e inspiração para Zélia. Desse movimento ela incorpora algumas de suas características como o humor, a teatralidade e a narratividade. Zélia é uma ponte entre o repertório pop e o cult ou alternativo, o que mostra que está atenta aos estilos musicais presentes na música brasileira. A cantora assume publicamente que, quando jovem, um de seus sonhos era ser backing vocal de Itamar Assumpção ⁹².

É possível observar que o conjunto de textos reunidos sobre o tema é bastante relevante, fazendo com que a enciclopédia virtual opere como importante fonte para

⁸⁶Refere-se aqui ao trabalho acadêmico de (GATTI, 2015).

⁸⁷ ANELIS Assumpção. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa239305/anelis-assumpcao>>. Acesso em: 26 de Ago. 2017. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

⁸⁸ IARA Rennó. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa239304/iara-renno>>. Acesso em: 26 de Ago. 2017. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

⁸⁹ TULIPA Ruiz. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa337382/tulipa-ruiz>>. Acesso em: 26 de Ago. 2017. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

⁹⁰ KIKO Dinucci. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa453359/kiko-dinucci>>. Acesso em: 26 de Ago. 2017. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

⁹¹ CEUMAR. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa277030/ceumar>>. Acesso em: 26 de Ago. 2017. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

⁹² ZÉLIA Duncan. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa436432/zelia-duncan%3E>>. Acesso em: 26 de Ago. 2017. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

pesquisas sobre a Vanguarda Paulista. Em geral, não se tratam de textos longos, mesmo porque seguem um formato de caráter informacional direto. Nesse sentido, apresentam dados biográficos, seguidos de uma análise crítica. Importante dizer que as fontes de pesquisa utilizadas na elaboração dos verbetes levam em conta materiais diversos, entre eles são encontrados pesquisas acadêmicas, textos jornalísticos, informações de *sites* pessoais dos artistas, arquivos audiovisuais, entre outros. A abordagem oferecida ao tema sugere um cuidado em não conceituar o grupo de artistas, mas por outro lado, as pesquisas evidenciam o sentido de um movimento continuado para as ideias desses artistas.

Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira

No *site* do *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*⁹³, é salientado que o mesmo se trata do único espaço do gênero, exclusivamente dedicado à música popular do Brasil. Teve o início de suas atividades em 1995, por meio de iniciativa da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). Em 1999, o projeto do dicionário foi retomado pelo Ministério da Cultura através da Fundação Biblioteca Nacional, vindo a caracterizar-se como um projeto apoiado por várias instituições parceiras. O mesmo está ligado às atividades do Instituto Cultural Cravo Albin, o qual é “uma sociedade civil, sem fins lucrativos”, criada em 2001 e sediada na cidade do Rio de Janeiro. Tem por finalidade promover e incentivar atividades de caráter cultural no campo da pesquisa⁹⁴. O principal projeto do instituto é o *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*, o qual se justifica como uma tentativa de recuperação e consolidação

⁹³ DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. Rio de Janeiro. Idealização e supervisão de Ricardo Cravo Albin. Desenvolvido pelo Instituto Cultural Cravo Albin, 2002 – 2017. Em formato de dicionário apresenta verbetes sobre a música popular brasileira. Disponível em: <<http://dicionariompb.com.br/>>, acesso em 18/07/2017.

⁹⁴ Entre os parceiros apoiadores do projeto estão: FAPERJ, SOCIMPRO, Irmãos Vitale, UNIRIO, UFRJ, UERJ, Academia Brasileira de Letras, Secretaria de Estado de Cultura RJ, Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro, Secretaria do Estado de Ciência e Tecnologia, Funarte, Ministério da Cultura (MinC). Informações disponíveis em <<http://dicionariompb.com.br/conheca>>, acesso em 18/07/2017.

da memória musical brasileira, sobretudo, por meio do resgate de canções, nomes, períodos históricos e gêneros. A pesquisa do dicionário está dividida em grupos de pesquisadores, os quais atuam nas seguintes linhas temáticas: Vertente urbana até a década de 1960 e Jovem Guarda; Vertente urbana: da Bossa Nova em diante; Vertente urbana: Samba e Choro, Hip Hop e Funk. Rock, Pop e Gospel; Vertente regional: Sertaneja e Rural e Pop Romântica e Jovem Guarda⁹⁵,

O dicionário também opera no sistema de verbetes. Os temas estão divididos nas categorias artistas, personalidades, grupos, termos ou instrumentos. Em geral, os verbetes mais completos estão subdivididos nos seguintes tópicos: Resumo, biografia, dados artísticos, obra, shows e bibliografia crítica. “Com cerca de doze mil verbetes e em constante atualização, a versão on-line do Dicionário Cravo Albin é uma obra de referência para os estudiosos da música popular brasileira”⁹⁶. Em 2007 teve sua versão impressa publicada com o Título de *Dicionário Houaiss Ilustrado da Música Brasileira*. Sobre seu lançamento, segundo publicação no *blog* do *site* da revista *Rolling Stones*:

Uma das principais riquezas culturais do país, a MPB, ganha sua "biografia" no Dicionário Houaiss Ilustrado da Música Popular Brasileira. Versão impressa do Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira, o maior banco de dados online do mundo em música popular, reúne biografias e dados relevantes sobre 5.322 autores, intérpretes, grupos, agremiações, blocos e estilos musicais brasileiros urbanos e vem com o repertório resumido da obra de 1,5 mil, além da discografia de quase 2 mil grandes nomes e grupos da MPB. A obra ainda vem ilustrada com mais de 500 ilustrações de artistas brasileiros (Cau Gómez, Mariana Massarani, Leo Martins e Lula, entre outros) que mais se destacaram na representação do universo da nossa música brasileira. Precioso (CRUZ, 2007).

Na procura, “Vanguarda Paulista” é encontrada entre os verbetes e indicada como um termo que entrou para a história da música popular brasileira. O texto também

⁹⁵ Dados disponíveis em <<http://dicionariompb.com.br/creditos>>, acesso em 18/07/2017.

⁹⁶ Citação retirada da página inicial do projeto, disponível em <<http://dicionariompb.com.br/>>, acesso em 18/07/2017.

seleciona os nomes considerados mais representantes para esta “geração musical”.

Segundo o dicionário,

O termo **Vanguarda Paulistana** entrou para a história da música popular brasileira como referência à geração musical (1979-1985) que tinha como reduto um espaço alternativo que, nos anos 1980, abrigou diversificadas experimentações musicais: o teatro Lira Paulistana, localizado na Praça Benedito Calixto, em São Paulo. Teve como figuras mais emblemáticas Itamar Assumpção e Arrigo Barnabé (embora este nunca tenha se apresentado naquele espaço), os grupos Rumo, Língua de Trapo e Premeditando o Breque, e as cantoras Eliete Negreiros, Vânia Bastos e Ná Ozzetti, entre outras⁹⁷.

Com a indexação do termo a procura remete aos nomes de artistas vinculados a esta movimentação. Nos textos sobre estes artistas a Vanguarda Paulista não é citada, contudo, no caso dos nomes mais conhecidos, como Luiz Tatit e Vânia Bastos é utilizado um sistema de quadro lateral que avisa – Não deixe de ver: “Vanguarda Paulista”⁹⁸.

É interessante observar que outros nomes de cantores, cantoras ou instrumentistas e compositores relacionados com esta vanguarda são lembrados. Entre eles podem ser relacionados o de Virgínia Rosa, a qual iniciou sua carreira de cantora como integrante

⁹⁷ VANGUARDA PAULISTA. In: **DICIONÁRIO Cravo Albin da Música Popular Brasileira**. Rio de Janeiro: Instituto Cultural Cravo Albin, 2017. Disponível em: <<http://dicionariompb.com.br/vanguarda-paulistana/dados-artisticos>>, acesso em 18/07/2017.

⁹⁸ Alguns verbetes do dicionário que exemplificam tal abordagem:

ARRIGO Barnabé. In: **DICIONÁRIO Cravo Albin da Música Popular Brasileira**. Rio de Janeiro: Instituto Cultural Cravo Albin, 2017. Disponível em: <<http://dicionariompb.com.br/arrigo-barnabe>>, acesso em 18/07/2017;

HELIO Ziskind. In: **DICIONÁRIO Cravo Albin da Música Popular Brasileira**. Rio de Janeiro: Instituto Cultural Cravo Albin, 2017. Disponível em: <<http://dicionariompb.com.br/helioziskind/biografia>>, acesso em 18/07/2017;

LUIZ Tatit. In: **DICIONÁRIO Cravo Albin da Música Popular Brasileira**. Rio de Janeiro: Instituto Cultural Cravo Albin, 2017. Disponível em: <<http://dicionariompb.com.br/luiz-tatit>>, acesso em 18/07/2017;

NA Ozzetti. In: **DICIONÁRIO Cravo Albin da Música Popular Brasileira**. Rio de Janeiro: Instituto Cultural Cravo Albin, 2017. Disponível em: <<http://dicionariompb.com.br/na-ozzetti>>, acesso em 18/07/2017.

PAULO Tatit. In: **DICIONÁRIO Cravo Albin da Música Popular Brasileira**. Rio de Janeiro: Instituto Cultural Cravo Albin, 2017. Disponível em: <<http://dicionariompb.com.br/paulo-tatit>>, acesso em 18/07/2017;

SUZANA Salles. In: **DICIONÁRIO Cravo Albin da Música Popular Brasileira**. Rio de Janeiro: Instituto Cultural Cravo Albin, 2017. Disponível em: <<http://dicionariompb.com.br/suzana-salles>>, acesso em 18/07/2017 e

VANIA Bastos. In: **DICIONÁRIO Cravo Albin da Música Popular Brasileira**. Rio de Janeiro: Instituto Cultural Cravo Albin, 2017. Disponível em: <<http://dicionariompb.com.br/vania-bastos/biografia>>, acesso em 18/07/2017.

da banda Isca da Polícia, de Itamar Assumpção. Também é o caso de Vange Milliet, cantora e compositora que além de atuar no Isca de Polícia, também integrou posteriormente a Banda Orquídeas do Brasil, formada apenas por mulheres e que acompanhou os últimos trabalhos de Itamar Assumpção. Destacam-se também os nomes de Carlos Zimbler e Gigante Brazil (Jorge Luiz de Souza), ambos são compositores, cantores e instrumentistas que atuaram em bandas ligadas à vanguarda⁹⁹.

Aparecem as bandas e grupos da Vanguarda Paulista. Em alguns casos como nos verbetes da Banda Sabor de Veneno e de Itamar Assumpção, Vanguarda Paulista e Lira Paulistana são confundidos, transformando espaço e movimento em um só fenômeno. Como no caso do verbete de Arrigo Barnabé:

Embora paranaense, é considerado o compositor mais importante do que se convencionou chamar de vanguarda paulistana, surgida na década de 1970, no Teatro Lira Paulistana. Desse movimento também se destacariam Vânia Bastos e Itamar Assumpção, que o acompanharam em diversas ocasiões¹⁰⁰.

Outro exemplo, em que o Lira Paulistana é indicado como o próprio movimento, pode ser observado no verbete sobre a *Banda Suave Veneno*, a qual acompanhou os primeiros trabalhos de Arrigo Barnabé. Conforme o verbete a “banda [foi] formada na capital de São Paulo no final da década de 1970, [e fez] parte do movimento Lira

⁹⁹ São os respectivos verbetes:

VIRGÍNIA Rosa. In: **DICIONÁRIO Cravo Albin da Música Popular Brasileira**. Rio de Janeiro: Instituto Cultural Cravo Albin, 2017. Disponível em: <<http://dicionariompb.com.br/virginia-rosa>>, acesso em 18/07/2017;

VANGE Milliet. In: **DICIONÁRIO Cravo Albin da Música Popular Brasileira**. Rio de Janeiro: Instituto Cultural Cravo Albin, 2017. Disponível em: <<http://dicionariompb.com.br/vange-milliet>>, acesso em 18/07/2017;

CARLOS Zimbher. In: **DICIONÁRIO Cravo Albin da Música Popular Brasileira**. Rio de Janeiro: Instituto Cultural Cravo Albin, 2017. Disponível em: <<http://dicionariompb.com.br/carlos-zimbher>>, acesso em 18/07/2017 e

GIGANTE Brazil. In: **DICIONÁRIO Cravo Albin da Música Popular Brasileira**. Rio de Janeiro: Instituto Cultural Cravo Albin, 2017. Disponível em: <<http://dicionariompb.com.br/gigante-brazil/dados-artisticos>> acesso em 18/07/2017.

¹⁰⁰ Citação que consta no verbete de Arrigo Barnabé, na seção “dados artísticos”. Disponível em: <<http://dicionariompb.com.br/arrigo-barnabe/dados-artisticos>>, acesso em 18/07/2017.

Paulistana, que reunia músicos, compositores e poetas”¹⁰¹. Os dados artísticos de Itamar Assumpção também assinalam que ele teria integrado a “vanguarda paulistana, formada no Teatro Lira Paulistana, ao lado de Arrigo Barnabé e da banda Sabor de Veneno”¹⁰². O grupo *Rumo*, também é apontado como um grupo formado por alunos da Escola de Comunicação e Artes da USP, e estaria “ligado ao que se tornou conhecido como ‘vanguarda paulistana’”¹⁰³.

WIKIPÉDIA

Trata-se de um projeto de enciclopédia “colaborativa, universal e multilíngue estabelecido na internet”. Apresenta como objetivo fornecer um conteúdo livre, objetivo e verificável. É conhecida como *Enciclopédia Livre*, pois qualquer pessoa pode publicar conteúdo *on-line*, desde que siga “as regras básicas estabelecidas pela comunidade, como, por exemplo, a verificabilidade da informação ou notoriedade do tema”. A *Wikipédia* é mantida através da Fundação *Wikimedia*, uma entidade “sem fins lucrativos que gere projetos em diversos idiomas e de conteúdo livre”¹⁰⁴.

A facilidade de acesso ao conteúdo e sua enorme variedade tem tornado essa enciclopédia uma ferramenta de pesquisa cada vez mais acessada, sendo possível

¹⁰¹ BANDA SABOR de veneno. In: **DICIONÁRIO Cravo Albin da Música Popular Brasileira**. Rio de Janeiro: Instituto Cultural Cravo Albin, 2017. Disponível em: <http://dicionariompb.com.br/banda-sabor-de-veneno>>, acesso em 18/07/2017.

¹⁰² ITAMAR Assumpção. In: **DICIONÁRIO Cravo Albin da Música Popular Brasileira**. Rio de Janeiro: Instituto Cultural Cravo Albin, 2017. Disponível em: <<http://dicionariompb.com.br/itamar-assumpcao/dados-artisticos>>, acesso em 18/07/2017.

¹⁰³ RUMO. In: **DICIONÁRIO Cravo Albin da Música Popular Brasileira**. Rio de Janeiro: Instituto Cultural Cravo Albin, 2017. Disponível em: <<http://dicionariompb.com.br/rumo/dados-artisticos>>, acesso em 18/07/2017.

¹⁰⁴ WIKIPÉDIA – A Enciclopédia Livre. São Francisco: Fundação Wikimedia, 2001-2017. *Site* de enciclopédia de amplo escopo, construída de maneira colaborativa. Versão em português. Disponível em: <pt.wikipedia.org/wiki/Wikipédia:Página_principal>, acesso em 26/08/2017.

encontrar citações suas em trabalhos acadêmicos, inclusive. Por meio dela, foram encontradas várias ocorrências que mantêm relação com a Vanguarda Paulista.

Verificou-se que a primeira ocorrência para qualquer pesquisa realizada em variados navegadores da internet¹⁰⁵, para o termo “Vanguarda Paulista”, obteve como primeira resposta o verbete da *Wikipédia*. O termo é definido como um movimento musical e determina um período exato de início e término para o mesmo, o qual teria ocorrido entre 1979 e 1985. Segundo texto consultado, a

Vanguarda Paulista (também Vanguarda Paulistana) foi o nome dado a um movimento cultural brasileiro ocorrido na cidade de São Paulo entre 1979 e 1985. O rótulo foi criado por jornalistas e críticos musicais da cidade, tanto por seu aspecto de vanguarda, quanto, no caso da segunda denominação, como referência a um dos tempos onde os experimentalistas apresentavam suas obras: o Teatro Lira Paulistana, situado na rua Teodoro Sampaio, bairro de Pinheiros, e que posteriormente transformar-se-ia em selo musical e editora¹⁰⁶.

Observou-se que nesse verbete intitulado “Vanguarda Paulista”, apresentam-se informações que são encontradas quase que exclusivamente ali. É o caso da inserção de outro grupo de artistas que teriam também integrado essa vanguarda, seriam os *Pracianos*. Nesse grupo são elencados os nomes de Dari Luzio, Pedro Lua, Le Dantas e Cordeiro e Paulo Barroso. O grupo apresenta um verbete próprio¹⁰⁷, no qual os artistas da Vanguarda Paulista são apresentados como “ativistas da vanguarda paulista”. Os Pracianos, também conhecidos como “Vila Maria Art Gang” representariam a “facção zona norte” do movimento, tendo em vista que seus integrantes se encontravam do outro lado da cidade de São Paulo, na Praça Santo Eduardo, próxima ao Colégio Estadual Paulo Egídio. O caso desses dois verbetes chama a atenção por trazerem conteúdo não

¹⁰⁵ Foram testados os navegadores *Google Chrome*, *Explorer* e *Mozilla Firefox*.

¹⁰⁶ VANGUARDA PAULISTA. In: WIKIPÉDIA – A Enciclopédia Livre. São Francisco: Wikimedia, 2017. Versão em português. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Vanguarda_Paulista>, acesso em 20/08/2017.

¹⁰⁷ PRACIANOS. In: WIKIPÉDIA – A Enciclopédia Livre. São Francisco: Wikimedia, 2017. Versão em português. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Pracianos>>, acesso em 20/08/2017.

verificável em outras fontes, fora da internet. Denota a intenção de agregar uma memória ao movimento. Esse é um aspecto importante a ser observado em relação ao conteúdo livre desta enciclopédia, a qual opera de maneira que se possa publicar o conteúdo antes de qualquer revisão. Antes que outro membro inscrito, faça requisição para editar, o verbete permanece em circulação. A informação se reproduz na rede, principalmente em *blogs*, cujo conteúdo publicado por qualquer usuário da rede, muitas vezes rerepresenta o conteúdo de fácil acesso da *Wikipédia*. O caso dos Pracianos apresenta uma recorrência no *site* de compartilhamento de vídeos, o *You Tube*¹⁰⁸, o qual apresenta em texto que descreve um vídeo publicado em 11/08/2008 as seguintes assertiva: “Barroso & J'cor Pedro Lua Carl Guerreiro Dari Luzio.Vila Maria Art Gang -Veteranos da Vanguarda Paulistana & Movimento Independente”.

A seguir, o trecho do verbete “Vanguarda Paulista” que destaca os principais representantes da mesma:

As principais figuras da Vanguarda foram Arrigo Barnabé, Itamar Assumpção; representando o pessoal da Vila Madalena. Do outro lado do rio, o grupo Pracianos, a partir da iniciativa de Dari Luzio, lança os artistas Pedro Lua, Le Dantas e Cordeiro, Paulo Barroso. O movimento destaca diversos artistas como Grupo Rumo, diversas cantoras, tais como Suzana Salles, Tetê Espíndola, Eliete Negreiros, Vânia Bastos e Ná Ozzetti, cantores como Hermelino Neder, e grupos como o Premeditando o Breque, Patife Band e Língua de Trapo¹⁰⁹.

Outros itens em que são encontradas referências à Vanguarda Paulista dizem respeito à cantores, compositores e instrumentistas¹¹⁰, além de bandas e grupos, e obras

¹⁰⁸ Vídeo disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=m-5uByBXyAQ>>, acesso em 20/08/2017.

¹⁰⁹ VANGUARDA PAULISTA. In: WIKIPÉDIA – A Enciclopédia Livre. São Francisco: Wikimedia, 2017. Versão em português. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Vanguarda_Paulista>, acesso em 20/08/2017.

¹¹⁰ Verbetes de artistas da Vanguarda Paulista:

ITAMAR Assumpção. In: WIKIPÉDIA – A Enciclopédia Livre. São Francisco: Wikimedia, 2017. Versão em português. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Itamar_Assump%C3%A7%C3%A3o>, acesso em 20/08/2017;

ARRIGO Barnabé. In: WIKIPÉDIA – A Enciclopédia Livre. São Francisco: Wikimedia, 2017. Versão em português. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Arrigo_Barnab%C3%A9>, acesso em 20/08/2017;

importantes para o grupo de artistas. Também o Teatro Lira Paulistana está entre os verbetes sobre o tema¹¹¹.

Nomes como o de Dante Ozzetti¹¹², irmão da cantora Ná Ozzetti, aparece na procura pelo termo, mas esse não tem seu nome integrado ao movimento. A menção é feita por sua participação no show *Vanguarda Paulista*, um espetáculo musical dirigido pelo músico em 2005, e que contou com a participação das cantoras da vanguarda: Suzana Salles, Virginia Rosa, Ná Ozzetti e Tetê Espindola.

As duas obras consideradas mais importantes para a movimentação aparecem em verbetes exclusivos, são o LP's *Clara Crocodilo*, de Arrigo Barnabé¹¹³ e *Beleléu, Leléu, Eu*, de Itamar Assumpção¹¹⁴. O primeiro está entre as descrições mais completas da *Wikipédia* e inclui citações de periódicos e do trabalho acadêmico de André Cavazzotti (CAVAZOTTI, 1993).

LUIZ Tatit. In: WIKIPÉDIA – A Enciclopédia Livre. São Francisco: Wikimedia, 2017. Versão em português. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Luiz_Tatit>, acesso em 20/08/2017;

ELIETE Negreiros. In: WIKIPÉDIA – A Enciclopédia Livre. São Francisco: Wikimedia, 2017. Versão em português. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Eliete_Negreiros>, acesso em 20/08/2017;

SUZANA Salles. In: WIKIPÉDIA – A Enciclopédia Livre. São Francisco: Wikimedia, 2017. Versão em português. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Suzana_Salles>, acesso em 20/08/2017;

TETÊ Espindola. In: WIKIPÉDIA – A Enciclopédia Livre. São Francisco: Wikimedia, 2017. Versão em português. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Tet%C3%AA_Esp%C3%ADndola>, acesso em 20/08/2017;

GAL Oppido. In: WIKIPÉDIA – A Enciclopédia Livre. São Francisco: Wikimedia, 2017. Versão em português. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Gal_Oppido>, acesso em 20/08/2017;

HERMELINO Neder. In: WIKIPÉDIA – A Enciclopédia Livre. São Francisco: Wikimedia, 2017. Versão em português. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Hermelino_Neder>, acesso em 20/08/2017;

GIGANTE Brazil. In: WIKIPÉDIA – A Enciclopédia Livre. São Francisco: Wikimedia, 2017. Versão em português. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Gigante_Brazil>, acesso em 20/08/2017.

¹¹¹ LIRA PAULISTANA. In: WIKIPÉDIA – A Enciclopédia Livre. São Francisco: Wikimedia, 2017. Versão em português. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Lira_Paulistana>, acesso em 20/08/2017.

¹¹² DANTE Ozzetti. In: WIKIPÉDIA – A Enciclopédia Livre. São Francisco: Wikimedia, 2017. Versão em português. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Dante_Ozzetti>, acesso em 20/08/2017.

¹¹³ CLARA Crocodilo. In: WIKIPÉDIA – A Enciclopédia Livre. São Francisco: Wikimedia, 2017. Versão em português. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Clara_Crocodilo>, acesso em 20/08/2017.

¹¹⁴ BELELÉU, Leléu, Eu. In: WIKIPÉDIA – A Enciclopédia Livre. São Francisco: Wikimedia, 2017. Versão em português. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Belel%C3%A9u,_Lel%C3%A9u,_Eu>, acesso em 20/08/2017.

As bandas e grupos musicais da vanguarda também apresentam seus próprios verbetes¹¹⁵, entre os quais o que atende por “Banda Suave Veneno”, a qual tocava com Arrigo Barnabé, está entre aqueles mais carentes de informações. Entre as ausências notáveis, em meio aos grupos ligados à vanguarda, foi detectada a falta de verbetes para as bandas Isca de Polícia e Orquídeas do Brasil, ambas acompanhantes de Itamar Assumpção.

Vale lembrar que todas as informações da *Wikipédia* se repetem na *Unionpédia*¹¹⁶, a qual se trata de um mapa conceitual ou rede semântica organizado sob a forma de enciclopédia/dicionário. Sua organização em formato de mapa promete facilitar a procura. Ao indexar o termo “Vanguarda Paulista”, foram listadas 23 ocorrências, sendo que as mesmas correspondem às encontradas na *Wikipédia*¹¹⁷. Tal verificação notabiliza mais uma tentativa do projeto *Wikipédia* em obter maior alcance de suas informações, promovendo, por meio da *Unionpédia*, um formato mais sintético dos verbetes. O fato pode ser compreendido como um fenômeno dos meios virtuais, no qual grande parte do público procura nos endereços eletrônicos a velocidade e vasta informação. Conforme frisado anteriormente, em termos de pesquisa científica, as informações exigem

¹¹⁵Verbetes de grupos e bandas ligados à Vanguarda Paulista na *Wikipédia*:

BANDA Sabor de veneno. In: WIKIPÉDIA – A Enciclopédia Livre. São Francisco: Wikimedia, 2017. Versão em português. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Banda_Sabor_de_Veneno>, acesso em 20/08/2017;

LÍNGUA de trapo. In: WIKIPÉDIA – A Enciclopédia Livre. São Francisco: Wikimedia, 2017. Versão em português. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/L%C3%ADngua_de_Trapo>, acesso em 20/08/2017;

GRUPO Rumo. In: WIKIPÉDIA – A Enciclopédia Livre. São Francisco: Wikimedia, 2017. Versão em português. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Grupo_Rumo, acesso em 20/08/2017;

PREMÊ. In: WIKIPÉDIA – A Enciclopédia Livre. São Francisco: Wikimedia, 2017. Versão em português. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Prem%C3%AA>>, acesso em 20/08/2017;

PRACIANOS. In: WIKIPÉDIA – A Enciclopédia Livre. São Francisco: Wikimedia, 2017. Versão em português. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Pracianos>>, acesso em 20/08/2017.

¹¹⁶ UNIONPÉDIA. O mapa conceitual. *Wikipédia*, 2017. O *site* se trata de um mapa conceitual ou rede semântica organizado sob a forma de enciclopédia – dicionário, oferecendo uma breve definição de cada conceito. Versão em português. Disponível em: <<http://pt.unionpedia.org/>>, acesso em 27/08/2017.

¹¹⁷ Entre os dados encontrados estão Arrigo Barnabé, *Beleléu*, *Leléu*, *Eu*, *Clara Crocodilo*, Cultura da cidade de São Paulo, Dante Ozzetti, Eliete Negreiros, Gal Oppido, Gigante Brazil, Grupo Rumo, Hermelino Neder, Itamar Assumpção, Língua de Trapo, Lira Paulistana, Lira Paulistana (selo fonográfico), Luiz Tatit, Marcelo Machado, Math rock, Patife Band, Pracianos, Rock no Brasil, Suzana Salles, Vânia Bastos, Walter Franco.

verificação antes de sua reprodução. Contudo, em termos de propagação, tais informações encontram na virtualidade um meio rápido para a elaboração e fixação de determinadas memórias sobre o passado.

Sites oficiais de artistas ligados à Vanguarda Paulista

A pesquisa realizada na internet trouxe a percepção de que a maior parte dos artistas ligados a Vanguarda Paulista possui endereços eletrônicos. Tais *websites*, além de caracterizarem espaços de divulgação de seus trabalhos, também disponibilizam ao público grande variedade de materiais produzidos pelo artista e também sobre o artista. No caso da cantora Ná Ozzetti¹¹⁸ o *site* apresenta um acervo grande de fotos, *links* para *download* gratuito de seus últimos álbuns, além de vários textos da imprensa. A maioria destes textos são críticas, distribuídos na seção “Discografia”, e abordam shows e lançamentos de seus álbuns. Na seção “Imprensa”, são encontrados textos publicados antes dos anos 2000, os quais remetem aos primeiros trabalhos importantes de Ná Ozzetti. Um bom exemplo entre os mesmos é o texto de Carlos Calado para a *Folha de São Paulo*, publicado em 1986. A crítica ao lançamento do show *Outra Viagem*, da carreira solo de Ná Ozzetti, destaca o evento entre os melhores shows daquele momento. Segundo Calado, Ná Ozzetti seria parte de uma nova geração de cantoras paulistas, e, considerando o título - “Uma cantora que veio para ficar” - sua matéria opera como meio de consagração prévia da artista.

A programação de shows deste segundo semestre tem demonstrado que a nova geração de cantoras paulistas veio para ficar. Depois de Suzana Salles e Eliete Negreiros, agora é a vez de Ná Ozzetti mostrar sua afirmação num trabalho individual, no show “Outra Viagem”, em cartaz no Centro Cultural São Paulo. A temporada ainda promete para o próximo mês o lançamento do primeiro disco de Vânia Bastos, nesse mesmo local (CALADO, 1986).

¹¹⁸ NÁ OZZETTI. *Site* oficial da artista. Ná Ozzetti, 2015. Desenvolvido por Tesesa Maita-Criações Gráficas. Disponível em: <<https://www.naozzetti.com.br/>>, acesso em 25/07/2017.

Luiz Tatit¹¹⁹ também apresenta um *site* bem organizado com vasto material à disposição para pesquisa. Apresenta uma “Biografia” do artista e um espaço reservado para as atividades do “Grupo Rumo”. A produção de Luiz Tatit está dividida em Bibliográfica e Musical. Em “Produção Bibliográfica”, constam todas as referências dos livros de sua autoria, capítulos de livros, artigos e textos publicados no exterior. Em “Produção Musical”, estão listados seus CD’s e DVD’s, além de todas suas composições gravadas por outros artistas. O *website* de Tatit também apresenta uma galeria de fotos e outra dedicada aos escritos da imprensa, nesse caso todos publicados a partir dos anos 2000. Entre os textos críticos encontrados, destaca-se o de Leonardo Lichote (2013), em publicação do Jornal *O Globo*. No texto da seção *Perfil* daquele jornal, a trajetória do artista é abordada entre a música e a pesquisa. O título *Acadêmico e Coloquial* denota bem as intenções do escrito. No contexto, Tatit estava lançando parceria com Zélia Duncan, uma cantora “pop” do cenário da música brasileira, no show *ToTatiando*.

A matéria destaca a trajetória acadêmica do compositor, suas pesquisas e seu modo de compor, uma tarefa apresentada como um exercício sem mistificações e esperas de inspiração, feita apenas de pesquisa e trabalho. Em entrevista concedida para o jornalista, Luiz Tatit afirma que “A criação é síntese, o estudo é análise”. Duas maneiras distintas de abordar seu objeto – letra e música – a canção. O texto também traz o depoimento de Marcelo Jeneci, um dos parceiros de composição de Tatit, o qual afirma que

compor com ele é muito interessante, porque para ele não tem muito esse negócio de precisar de inspiração. É trabalho, ele faz. Você manda uma melodia, demora no máximo três dias. Ele é de uma prontidão absurda, tudo é desmistificado, mais direto. Ele diz que não liga para a

¹¹⁹ LUIZ TATIT. *Site* oficial do artista. 2017. Disponível em: <<http://www.luiztatit.com.br/home/>>, acesso em 25/07/2017.

paisagem, porque se for para qualquer lugar do mundo vai trabalhar do mesmo jeito, fazer as mesmas coisas (LICHOTE, 2013).

A partir do *website* de Luiz Tatit, na seção destinada ao “Grupo Rumo”, é possível acessar o endereço do grupo¹²⁰. No endereço eletrônico do grupo é possível encontrar um breve histórico das atividades do grupo e, igualmente ao texto constante na biografia de Tatit, não foram encontradas referências que remetesse ao termo Vanguarda Paulista. Na seção seguinte, estão os seis álbuns lançados pelo grupo, com todas suas faixas para audição *on line*. Somado a esses trabalhos está um sétimo álbum, lançado em 2009, o intitulado *Sopa de Concha – Geraldo e os amigos do Rumo*. O álbum é fruto do projeto de pesquisa de repertório realizada por Geraldo Leite, nos arquivos sonoros do Instituto Moreira Salles (RJ). A busca resultou na regravação de quinze canções praticamente inéditas do cancionário popular brasileiro. O projeto possui *site* próprio e também traz informações sobre o Grupo Rumo¹²¹. Todas as canções do grupo estão divididas em ordem alfabética e podem ser acessadas separadamente, com arquivo de áudio, letra e ficha técnica.

Ainda sobre o *website* do Grupo Rumo, na “Galeria” do endereço eletrônico, encontramos mais de duas centenas divididas entre fotos e textos de imprensa, organizados cronologicamente e datadas a partir de 1974. Em subseção encontramos vídeos de shows e entrevistas, todos mais recentes, além de arquivos de imagem dos projetos gráficos de cartazes de shows do grupo.

¹²⁰ RUMO. 2017. *Site* oficial do Grupo Rumo. Disponível em: <<http://www.gruporumo.com.br/>>, acesso em 25/07/2017.

¹²¹ SOPA DE CONCHAS – Geraldo Leite e os amigos do Rumo. *Site* de projeto musical produzido por Swami Jr e coproduzido por Hélio Ziskind e Geraldo Leite. Realizado por Biscoito Fino. Disponível em: <<http://www.sing.com.br/rumol/>>, acesso em 25/07/2017.

Outros artistas que integraram aquela movimentação e que continuam a atuar individualmente também trazem endereços eletrônicos nos mesmos formatos¹²². O *website* de Arrigo Barnabé¹²³ chama atenção por trazer conteúdo que remete apenas para seus projetos atuais, tais como o programa *Super Tônica*, apresentado pelo artista e veiculado pela Rádio Cultura Brasil e Cultura FM. A apresentação do endereço eletrônico é breve, trazendo seu nome e atividades – “Arrigo Barnabé Compositor, Arranjador, Músico e Interpretar” e no texto sobre o programa - *Super Tônica* – a programação alternativa se evidencia pela chamada em *slogan*: “Estimulando o debate em torno do gosto musical (expandido para outras esferas)”. Além de suas atividades nesse programa de rádio, o site traz informações sobre os dois projetos musicais em andamento sob sua coordenação, o show *O Neurótico e as Históricas e Claras e Crocodilos*, o qual é uma releitura de sua obra *Clara Crocodilo*, com novos arranjos e acompanhado por uma banda de jovens mulheres. O endereço eletrônico não traz muitas informações, apenas algumas fotos e vídeos e para “saber mais”, são apresentados *links* que redirecionam para a página do programa *Super Tônica*¹²⁴ e para páginas do *Facebook* com informações sobre seus projetos musicais atuais¹²⁵.

¹²² Outros websites de artistas ligados à Vanguarda Paulista:

HÉLIO ZISKIND. Site pessoal do artista. Disponível em: <<http://www.helioziskind.com.br/>>, acesso em 25/07/2017.

SUZANA SALLES. Site pessoal da artista. Disponível em: <<http://www.suzanasalles.com.br/>>, acesso em 25/07/2017.

VANIA BASTOS. Site pessoal da artista. Disponível em: <<http://www.vaniabastos.com.br/>>, acesso em 25/07/2017.

WANDI DORATIOTTO. Site pessoal do artista. Desenvolvido por Studio MMojana. Disponível em: <<http://www.wandi.com.br/>>, acesso em 26/07/2017.

¹²³ ARRIGO BARNABÉ. Site pessoal do artista. 2017. Desenvolvido por IDress. com. br. Disponível em: <<http://www.arrigobarnabe.com.br/>>, acesso em 25/07/2017.

¹²⁴ SUPERTÔNICA. Rádio Cultura Brasil. Endereço eletrônico que disponibiliza a programação do programa Supertônica. Disponível em: <<http://culturabrasil.cmais.com.br/programas/supertonica>>, acesso em 25/07/2017.

¹²⁵ O NEURÓTICO E AS HISTÓRICAS. Página do Facebook. Disponível em: <<https://www.facebook.com/neuroticohisticas/>>, acesso em 26/08/2017.

Um fato curioso se revela na pesquisa pelo endereço eletrônico que leva o título de Vanguarda Paulista¹²⁶. O mesmo é na verdade o espaço virtual de divulgação do projeto de Riba de Castro, um dos fundadores do Teatro Lira Paulistana, o qual lançou livro e documentário sobre as atividades do teatro. O *website* abriga também um *blog* com notícias e depoimentos que se atualizam periodicamente. É notável que o espaço, além de divulgar o filme *Lira Paulistana e a Vanguarda Paulista – um documentário musical* (LIRA, 2013) e o livro *Lira Paulistana – Um delírio de porão* (CASTRO, 2014), também vem sendo caracterizado como um grande acervo da Vanguarda Paulista, com fotos, audiovisuais, textos de imprensa e vários outros materiais sobre o tema, especialmente aqueles que tratam do teatro.

*Bendito Itamar*¹²⁷ é um *blog* escrito em homenagem a Itamar Assumpção. Apesar de não caracterizar um “*site oficial*” do artista, contém as principais informações sobre sua história, buscando salientar a importância de Itamar Assumpção na música brasileira. Traz sua biografia, discografia (com suas capas e ficha técnica), documentários sobre o artista, vídeos, escritos, seus parceiros / intérpretes, além de entrevistas concedidas por ele e suas atividades com as bandas Isca de Polícia e Orquídeas do Brasil.

Itamar Assumpção também é o tema do *website* intitulado *Cadernos inéditos de Itamar Assumpção*¹²⁸, o qual consiste numa proposta diferente de interação da obra do artista com seu público. O projeto, idealizada por Anelis Assumpção, filha do músico, foi viabilizado pelo apoio do Instituto Itaú Cultural. No endereço eletrônico podem ser acessados escritos inéditos que Itamar anotava em seu “caderninho”. A proposta te

¹²⁶ LIRA PAULISTANA E A VANGUARDA PAULISTA. WordPress. Site do projeto de Riba de Castro. Disponível em: <<http://www.vanguardapaulista.com.br/>>, acesso em 15/06/2017.

¹²⁷ BENDITO ITAMAR. Blog em homenagem a Itamar Assumpção. WordPress. Administrado por Flávia Nascimento e Rossana Preziosi. Disponível em: <<https://benditoitamar.wordpress.com/>>, acesso em 26/07/2017.

¹²⁸ ITAMAR ASSUMPÇÃO – Cadernos inéditos. 2013-2017. Site de projeto idealizado por Anelis Assumpção. Direção de Rogério Velloso. Produção Estúdio Calma. Disponível: <<http://cadernosdoitamar.com/>>, acesso em 24/07/2017.

convida a *performar* uma interpretação de um dos textos do *site*. “Vale (quase) tudo: um vídeo gravado com o seu celular, um *podcast*, *photoset*, desenhos, animações, gravação de áudio...”. São várias as interpretações encontradas, as quais provem de pessoas anônimas ou de artistas famosos, como no caso da cantora Zélia Duncan.

Após a disposição das fontes propostas neste capítulo da tese são necessárias algumas ressalvas. A primeira ressalva é que tal listagem não contém todas as fontes encontradas sobre a Vanguarda Paulista, mas representa uma tentativa de sistematizar os escritos sobre a temática, contribuindo para futuros estudos. Verificou-se que escrita e oralidade permeiam a produção de quase todas as fontes encontradas. Basta verificar a importância e recorrência dos depoimentos orais para a produção acadêmica sobre o assunto, assim como as entrevistas concedidas para jornais, revistas e outros projetos, impressos ou eletrônicos.

Tais fontes também têm suas temporalidades entrecruzadas e circulam entre o meio material e o meio digital. Para exemplificar, é possível citar o caso dos textos de jornais e revistas, cujos originais foram produzidos e vinculados ao público através de impressos, muitos deles na insurgência dessa movimentação artística, quando ainda não se tinha certeza de como nominar esse grupo de artistas. Grande parte deles foi digitalizada e pode hoje ser acessada pelos endereços eletrônicos de acervos de periódicos. A imprensa foi importante na cristalização de certas memórias da Vanguarda Paulista e continua reescrevendo essa história, o que é possível observar em textos recentes, muitas vezes veiculados de maneira unicamente eletrônica, como em *blogs* e sites de periódicos, os quais por vezes sequer possuem tiragem impressa.

Da mesma forma, a importância da universidade se revela além de vital para a formação técnica desses artistas, conforme abordado no capítulo inicial desse estudo, também para a historiografia da temática, considerando que a produção acadêmica sobre

essa “Nova Música de São Paulo”, vem se desenvolvendo desde o início da década de 1980 e intensificou-se a partir dos anos 2000. Tal produção também está, em sua maioria, disponível na internet, por meio de bancos de dados das instituições nas quais suas pesquisas foram desenvolvidas¹²⁹.

¹²⁹ Apenas três trabalhos não puderam ser acessados por meio eletrônico e foram consultadas por outros meios. No caso do trabalho de André Cavazotti (1993), o mesmo teve sua cópia impressa retirada diretamente na biblioteca do Instituto de Música da UFRGS. A versão do trabalho acadêmico de Adriano Fenerick foi consultada apenas em sua versão publicada em livro (FENERICK, 2007) e a dissertação de Beatriz Cerqueira (2005) não teve sua versão digital encontrada na internet, dessa forma, foi possível ter acesso apenas ao resumo e a trechos do trabalho citado por outros autores.

Fade out

A Jornalista cultural Lorena Calabria (2013), em um de seus escritos descreve a Vanguarda Paulista como um vulcão nada adormecido, ressaltando que um vulcão “não precisa explodir para estar vivo”, e aqueles que esperaram por sua erupção perderam a “festa que rolava nas profundezas”. Sobre os participantes dessa movimentação, Calabria sintetiza: “Afinidades musicais entre eles: poucas. Flerte com o *mainstream*: raro. Temática: urbana, ultra-paulistana. Grau de experimentalismo: altíssimo”. Os argumentos da jornalista denotam que o “Vulcão Vanguarda Paulista” continua lá, e que, de tempos em tempos, algo novo brota com sabor parecido. Tal comparação é utilizada na tentativa de estabelecer relações com bandas atuantes no cenário musical paulista contemporâneo. São citadas, como possíveis representantes de uma “Nova Vanguarda Paulista”, bandas como Cérebro Eletrônico, Metá Metá e Trupe Chá de Boldo.

Muitos outros nomes devem ser acrescentados à lista de Lorena Calabria, entre eles muitos filhos desses artistas, os quais seguiram o exemplo de seus pais e continuaram com o ofício da música. Citamos Anelis Assumpção e Serena Assumpção, ambas filhas de Itamar Assumpção; Tulipa Ruiz, filha do guitarrista Luiz Chagas; Mariana Aydar, filha de Mário Manga (Premê); Iara Rennó e Luz Marina, filhas de Alzira Espíndola; Estrela Leminski, filha de Paulo Leminski e Alice Ruiz e Tim Bernardes, filho de Maurício Pereira, entre outros.

Merece destaque também grupos como Porcas Borboletas, Mustaches e os Apaches e O Terno, além de uma infinidade de novos cantores e compositores que têm despontado no cenário paulistano nos últimos anos e irradiado pelo Brasil. Nesse sentido, foi possível verificar que o programa *Canal Livre*, da TV Cultura oferece em sua programação um quadro bastante completo sobre essa movimentação. O *Canal Livre* é um programa semanal da TV Cultura. Atualmente, vai ao ar às terças feiras, às 00h00,

com um horário alternativo aos Domingos, às 20h. Apresentado por Roberta Martinelli, ao estilo dos programas de rádio, é gravado em estúdio onde artistas convidados tocam as suas músicas, falam sobre a carreira e respondem perguntas da audiência, por meio de um *chat*. O programa está à disposição para a audiência na *internet*, via canal do *YouTube*, com listas de reprodução divididas em sete temporadas completas, as quais iniciaram em 2011. A oitava temporada está em desenvolvimento em 2018 e os episódios já exibidos também estão *online*¹³⁰.

Ao avaliar as listas de reprodução e os convidados de cada programa, os quais já somam mais de duas centenas, é possível traçar um painel daquilo que vem acontecendo no cenário musical contemporâneo. O “livre” aqui se abre para a divulgação das independentes, ditas aqui alternativas e, por isso, inclassificáveis, as quais vêm ocorrendo em vários espaços pelo Brasil, o que envolve novos artistas, em sua maioria, independentes ou lançados por pequenos selos, e ainda os trabalhos recentes de nomes já consagrados da Vanguarda Paulista, tais como Arrigo Barnabé, as irmãs Alzira e Tetê Espíndola, Ná Ozzetti, Cida Moreira e a Banda Isca de Polícia.

A ressonância da Vanguarda Paulista sobre novas manifestações da música brasileira tem sido apresentada em estudos que consideram a importância do movimento para a configuração de uma “nova MPB”. Entre os trabalhos, destacamos o de Laís Barros Falcão de Almeida, intitulado *A MPB em mudança: cartografando a controvérsia da nova MPB* (ALMEIDA, 2016). A autora discute o contexto de reconfiguração da indústria da música, a qual foi desencadeada pelas plataformas digitais e o *download* de músicas pela *internet*. Essa reordenação do mercado teria posto em questão a Música Popular Brasileira a partir de processos de renovação e transformação de gêneros musicais. Segundo Laís de Almeida, a “Nova MPB funciona como mecanismo de inovação

¹³⁰ CULTURA LIVRE. Canal de compartilhamento de vídeos. Disponível em: <<https://www.youtube.com/user/culturalivre/featured>>, acesso em 20/05/2017.

comercial para a MPB, desenvolvendo o modelo da MPB independente da Vanguarda Paulista” (ALMEIDA, 2016, p. 16).

Regina Machado, cuja dissertação foi defendida em 2007, apresentava um estudo da canção a partir da produção da Vanguarda Paulista. Em 2012, defendeu sua tese de doutorado no curso de Pós-graduação em Semiótica e Linguística Geral, na USP, sob a orientação de Luiz Tatit. Nesse trabalho, Regina Machado propõe a análise de algumas das principais vozes da música brasileira, a partir da aplicação da semiótica da canção desenvolvida por Tatit. A Vanguarda Paulista entra em sua discussão tendo em vista a importância dos experimentos e atitude vocal que encaminharam para um novo modo de cantar a partir dessa vanguarda. Segundo a autora:

Ainda nos anos 1980, o surgimento da Vanguarda Paulista, como ficou conhecida mais tarde, injetaria novos elementos transformadores no comportamento vocal dentro do universo da canção popular. Primeiro, em decorrência da obra dos próprios compositores, como Arrigo Barnabé, Luiz Tatit e Itamar Assumpção; depois, pela singularidade das vozes e da gestualidade vocal da também compositora Tetê Espíndola, assim como Vânia Bastos, Neusa Pinheiro, Suzana Salles e, sobretudo, Ná Ozzetti. **Por se tratar de um núcleo de acontecimentos musicais que ficou à margem da grande mídia, somente hoje, cerca de trinta anos depois, é que essa produção musical ganhou alguma notoriedade, tendo já produzido uma nova geração de compositores e intérpretes que sofreram influência direta de suas realizações, como Tulipa Ruiz, Yara Rennó e Andrea Dias, por exemplo** (MACHADO, 2012, p. 33) (*grifo nosso*).

No que diz respeito à notoriedade que tem sido dada à Vanguarda Paulista e sua produção, Luiz Tatit, em entrevista para o jornal *O Globo*, em 2013, comentava estar vivendo uma fase interessante e que não esperava que a mesma chegasse tão logo. Afinal, normalmente uma geração não influencia diretamente a seguinte, pois existiria uma relação de negação e rivalidade com a anterior. Contudo, o músico ressalva que, lá pelo final da década de 1990, teriam surgido os primeiros sinais, sintomas em suas palavras, de que eles estavam sendo escutados. Em 2003 e 2004, ele teria começado a orientar teses na universidade e passou a verificar que apareciam estudos sobre o Lira Paulistana e

pensou: “é a minha geração”. Sua percepção a respeito é a de que esses sinais pareciam dizer que eles estavam certos (LICHOTE, 2013).

Tudo indica que sim: a “geração Vanguarda Paulista” estava no caminho certo. Um caminho indicado por esse grupo de artistas e que foi seguido por muitos outros que os sucederam, um fato que vem sendo apontado pelas pesquisas na área. Considerando o conjunto dessa investigação, o presente trabalho quer indicar a Vanguarda Paulista como um movimento, sem medo de empregar o termo, reconhecendo-a como uma vanguarda artística, que se caracterizou no campo da música brasileira e a qual vêm tomando seu espaço dentro da historiografia também. Apesar de não apresentar manifestos e nem a condição de determinação de um período específico de atuação¹³¹, as constatações indicam que a mesma carrega características que, mesmo pautadas pela ausência de homogeneidade, acabaram por uni-los em um grupo que alcançou transformações que não podem deixar de ser reconhecidas. Enquanto um movimento, foi marcado por momentos importantes e se não apresentou nenhum manifesto de auto promulgação, trouxe ao público duas obras seminais que são os LP’s *Clara Crocodilo* (1980), de Arrigo Barnabé e *Beleléu leléu eu* (1981), de Itamar Assumpção, duas obras conceituais que podem ser consideradas obras fundadoras.

Ao estabelecer-se uma reflexão sobre tal movimentação criada a partir disso, foram lembradas as participações em festivais desses compositores e músicos, o lançamento de álbuns e LP’s, a marcante atuação do Teatro/Gravadora/Editora – Lira Paulistana, entre outros momentos. Por outro lado, de forma correlata e ampliada, também a própria Vanguarda Paulista marcou um momento importante no processo de transformação do mercado da produção musical brasileira. Enquanto uma fração do movimento da música independente, contribuiu na criação de estratégias na batalha pela

¹³¹ Algumas pesquisas sobre o tema tentam estabelecer um cronograma para a movimentação considerando o período de maior concentração das atividades dos grupos envolvidos e também do Lira Paulistana.

manutenção da autonomia criativa dos artistas. Batalha travada contra o *mainstream* das grandes gravadoras, e que apenas foi possível pelo aprimoramento tecnológico, a dita “multimidiatização” auferida por Augusto de Campos, a qual permitiu a “autoformatização” de tais artistas. Operar exteriormente ao sistema produtivo adotado pela indústria fonográfica referendou um apelo à artesanaria, uma feita pelas próprias mãos.

No que tange a utilização do conceito, entende-se que o rótulo Vanguarda Paulista tem-se legitimado pela reprodução de suas memórias. Ele não tem natureza diferente de outras denominações para estilos ou grupos do campo musical brasileiro. Como a MPB e a Tropicália, também é uma construção de um sistema classificatório. Um espaço em que a função da crítica especializada é a de consagrar ou não determinados artistas, aglutinando propostas e imprimindo rótulos. Talvez a diferença resida, por exemplo, em relação à Tropicália, na autoproclamação realizada pelo grupo baiano. Ao contrário disso, os integrantes da Vanguarda Paulista, apenas em raros momentos de seus depoimentos acatam a denominação e geralmente sinalizam como um rótulo criado de fora para dentro.

O jornalista e crítico musical Zuza Homem de Mello realizou interessante consideração ao falar sobre a movimentação na qual se envolveram esses artistas na década de 1980, no Brasil, estabelecendo uma comparação dos mesmos com o grupo dos pintores modernistas europeus da primeira metade do século XX. Sua assertiva reforça a prerrogativa de que o tempo vem se encarregando de legitimar a atuação da Vanguarda Paulista enquanto uma vanguarda artística. A aproximação com as vanguardas europeias e a fala em si endossam e contribuem para tal reconhecimento, levando em conta o prestígio do crítico, uma figura reconhecida dentro do campo musical. Segundo Zuza de Mello para o livro de Canções de Itamar:

Ninguém se conhecia, Arrigo e Itamar, Rumo, Premê, Língua de Trapo, Tetê e Alzira, Passoca, Eliete Negreiros, Hernelino Neder, mas criavam ao mesmo tempo, em um mesmo lugar, com uma linguagem

semelhante. As grandes propostas artísticas nascem dessa maneira. Os pintores de Paris também não se conheciam (CHAGAS; TARANTINO, 2006, p. 57).

As palavras de Zuza Homem de Mello fazem lembrar que o tempo é que, na realidade, é o fator determinante no desenvolvimento do conceito, ou seja, é o tempo e o desenrolar das memórias de determinado grupo que indicam seu reconhecimento dentro do campo em que está inserido. Tal reconhecimento, numa perspectiva de uma “teoria para os bens simbólicos” de Bourdieu (2007), se realiza pelo reconhecimento de seus pares dentro do próprio campo, no qual a crítica especializada apresenta forte influência. Nesse sentido, é necessário salientar que também é considerada como evidência a criação do conceito pela imprensa. Contudo, para além de sua tomada como um rótulo forjado pela mesma, ou como uma referência mercadológica, a proposta procurou concentrar-se na avaliação dos mecanismos que fizeram com que o “rótulo pegasse”, pensando na reprodução das memórias sobre a Vanguarda Paulista em variados meios. Isso inclui sua percepção dentro do campo da arte e o envolvimento de sua produção com os debates culturais do contexto de sua insurgência. Também avalia suas permanências, desde aquelas infligidas pela historiografia, pela crítica na imprensa e aquelas presentes nas próprias criações e memórias de seus integrantes.

A indagação de Augusto de Campos sobre a assimilação das vanguardas despontou novamente na mídia em momento recente, com o jornalista Pedro Augusto Bial em seu programa de entrevistas apresentado na Rede Globo de televisão, em 5 de junho de 2017. Bial e seus convidados, Elza Soares e Arrigo Barnabé, conversaram sobre as vanguardas. O apresentador foi cauteloso e não utilizou o rótulo Vanguarda Paulista, mas de maneira genérica questionou se a vanguarda, da qual Arrigo Barnabé faz parte, foi assimilada, ou se as vanguardas ao serem assimiladas deixam de ser vanguarda. Arrigo respondeu que a noção se remete à ruptura, algo que eles, aquele grupo de artistas, conseguiram fazer na década de 1980. Segundo o músico, o público não conseguia

perceber qualidade naquilo que estava sendo realizado, algo que ele próprio questionava. Lembrou-se de dois eventos, a exibição da Música *Sabor de Veneno*, no festival da TV Tupi em 1979 e da participação de Tetê Espíndola, com *Londrina*, sua composição, no MPB Shell, da tv Globo, em 1980. A impressão que ele próprio teve durante a apresentação ao vivo é de que a qualidade estava muito ruim e justificava as vaias do público. Contudo, as performances mediatizadas, assistidas recentemente lhe parecem muito boas, em termos de qualidade técnica e musical. Segundo ele: “nós estávamos tocando muito bem”.

Alice Ruiz, ao comentar a obra de Itamar Assumpção, também expõe seu ponto de vista sobre a pouca ressonância que o movimento teve no contexto e sua posterior repercussão. Segundo a poetisa, em declaração para o documentário *Daquele instante em diante* (2011), sobre a vida e obra de Itamar Assumpção: "Só o belo é aceito imediatamente. Se há um componente de novo, é o tempo que vai mostrar isso. Se você tem um compromisso com o novo, você está meio condenado a ser póstumo".

O depoimento de Alice Ruiz acerca da ação do tempo sobre a consagração ou esquecimento daquilo que outrora fora considerado o novo, relaciona-se com as palavras de Elias sobre uma daquelas que o sociólogo considera ser uma das grandes questões que carecem de resposta. Tal indagação estaria pautada em quais são as características estruturais que fazem com que certas criações humanas sobrevivam à seleção das gerações posteriores, num processo gradual de absorção pelos padrões de obras artísticas socialmente aceitas.

No caso do presente estudo, a procura por esses mecanismos concentrou-se na propagação das memórias da Vanguarda Paulista, encontradas em produções sobre a temática, as quais transitam entre os meios físicos e eletrônicos. Também foi considerada a memória carregada pela própria produção musical da vanguarda, por meio da análise

de obras de artistas que integraram o movimento. Por outro lado, também se procurou levar em considerações questões ligadas as transformações tecnológicas e suas implicações na historiografia e o que vem sendo chamado de história digital.

Outro tema que norteou a pesquisa é a noção de engajamento, por meio do qual se pretendeu estabelecer uma discussão sobre esse movimento artístico em relação a outras correntes de vanguarda do século XX, as quais ocorreram no Brasil como em outros países. Tal aspecto, por conseguinte, está interligado a consideração de que a Vanguarda Paulista caracteriza-se enquanto um movimento que ainda continua se propagando em meio ao campo da música brasileiro. As questões abordadas buscaram demonstrar como essa geração de músicos marcou o cenário da música brasileira e criou referências para produções contemporâneas. Ademais, é notável que entre controvérsias sobre a legitimidade da utilização do termo, o constructo “Vanguarda Paulista” pode ser considerado um “lugar de memória”, cujo emprego transcende o aspecto conceitual e exprime os anseios de inovação e independência artística de uma geração de músicos que vem cantando e se contando na e pela cidade de São Paulo, desde a década de 1970.

REFERÊNCIAS

Bibliografia

AMERICO, Ekaterina Volkova. *Iúri Lotman e a Escola de Tártu-Moscou*. *Galáxia* (São Paulo), São Paulo, n. 29, p. 123-140, jun. 2015. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S198225532015000100123&lng=pt&nrm=iso>. acesso em 02 abr. 2019. <http://dx.doi.org/10.1590/1982-25542015120156>.

ASSUMPÇÃO, Denise. *“Ela” – Autobiografia de Denise Assumpção*. Rio de Janeiro: ARM Tesoto Artes Gráficas Ltda, 2007.

BAIA, Silvano Fernandes. *A historiografia da música popular no Brasil: análise crítica dos estudos acadêmicos até o final do século XX*. Uberlândia: Edufu, 2015.

BASTOS, Rafael José de Menezes. “MPB”, o Quê? Breve história antropológica de um nome, que virou sigla, que virou nome. In: *Revista Antropologia em primeira mão*, publicação do Programa de Pós Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina, UFSC, Florianópolis, v. 116, 2009, p. 1-12. Disponível em: <http://www.cfh.ufsc.br/~antropos/116.pdf>, acesso 07/08/2012.

BORBA, Mauro. *Prezados Ouvintes*. Porto Alegre: Artes e Ofícios Ed., 1996.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das letras, 1996.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. 11ª edição. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

BOURDIEU, Pierre. *Sobre o Estado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

CAMARGO COSTA, Iná. QUATRO NOTAS SOBRE A PRODUÇÃO INDEPENDENTE DE MÚSICA. *Arte em Revista: Revista do CEAC* (Centro de Estudos de Arte Contemporânea), edição temática “Independentes”, ano 6, n. 8, p. 6-11 e 17-21, 1984).

CAMPOS, Augusto. Texto no encarte do LP *Pássaros na Garganta*. Som da Gente, 1982.

CAMPOS, Augusto de. *Verso/reverso/controverso*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

CHAGAS, Luiz & TARANTINO, Mônica. *Pretobrás: Por que Eu Não Pensei Nisso Antes?* vol. 1. São Paulo, Ediouro, 2006a.

_____. *Pretobrás: Por que Eu Não Pensei Nisso Antes?* vol. 2. São Paulo, Ediouro, 2006b.

CASTRO, Riba de. *LIRA PAULISTANA – Um delírio de Porão*. São Paulo: Ed. do autor, 2014.

CRUZ SILVA, Alan Silus da. A voz de Tetê Espíndola: da música ao cinema – olhares culturais. *South American Journal of Basic Education, Technical and Technological*. Vol. 2, n. 1, p. 30-39, 2015. Disponível em: <http://revistas.ufac.br/revista/index.php/SAJEBTT/article/view/189/127>, acesso em 07/01/2019.

DAPIEVE, Arthur (1995). *Brock: o rock brasileiro dos anos 80*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo: Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2006.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. 2a edição. São Paulo: Ed. 34, 2010.

ELIAS, Norbert. *Mozart, sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1995.

FRIESCH, Michael. A história pública não é uma via de mão única. In: MAUAD, A.M; ALMEIDA, J.R; SANTHIAGO, R. (orgs.). *História Pública no Brasil: Sentidos e Itinerários*. São Paulo: Letra e Voz, 2016. p. 57-70.

GALLETTA, Thiago Pires. *Cena musical paulistana dos anos 2010: “a música brasileira” depois da internet*. FAPESP: Annablume, 2016.

GIORGIO, Fábio Henrique. *Na BOCA do BODE: Entidades musicais em trânsito*. 1 ed. Londrina: Edição do autor com patrocínio da Prefeitura de Londrina, 2005.

GOLDSACK, Elina. Folclore de proyección, jazz-rock y fusión: Procesos creativos de tres grupos de la década de los 80 en la ciudad de Santa Fe, Argentina. In: Actas del I Congreso Chileno de Estudios em Música Popular, 2011. Disponível em: http://www.ism.unl.edu.ar/media/CAID/4_Goldsack%20Elina%20%28chile%29.pdf, acesso em: 01/10/2018.

FENERICK, José Adriano. *Façanhas às próprias custas: a produção musical da Vanguarda Paulista (1979/2000)*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2007.

FERNANDES, Paulo Irineu Barreto. Theodor Adorno, Arnold Schönberg e a Música Dodecafônica. In: *Anais da 4ª Semana da Música - 50 Anos (1957/2007)*. Uberlândia: Universidade Federal Uberlândia (Departamento de música e Artes Cênicas), 2007. Disponível em: <http://www.demac.ufu.br/semanadamusica/?c=comunicacoesorais>, acessado em 18/6/09.

FERREIRA, Glória. Apresentação. In: FERREIRA, Glória; COTRIN, Cecília (org.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006, p. 9-34.

FURTADO, João Pinto. Engajamento Político e Resistência Cultural em múltiplos registros: Sobre “transe”, “trânsito”, política e marginalidade nas décadas de 1960 a 1990. In: MOTTA, Rodrigo Patto Sá; REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo (Orgs.). *O golpe e a ditadura militar: quarenta anos depois (1964-2004)*. Bauru: Edusp, 2004.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.

- HOBBSAWM, Eric. *Sobre a história*. São Paulo: Companhia das letras, 1998.
- LE GOFF, J. *História e Memória*. 3ª. ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1994.
- LEMINSKI, Paulo. Apresentação do disco de Itamar Assumpção. LP INTERCONTINENTAL! QUEM DIRIA! ERA SÓ O QUE FALTAVA!!!, São Paulo: Continental, 1988.
- MACHADO, Regina. *A voz na canção popular brasileira – um estudo sobre a vanguarda paulista*. São Paulo. Ateliê Editorial, 2011.
- MARRACH, Sonia Allem. *Música e universidade na cidade de São Paulo: do samba de Vanzolini à Vanguarda Paulista*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.
- MAUAD, Ana Maria. O olhar engajado: fotografia contemporânea e as dimensões políticas da cultura visual IN: *ArtCultura*, Uberlândia, v. 10, n. 16, p. 33-50, jan.-jun. 2008. Disponível em: http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF16/A_Mauad.pdf, acesso em 09/06/2012.
- MESSEDER, Carlos Alberto; HOLANDA, Heloísa Buarque de. Quatro posições: Fernando Gabeira, Caetano Veloso, Ferreira Gullar e Glauber Rocha. IN: VENTURA, Zuenir.; GASPARI, Elio.; HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Cultura em trânsito: da repressão à abertura*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2000. p. 126-183.
- MORIN, Edgar. O jogo em que tudo mudou. In: COHN, Sérgio e PIMENTA, Heyk (Org.). *Maio de 68*. Coleção Encontros. Rio de Janeiro, Azougue Editorial, 2008. p. 28-35.
- NAPOLITANO, Marcos. *Cultura brasileira: Utopia e massificação (1950/1980)*. 3ª Ed. São Paulo: Contexto, 2006.
- NAPOLITANO, Marcos. *Cultura e poder no Brasil contemporâneo*. Curitiba: Juruá Editora, 2005.
- NAPOLITANO, Marcos. Os festivais da canção como evento de oposição ao regime militar brasileiro (1966-1968). In: MOTTA, Rodrigo Patto Sá; REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo (Orgs.). *O golpe e a ditadura militar: quarenta anos depois (1964-2004)*. Bauru: Edusp, 2004.
- NASCIMENTO, Roberta Andrade do. *Baudelaire e a arte da memória*. IN: *Alea* vol.7 no.1 Rio de Janeiro Jan/June 2005. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2005000100004, acesso em 02/04/2014.
- NESTROVSKI, Arthur (org.). *Música popular brasileira hoje*. São Paulo: Publifolha, 2002.
- NORA, Pierre; AUN KHOURY, Tradução: Yara. ENTRE MEMÓRIA E HISTÓRIA: A PROBLEMÁTICA DOS LUGARES. *Projeto História*. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História. ISSN 2176-2767, [S.l.], v. 10, out. 2012. ISSN 2176-2767. Disponível em: <http://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/12101/8763>>. Acesso em: 17 fev. 2017.

OLIVEIRA, Laerte Fernandes de. *Em um porão de São Paulo: o Lira Paulistana e a produção alternativa*. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2002.

OSEKI-DÉPRÉ, Inês. Traduzir as metáforas do fundo do coração (amor cortês, metáfora e tradução). *Tradução em Revista*, 2013/2 12. doi: 10.17771/PUCRio.TradRev.22590

PIRES, Beatriz Ferreira. *O corpo como suporte da arte: piercing, implante, escarificação, tatuagem*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

KAPROW, Allan. O legado de Jackson Pollock. IN: FERREIRA, Glória; COTRIN, Cecília (org.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006. p. 37- 45.

RENNÓ, Carlos. *O voo das palavras cantadas*. São Paulo: Dash, 2014.

SANTHIAGO, Ricardo. “Eu sonhava e via tudo” – Entrevista com Tetê Espíndola. *Oralidades*. São Paulo, NEHO – USP, n. 1, p. 151-161, 2007.

SANTIAGO, Silviano. Crítica cultural, crítica literária: desafios do fim do século. *Revista Iberoamericana*, v. LXIII, n. 180, p. 363-377, jul-set. 1997. Disponível em: <http://diversitas.fflch.usp.br/sites/diversitas.fflch.usp.br/files/Oralidades%201.pdf>, acesso em 25/07/2018.

SANTOS, Márcio Renato dos. Cena Beatnik. In: *CÂNDIDO*. Jornal da Biblioteca Pública do Paraná, n. 36, Julho de 2014, p. 20-25. Disponível em: <http://www.candido.bpp.pr.gov.br/arquivos/File/Candido362.pdf>, acesso em 20/03/2016.

SCHOPENHAUER, Arthur. *A arte de escrever*. Porto Alegre: L&PM, 2007.

SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e representação*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2001.

SILVA, Lúcia Helena; SILVA, Wilton. (2015). Deus te preteje: a identidade e sentimento na música de Itamar Assumpção. OPSIS. 15. 10.5216/o.v15i1.30806.

SIRINELLI, Jean-François. A geração. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (orgs). *Usos e Abusos da história oral*. 8ª ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006. P. 131-139.

SOUZA, Tárík de. *O som nosso de cada dia*. Porto Alegre: L&PM, 1983.

SQUEFF, Enio. *Vila Madalena: Crônica Histórica e Sentimental*. Coleção Paulicéia, São Paulo: Boitempo, 2002.

STROUD, Sean. Música popular brasileira experimental: Itamar Assumpção, a vanguarda paulista e a tropicália. *Revista USP*, n.87, setembro/novembro 2010, p. 86-97. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13832>, acesso em 14/07/2013.

TATIT, Luiz. *Todos Entoam: Ensaios, conversas e canções*. São Paulo: Publifolha, 2007.

VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte. *As vozes da canção na mídia*. São Paulo: Via Lettera/FAPESP, 2003.

VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte. *Os cantos da voz: entre o ruído e o silêncio*. São Paulo: Annablume, 1999.

VAZ, Gil Nuno. *História da música Independente*. Coleção Tudo é história, n.124. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

VENTURA, Zuenir. *1968: O ano que não acabou*. São Paulo: Círculo do Livro, 1988.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. São Paulo: Editora Hucitec, 1997.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

Jornais e Revistas

Acontece. *Folha de São Paulo*, Ilustrada, São Paulo, 13 de novembro de 1981, p. 36.

ALMEIDA, Miguel. Premê, o sucesso com São Paulo. *Folha de São Paulo*, São Paulo, Ilustrada, 8/7/1983, p. 33.

ALMEIDA, Miguel. Língua de Trapo, iconoclastas da comunicação. *Folha de São Paulo*, São Paulo, Ilustrada, 5/11/1982, p. 29.

Arrigo Barnabé e Vânia Bastos relembram histórias de mais de 30 anos de carreira. *Sul21*, 7 de abril de 2013. Disponível em: <https://www.sul21.com.br/noticias/2013/04/arrigo-barnabe-e-vania-bastos-relembram-historias-de-mais-de-30-anos-de-carreira-1/>, acesso em: 10/10/2018.

BANDEIRA, Milena Buarque Lopes. "Aquilo que Eu Nunca Perdi": documentário narra trajetória de Alzira E. Entrevista. *ItaúCultural* (online) Disponível em: http://www.itaucultural.org.br/secoes/rumos/aquilo-que-eu-nunca-perdi-documentario-narra-trajetoria-de-alzira-e?fbclid=IwAR2hmLMp5U_58yRR1USImqyM6-9KbK7C9oeidEcCgENr6Gx8PWl4zghMtgU, acesso em 13/02/2019.

CALADO, Carlos. Uma cantora que veio para ficar. *Folha de São Paulo*, Ilustrada, 24 de outubro de 1986, p. 44.

CAMPOS, Augusto de. Invenção poética escapa de morte precoce. *O estado de São Paulo*, Caderno de Cultura, 4 de Setembro de 1993, p. 71.

CARVALHO, Sandra. A nova música da cidade nasce longe do sucesso. *Folha de São Paulo*, Caderno Ilustrada, São Paulo, 05 de janeiro de 1981, p. 23.

COELHO, João Marcos. Independentes, um novo fôlego criativo. *Folha de São Paulo*, 5º Caderno Ilustrada, São Paulo, 08 de março de 1981, p. 44.

COZER, Raquel. Macunaíma Musical. *Folha de São Paulo*. Ilustrada. São Paulo, 21 de março de 2008. Disponível em:

<<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2103200807.htm>>, acesso em 05/10/2018.

Entrevista Páginas Amarelas com Moraes Moreira. *Veja*, 09 de fevereiro de 1983.

FERREIRA, Mauro. Irmãs Alzira e Tetê Espíndola recordam guarânicas e canções pantaneiras em disco que inclui Ney Matogrosso. *Globo.com*. Pop & Arte. 30 de dezembro de 2018. Disponível em: <<https://g1.globo.com/pop-arte/musica/blog/mauro-ferreira/post/2018/12/30/irmas-alzira-e-tete-espindola-recordam-guaranias-e-cancoes-pantaneiras-em-disco-que-inclui-ney-matogrosso.ghtml>>, acesso em 15/12/2018.

FERREIRA, Mauro. Isca de Polícia fisga Arnaldo, Arrigo, Baleiro e Tom Zé para CD sem Itamar. *Globo. Com*. Música. 12 de abril de 2017. Disponível em: <<http://g1.globo.com/musica/blog/mauro-ferreira/post/isca-de-policia-fisga-arnaldo-arrigo-baleiro-e-tom-ze-para-cd-sem-itamar.html>>, acesso em 12/02/2019.

FILHO, Antonio Gonçalves Filho. Disco independente, as regras de um novo jogo. *Folha de São Paulo*, Caderno Ilustrada, São Paulo, 18 de abril de 1981, p. 17.

FIORILLO, Marília Pacheco. Arrigo, o desbravador. *Veja*, São Paulo, n.644, p. 46-47, jan. 1981.

FILHO, Antonio Gonçalves. Disco independente, as regras de um novo jogo. *Folha de São Paulo*, Caderno Ilustrada, São Paulo, 18 de abril de 1981, p. 17.

FONSECA, Cristina. Entrevista com Arrigo Barnabé. In: *Revista CORPO EXTRANHO* nº 3, São Paulo, SP, 1982, p. 150-153. Disponível em: <http://www.elsonfroes.com.br/arrigo.html>, acesso 12/09/2012.

GUIMARÃES, Cesar. Patifes para atíçar ouvidos. *Folha de São Paulo*, Ilustrada, 19 de Novembro de 1985, p. 37.

Itamar e seu rock cheio de tipos. *Folha de São Paulo*, Caderno Ilustrada, São Paulo, 25 de agosto de 1980, p. 23.

LICHOTE, Leonardo. Acadêmico e Coloquial. *O Globo*, Segundo Caderno, Perfil, 05 de janeiro de 2013.

LOPES, Rodrigo Garcia. Ele é vanguarda. (Entrevista com Arrigo Barnabé). *Revista Helena* (Publicação da Secretaria de Cultura do Estado do Paraná), n. 2. Dez./2012, p. 106-111. Disponível em: http://issuu.com/revistahelena/docs/helena_n1, acesso 02/12/2012.

Morre, aos 39 anos, a cantora Serena, filha de Itamar Assumpção. *Globo*, Cultura, 17 de março de 2016. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/musica/morre-aos-39-anos-cantora-serena-filha-de-itamar-assumpcao-18897743>, acesso em 10/01/2018.

PORTINARI, Maribel. “Clara Crocodilo”: um musical paulista no Teresa Rachel”. *O Globo*, 10 de setembro de 1981, p. 34.

KATZ, Helena. “Clara Crocodilo” Uma fusão feliz de muitos talentos. *Folha de São Paulo*, Caderno Ilustrada, 19 de junho de 1981, p. 25.

- MAYRINK, Geraldo. Os melhores de 1979. *Veja*, Edição 591, 02/01/1980.
- MENEZES, Thales de. Tetê Espíndola reúne passado e presente em álbum duplo. *Folha de São Paulo*, Caderno Ilustrada, 18 de março de 2014. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2014/03/1426752-tete-espindola-reune-passado-e-presente-em-album-duplo.shtml>, acesso em 06/01/2019.
- MILLARCH, Aramis. O vanguardista Arrigo que saiu de Londrina. *Jornal Estado do Paraná*, Caderno Almanaque, Curitiba, 01 de julho de 1984, p. 1.
- SANCHES, Pedro Alexandre. “Voltou: Arrigo Barnabé regrava e relança álbum de 1980 e tenta explicar sua obsessão por ele”. *Folha de São Paulo*, Ilustrada, 29 de outubro de 1999.
- SAMPAIO, Marcos. Riba de Castro fala sobre o projeto Lira Paulistana (Entrevista). *Blog discografia. O povo*. 28/10/2014. Disponível em: <http://blog.opovo.com.br/discografia/riba-de-castro-fala-sobre-o-projeto-lira-paulistana/>, acesso em: 07/06/2017.
- SOARES, Dirceu. A juventude de Rita e Arrigo, entre os melhores do disco. *Folha de São Paulo*, Caderno Ilustrada, São Paulo, 01 de janeiro de 1981, p. 21.
- SOARES, Dirceu. Arrigo, independente, e a sina de Walter Franco. *Folha de São Paulo*, Caderno Ilustrada, São Paulo, 23 de junho de 1980a, p. 26.
- SOARES, Dirceu. Arrigo, o som novo com sabor de veneno. *Folha de São Paulo*, Caderno Ilustrada, São Paulo, 14 de novembro de 1980b, p. 29.
- SOARES, Dirceu. O sabor de veneno do ousado Arrigo Barnabé. **Folha de São Paulo**, 5º Caderno Ilustrada, São Paulo, 25 de maio de 1980c, p. 41.
- SOUZA, Okky de. Lâminas na Voz: Explode o talento de uma cantora original. *Veja*, São Paulo, 28 de julho de 1982a.
- SOUZA, Okky de. O filho da Tropicália - Entrevista com Arrigo Barnabé. *Veja*, ed. 745, de 15 de dezembro de 1982b, p. 3-6.
- SOUZA, Okky de. Uma turma de ideias. *Veja*, Editora Abril, 23 de setembro de 1981.
- SUSUKI JR., Matinas. Tetê, com um pássaro na garganta. *Folha de São Paulo*, Caderno Ilustrada, 18 de abril de 1982, p. 56.
- Tetê, uma voz na morada dos peixes. *Folha de São Paulo*, Caderno Ilustrada, 22 de junho de 1980, p. 54.
- VALDUGA, Paula. O Sul já teve o seu Woodstock. *ZERO HORA*, Porto Alegre, 30/10/2007. Disponível em: <http://www.woodstockpresentefuturo.com.br/arquivos/CiodaTerraZH20071030.pdf>, acesso em 06/06/2017.

Sites e Blogs

ALTERNATIVA MUSICAL. Site do evento, sem maiores informações sobre a produção. Disponível em: <<http://www.alternativamusicalargentina.com/>>, acesso em 20/09/2018.

ALZIRA E. Site oficial da artista. Disponível em: <http://www.alzira.com.br/>, acesso em 10/02/2019.

ANELIS ASSUMPTÃO. Site oficial da artista disponível em: <<https://www.anelisassumpcao.com/>>, acesso em 12/02/2019.

ARRIGO BARNABÉ. Site pessoal do artista. 2017. Desenvolvido por IDress.com.br. Disponível em: <<http://www.arrigobarnabe.com.br/>>, acesso em 25/07/2017.

BENDITO ITAMAR. Blog em homenagem a Itamar Assumpção. WordPress. Administrado por Flávia Nascimento e Rossana Preziosi. Disponível em: <<https://benditoitamar.wordpress.com/>>, acesso em 26/07/2017.

CULTURA LIVRE. Canal de compartilhamento de vídeos. Disponível em: <<https://www.youtube.com/user/culturalivre/featured>>, acesso em 20/05/2017.

DANI BLACK. Site oficial do artista. Disponível em: <<http://daniblack.com.br/>>, acesso em 10/02/2019.

DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. Rio de Janeiro. Idealização e supervisão de Ricardo Cravo Albin. Desenvolvido pelo Instituto Cultural Cravo Albin, 2002 – 2017. Em formato de dicionário apresenta verbetes sobre a música popular brasileira. Disponível em: <http://dicionariompb.com.br/>, acesso em 18/07/2017.

DIEGO ARRAYA. Site pessoal. Disponível em: <http://www.diegoarraya.com/>, acesso em 25/07/2017.

COLEÇÃO PIRELLI / MASP DE FOTOGRAFIA. Coordenação de Carlos Fadon e Anna Carboncini. Realização Pirelli / MASP, Lei Federal de Incentivo à Cultura (lei 8.313/91). Disponível em <http://www.colecaopirellimasp.art.br/>, acesso em 15/07/2017.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. São Paulo. Itaú Cultural. 2001-2017. Site que abriga a Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras, a qual se trata de uma referência virtual que reúne informações sobre variadas expressões artísticas produzidas no Brasil. Disponível em <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/>, acesso em 15/07/2017.

ESTRELA LEMINSKI & TÉO RUIZ. Site oficial dos artistas disponível em: <<https://leminskieruiz.com.br/>>, acesso em 12/02/2019.

GAFIEIRAS. ENTREVISTAS DE MÚSICA BRASILEIRA. Site de entrevistas. Associação Cultural Gafieiras. 2001-2017. Edição de Ricardo Tacioli. Estúdio Lumine. Disponível em: <http://gafieiras.com.br/>, acesso em 25/07/2017.

GRUPO RUMO. Site oficial do grupo. Disponível em: <<http://www.gruporumo.com.br/>>, acesso em 10/02/2019.

HELENA SOFIA. Site pessoal da artista. Disponível em: <http://helenasofia.com.br/>, acesso em 16/07/2017.

HÉLIO ZISKIND. Site pessoal do artista. Disponível em: <<http://www.helioziskind.com.br/>>, acesso em 25/07/2017.

IARA RENNÓ. Site oficial da artista Disponível em: <<http://iararenno.com/index.html>>, acesso em 10/02/2018.

ITAMAR ASSUMPÇÃO – Cadernos inéditos. Site de projeto idealizado por Anelis Assumpção. Direção de Rogério Velloso. Produção Estúdio Calma. Disponível: <<http://cadernosdoitamar.com/>>, acesso em 24/07/2017.

LIRA PAULISTANA E A VANGUARDA PAULISTA. Wordpress. Site do projeto de Riba de Castro. Disponível em: <<http://www.vanguardapaulista.com.br/>>, acesso em 15/06/2017.

LUIZ TATIT. Site pessoal do artista. 2017. Disponível em: <<http://www.luiztatit.com.br/home/>>, acesso em 25/07/2017.

LUZ MARINA. Site oficial da artista. Disponível em: <http://www.luz-marina.tnb.art.br/>, acesso em 10/02/2019.

NATURA MUSICAL. Desenvolvido pela empresa Natura de cosméticos. 2005-2017. Site do projeto “Natura Musical”, que viabiliza incentivos financeiros para projetos musicais. Disponível em: <http://www.natura.com.br/naturamusical>, acesso em 15/07/2017.

NÁ OZZETTI. Site pessoal da artista. Ná Ozzetti, 2015. Desenvolvido por Teresa Maita-Criações Gráficas. Disponível em: <<https://www.naozzetti.com.br/>>, acesso em 25/07/2017.

O NEURÓTICO E AS HISTÉRICAS. Página do *Facebook*. Disponível em: <<https://www.facebook.com/neuroticohistericas/>>, acesso em 26/08/2017.

SOPA DE CONCHAS – Geraldo Leite e os amigos do Rumo. Site de projeto musical produzido por Swami Jr e coproduzido por Hélio Ziskind e Geraldo Leite. Realizado por Biscoito Fino. Disponível em: <<http://www.sing.com.br/rumo1/>>, acesso em 25/07/2017.

SUPERTÔNICA. Rádio Cultura Brasil. Endereço eletrônico que disponibiliza a programação do programa Supertônica. Disponível em: <http://culturabrasil.cmais.com.br/programas/supertonica>>, acesso em 25/07/2017.

SUZANA SALLES. Site pessoal da artista. Disponível em: <<http://www.suzanasalles.com.br/>>, acesso em 25/07/2017.

TETÊ ESPÍNDOLA. Site pessoal da artista. Disponível em: <<https://www.teteespindola.com/>>, acesso em 08/01/2019.

TROPICALIA. Concepção, Curadoria e Direção Geral de Ana de Oliveira. Realização Iyá Omin Produções. Site que reúne textos de pesquisa sobre o movimento musical tropicalista. Disponível em: <http://tropicalia.com.br>, acesso em 15/07/2017.

VANIA BASTOS. Site pessoal da artista. Disponível em: <<http://www.vaniabastos.com.br/>>, acesso em 25/07/2017.

UNIONPÉDIA. O mapa conceitual. Wikipédia, 2017. O site se trata de um mapa conceitual ou rede semântica, organizado sob a forma de enciclopédia – dicionário, oferecendo uma breve definição de cada conceito. Versão em português. Disponível em: <<http://pt.unionpedia.org/>>, acesso em 27/08/2017.

WIKIPÉDIA – A Enciclopédia Livre. São Francisco: Fundação Wikimedia, 2001-2017. Site de enciclopédia de amplo escopo, construída de maneira colaborativa. Disponível em: <pt.wikipedia.org/wiki/Wikipédia:Página_principal>, acesso em 26/08/2017.

Textos de blogs

A História do Lira Paulistana. Site *NATURA MUSICAL*. 27/11/2013. Disponível em: <http://www.naturamusical.com.br/historia-do-lira-paulistana>, acesso em 07/06/2017.

CALABRIA, Lorena. VANGUARDA PAULISTA: o vulcão nada adormecido. In: *Site de notícias Terra*, Seção Música, Blog de Lorena Calabria, publicado em 09/05/2013. Disponível em: <http://musica.terra.com.br/lorenacalabria/blog/2012/05/09/vanguarda-paulista-o-vulcao-nada-adormecido/>, acesso 03/07/2013.

CRUZ, Márcio. Guia de livros - Dicionário Houaiss Ilustrado da Música Popular Brasileira. *Blog da Revista Rolling Stones*, 11 de Outubro de 2007. Disponível em: <http://rollingstone.uol.com.br/guia/livro/dicionario-houaiss-ilustrado-da-musica-popular-brasileira/>, acesso em 29/06/2017.

Estrela Ruiz Leminski conversa com Aderbal Freire-Filho no Arte do Artista desta terça na TV Brasil. *Portal EBC* - Empresa Brasil de Comunicação 10 de novembro de 2015. Disponível em: <http://tvbrasil.ebc.com.br/noticia/2015-11-10-estrela-ruiz-leminski-conversa-com-aderbal-freire-filho-no-arte-do-artista-desta>, acesso em 04/07/2017.

FILHO, João Correia. Tudo junto e misturado. In: *Revista do Brasil* [publicação eletrônica], n. 96, Junho 2014. Disponível em: <http://www.redebrasilatual.com.br/revistas/96/tudo-junto-e-misturado-1321.html>>, acesso em 27/07/2017.

MERCADO, Alejandro. Helena Sofia e A Música Perturbada Brasileira resgata a Vanguarda Paulista. *Site A escotilha*, 18/05/2016. Disponível em: <http://www.aescotilha.com.br/musica/prata-da-casa/helena-sofia-e-a-musica-perturbada-brasileira-resgata-a-vanguarda-paulista/>, acesso em 25/06/2017.

Verbetes digitais

Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira

ARRIGO Barnabé. In: *DICIONÁRIO Cravo Albin da Música Popular Brasileira*. Rio de Janeiro: Instituto Cultural Cravo Albin, 2017. Disponível em: <<http://dicionariompb.com.br/arrigo-barnabe>>, acesso em 18/07/2017.

CARLOS Zimbher. In: *DICIONÁRIO Cravo Albin da Música Popular Brasileira*. Rio de Janeiro: Instituto Cultural Cravo Albin, 2017. Disponível em: <<http://dicionariompb.com.br/carlos-zimbher>>, acesso em 18/07/2017.

GIGANTE Brazil. In: *DICIONÁRIO Cravo Albin da Música Popular Brasileira*. Rio de Janeiro: Instituto Cultural Cravo Albin, 2017. Disponível em: <<http://dicionariompb.com.br/gigante-brazil/dados-artisticos>>, acesso em 18/07/2017.

HELIO Ziskind. In: *DICIONÁRIO Cravo Albin da Música Popular Brasileira*. Rio de Janeiro: Instituto Cultural Cravo Albin, 2017. Disponível em: <<http://dicionariompb.com.br/helioziskind/biografia>>, acesso em 18/07/2017.

ITAMAR Assumpção. In: *DICIONÁRIO Cravo Albin da Música Popular Brasileira*. Rio de Janeiro: Instituto Cultural Cravo Albin, 2017. Disponível em: <<http://dicionariompb.com.br/itamar-assumpcao/dados-artisticos>>, acesso em 18/07/2017.

LUIZ Tatit. In: *DICIONÁRIO Cravo Albin da Música Popular Brasileira*. Rio de Janeiro: Instituto Cultural Cravo Albin, 2017. Disponível em: <<http://dicionariompb.com.br/luiz-tatit>>, acesso em 18/07/2017.

NA Ozzetti. In: *DICIONÁRIO Cravo Albin da Música Popular Brasileira*. Rio de Janeiro: Instituto Cultural Cravo Albin, 2017. Disponível em: <<http://dicionariompb.com.br/na-ozzetti>>, acesso em 18/07/2017.

PAULO Tatit. In: *DICIONÁRIO Cravo Albin da Música Popular Brasileira*. Rio de Janeiro: Instituto Cultural Cravo Albin, 2017. Disponível em: <<http://dicionariompb.com.br/paulo-tatit>>, acesso em 18/07/2017.

RUMO. In: *DICIONÁRIO Cravo Albin da Música Popular Brasileira*. Rio de Janeiro: Instituto Cultural Cravo Albin, 2017. Disponível em: <<http://dicionariompb.com.br/rumo/dados-artisticos>>, acesso em 18/07/2017.

SUZANA Salles. In: *DICIONÁRIO Cravo Albin da Música Popular Brasileira*. Rio de Janeiro: Instituto Cultural Cravo Albin, 2017. Disponível em: <<http://dicionariompb.com.br/suzana-salles>>, acesso em 18/07/2017.

VANGE Milliet. In: *DICIONÁRIO Cravo Albin da Música Popular Brasileira*. Rio de Janeiro: Instituto Cultural Cravo Albin, 2017. Disponível em: <<http://dicionariompb.com.br/vange-milliet>>, acesso em 18/07/2017.

VANGUARDA PAULISTA. In: *DICIONÁRIO Cravo Albin da Música Popular Brasileira*. Rio de Janeiro: Instituto Cultural Cravo Albin, 2017. Disponível em: <<http://dicionariompb.com.br/vanguarda-paulistana/dados-artisticos>>, acesso em 18/07/2017.

VANIA Bastos. In: *DICIONÁRIO Cravo Albin da Música Popular Brasileira*. Rio de Janeiro: Instituto Cultural Cravo Albin, 2017. Disponível em: <<http://dicionariompb.com.br/vania-bastos/biografia>>, acesso em 18/07/2017.

VIRGÍNIA Rosa. In: *DICIONÁRIO Cravo Albin da Música Popular Brasileira*. Rio de Janeiro: Instituto Cultural Cravo Albin, 2017. Disponível em: <<http://dicionariompb.com.br/virginia-rosa>>, acesso em 18/07/2017;

Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras

ALZIRA E. In: *ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa367468/alzira-e>>. Acesso em: 26 de Ago. 2017. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

ANDRÉ Abujamra. In: *ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa12408/andre-abujamra>>. Acesso em: 26 de Ago. 2017. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

ANELIS Assumpção. In: *ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa239305/anelis-assumpcao>>. Acesso em: 26 de Ago. 2017. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

AUGUSTO de Campos. In: *ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa2884/augusto-de-campos>>. Acesso em: 07 de Jul. 2017. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

CARLOS Careqa. In: *ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa229385/carlos-careqa%3E>>. Acesso em: 26 de Ago. 2017. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

CEUMAR . In: *ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa277030/ceumar>>. Acesso em: 26 de Ago. 2017. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

FLUXUS. In: *ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em:

<<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3652/fluxus>>. Acesso em: 07 de Jul. 2017. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

HAPPENING. In: *ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3647/happening>>. Acesso em: 05 de Jul. 2017. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

IARA Rennó. In: *ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa239304/iara-renno>>. Acesso em: 26 de Ago. 2017. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

KIKO Dinucci. In: *ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa453359/kiko-dinucci>>. Acesso em: 26 de Ago. 2017. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

LUIZ Tatit. In: *ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa5220/luiz-tatit>>. Acesso em: 26 de Ago. 2017. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

MAURÍCIO Pereira. In: *ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa12409/mauricio-pereira>>. Acesso em: 26 de Ago. 2017. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

NÁ Ozzetti. In: *ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa12967/na-ozzetti%3E.>>. Acesso em: 26 de Ago. 2017. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

TETÊ Espíndola. In: *ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa375596/tete-espindola>>. Acesso em: 26 de Ago. 2017. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

TULIPA Ruiz. In: *ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa337382/tulipa-ruiz>>. Acesso em: 26 de Ago. 2017. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

ZÉLIA Duncan. In: *ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa436432/zelia-duncan%3E.>>. Acesso em: 26 de Ago. 2017. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

WIKIPÉDIA

ARRIGO Barnabé . In: *WIKIPÉDIA – A Enciclopédia Livre*. São Francisco: Wikimedia, 2017. Versão em português. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Arrigo_Barnab%C3%A9>, acesso em 20/08/2017;

BANDA Sabor de veneno. In: *WIKIPÉDIA – A Enciclopédia Livre*. São Francisco: Wikimedia, 2017. Versão em português. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Banda_Sabor_de_Veneno>, acesso em 20/08/2017.

BELELÉU, Leléu, Eu. In: *WIKIPÉDIA – A Enciclopédia Livre*. São Francisco: Wikimedia, 2017. Versão em português. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Bele%C3%A9u,_Leléu,_Eu>, acesso em 20/08/2017.

CLARA Crocodilo. In: *WIKIPÉDIA – A Enciclopédia Livre*. São Francisco: Wikimedia, 2017. Versão em português. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Clara_Crocodilo>, acesso em 20/08/2017.

DANTE Ozzetti. In: *WIKIPÉDIA – A Enciclopédia Livre*. São Francisco: Wikimedia, 2017. Versão em português. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Dante_Ozzetti>, acesso em 20/08/2017.

ELIETE Negreiros. In: *WIKIPÉDIA – A Enciclopédia Livre*. São Francisco: Wikimedia, 2017. Versão em português. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Eliete_Negreiros>, acesso em 20/08/2017.

GAL Oppido. In: *WIKIPÉDIA – A Enciclopédia Livre*. São Francisco: Wikimedia, 2017. Versão em português. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Gal_Oppido>, acesso em 20/08/2017.

GIGANTE Brazil. In: *WIKIPÉDIA – A Enciclopédia Livre*. São Francisco: Wikimedia, 2017. Versão em português. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Gigante_Brazil>, acesso em 20/08/2017.

GRUPO Rumo. In: *WIKIPÉDIA – A Enciclopédia Livre*. São Francisco: Wikimedia, 2017. Versão em português. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Grupo_Rumo>, acesso em 20/08/2017.

HERMELINO Neder. In: *WIKIPÉDIA – A Enciclopédia Livre*. São Francisco: Wikimedia, 2017. Versão em português. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Hermelino_Neder>, acesso em 20/08/2017.

ITAMAR Assumpção. In: *WIKIPÉDIA – A Enciclopédia Livre*. São Francisco: Wikimedia, 2017. Versão em português. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Itamar_Assump%C3%A7%C3%A3o>, acesso em 20/08/2017.

LÍNGUA de trapo. In: *WIKIPÉDIA – A Enciclopédia Livre*. São Francisco: Wikimedia, 2017. Versão em português. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/L%C3%ADngua_de_Trapo>, acesso 20/08/2017.

Lira Paulistana. In: *WIKIPÉDIA – A Enciclopédia Livre*. São Francisco: Wikimedia, 2017. Versão em português. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Lira_Paulistana>, acesso em 20/08/2017.

LUIZ Tatit. In: *WIKIPÉDIA – A Enciclopédia Livre*. São Francisco: Wikimedia, 2017. Versão em português. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Luiz_Tatit>, acesso em 20/08/2017.

PRACIANOS. In: *WIKIPÉDIA – A Enciclopédia Livre*. São Francisco: Wikimedia, 2017. Versão em português. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Pracianos>>, acesso em 20/08/2017.

PREMÊ. In: *WIKIPÉDIA – A Enciclopédia Livre*. São Francisco: Wikimedia, 2017. Versão em português. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Prem%C3%AA>>, acesso em 20/08/2017.

SUZANA Salles. In: *WIKIPÉDIA – A Enciclopédia Livre*. São Francisco: Wikimedia, 2017. Versão em português. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Suzana_Salles>, acesso em 20/08/2017.

TETÊ Espíndola. In: *WIKIPÉDIA – A Enciclopédia Livre*. São Francisco: Wikimedia, 2017. Versão em português. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Tet%C3%AA_Esp%C3%ADndola>, acesso em 20/08/2017.

TRUPE CHÁ DE BOLDO. Site oficial do grupo. Disponível em: <<http://www.trupechadeboldo.com/>>, acesso em 13/02/2019.

VANGUARDA PAULISTA. In: *WIKIPÉDIA – A Enciclopédia Livre*. São Francisco: Wikimedia, 2017. Versão em português. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Vanguarda_Paulista>, acesso em 20/08/2017.

Teses e Dissertações

ALMEIDA, Laís Barros Falcão de. *A MPB em mudança: cartografando a controvérsia da nova MPB*. Dissertação (Mestrado em Comunicação), Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Pernambuco, 2016. Disponível em: <<http://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/17438>>, acesso em 22/05/2017.

BASTOS, Maria C. *Processos de composição e expressão na obra de Itamar Assumpção*. Dissertação (Mestrado em Artes), Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27158/tde-07032014-153837/publico/MariaClaraBastos.pdf>>, acesso em 21/02/2017.

BATISTA, Juliana Wendpap. *O universo de Clara Crocodilo: história & música no LP de Arrigo Barnabé*. Dissertação (Mestrado em História), Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Porto Alegre, 2013. Disponível em: <http://tede2.pucrs.br/tede2/bitstream/tede/2465/1/447924.pdf>, acesso em 03/07/2017.

CAMARGO, Carmem Cardoso Bueno de. *Há temas um pouco mais poéticos: Crítica ao Grupo Rumo*. 2013. Trabalho de Conclusão de curso (Bacharelado e Licenciatura em História), Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2013. Disponível em: http://www.humanas.ufpr.br/portal/historia/files/2013/03/carmem_cardoso_bueno_c_amargo.pdf, acesso em: 14/07/2013.

CAVAZOTTI, André. *Processos seriais na música de Arrigo Barnabé: As oito canções do LP “Clara Crocodilo”*. Dissertação (Mestrado em Música), Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Artes. Curso de Pós-Graduação em Música, Porto Alegre, 1993. (Material retirado na biblioteca – arquivo não disponível em formato digital)

CERQUEIRA, Beatriz. “*Você já viu aquela menina que tem um balanço diferente?*”: a vanguarda musical paulista nos anos 1980. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005. (Não disponibilizada em arquivo digital)

CLEMENTE, Mauro Nascimento. *São Paulo quase linda: táticas cotidianas da metrópole nas canções do grupo Premê*. Dissertação (Mestrado Comunicação e Cultura Midiática), Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Paulista, São Paulo, 2016. Disponível em: https://www.unip.br/ensino/pos_graduacao/strictosensu/comunicacao/download/com_m_auronascimentoclemente.pdf, acesso em 05/06/2017.

DANTAS, Laura Figueiredo. *O canônico em xeque na MPB – Processos de legitimação e ideário de modernidade*. Dissertação (Mestrado em Processos de Criação Musical), Programa de Pós-graduação em Música, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2016.

DIEB, Eduardo Abrahão. *Língua de Trapo: a crítica social e política de um grupo musical da Vanguarda Paulista e sua contemporaneidade*. Dissertação (Mestrado em Comunicação), Faculdade Cásper Líbero, São Paulo, 2013. Disponível em: <https://casperlibero.edu.br/wp-content/uploads/2014/02/EDUARDO-ABRAH%C3%83O-DIEB.pdf>, acesso em 05/06/2017.

FALBO, Conrado Vito Rodrigues. *Beleléu e Pretobrás: palavra, performance e personagens nas canções de Itamar Assumpção*. Dissertação (Teoria da Literatura), Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2009. Disponível em: <http://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/7477>, acesso em 15/09/2016.

FREITAS, Fábio. *Sabor de Veneno*. Documentário. 30’. Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) Curso de Rádio e TV da Universidade Metodista de São Paulo, São Paulo, 2008. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qjLt2-HmlWE>, acesso em 25/01/2017.

GATTI, Vanessa Vilas Bôas *Súditos da rebelião: estrutura de sentimento da Nova MPB* (2009-2015). Dissertação (Mestrado em Sociologia), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8132/tde-22122015-110930/pt-br.php>, acesso em 10/03/2017.

GHEZZI, Daniela Ribas. *De um Porão para o Mundo: a Vanguarda Paulista e a Produção Independente de LP's através do Selo Lira Paulistana nos anos 80: um Estudo dos Campos Fonográfico e Musical*. Dissertação (Mestrado em Sociologia), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003. <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000301984&fd=y>, acesso em 26/10/2012.

GUIMARÃES, Antonio Carlos Machado. *A "Nova Música" Popular de São Paulo*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social), Universidade de Campinas-Unicamp, Campinas, 1985. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000017630>, acesso 25/10/2012.

LEMINSKI, Estrela Ruiz. *Ouvidos atentos: o texto verbal e o sonoro na musica da Vanguarda Paulista na década de 1980*. Dissertação (Mestrado em Música), Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2011. Disponível em: <http://www.artes.ufpr.br/musica/mestrado/dissertacoes/2011/Disserta%20E7%E3o%20Estrela%20Leminsky%202011.pdf>, acesso 10/07/2012.

MACHADO, Regina. *A voz na canção popular brasileira: um estudo sobre a Vanguarda Paulista*. Dissertação (Mestrado em Música), Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. Programa de Pós-graduação em Música, Campinas, 2007. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000431601>, acesso 15/10/2012.

MACHADO, Regina. *Da intenção ao gesto interpretativo: análise do canto popular brasileiro*. Tese (Doutorado em Semiótica e Linguística), Departamento de Linguística da Faculdade de Filosofia, Letra e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em: http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8139/tde-02082012-132557/publico/2012_ReginaMachado_VRev.pdf, acesso em 21/06/2017.

MARCHI, Leonardo de. *A nova produção independente: Indústria fonográfica brasileira e novas tecnologias da informação e da comunicação*. Dissertação (Mestrado em Comunicação), Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2006. Disponível em: http://www.bdt.d.ndc.uff.br/tde_arquivos/28/TDE-2006-08-03T132213Z-250/Publico/UFF-Com-Dissert-LeoMarchi.pdf, acesso em 25/11/2012.

MURGEL, Ana Carolina Arruda de Toledo. *Alice Ruiz, Alzira Espíndola, Tetê Espíndola e Ná Ozzetti: produção musical feminina na Vanguarda Paulista*. 2005. Dissertação (Mestrado em História), Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, 2005. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000375893&fd=y>, acesso em: 14/07/2013.

OLIVEIRA, Fátima Amaral Dias de. *Trilha Sonora: topografia semiótica paulistana nas canções independentes das décadas de setenta e oitenta*. Dissertação (Mestrado em História) Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1990. Disponível em <http://unicamp.sibi.usp.br/handle/SBURI/83716>, acesso em 22/03/2017.

OLIVEIRA, Laerte Fernandes de. *Em um porão de São Paulo – O Lira Paulistana e a produção alternativa*. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1999.

OLIVEIRA, V. H. A. *Milonga para que el tiempo vaya borrando fronteras – uma reflexão acerca da fronteira como transformadora de identidade musical no sul do Brasil*. 2015. 248 f. Tese (Doutorado em Historia) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2015. Disponível em: < <https://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tede/5355>>, acesso em 20/03/2017.

SANTOS, Anája Souza. *A Canção oculta: um estudo sobre a Vanguarda Paulista*. Dissertação (Mestrado em História), Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Franca, 2015. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/140256/000866374.pdf?sequence=1>, acesso em 03/03/2017.

SECCO, Helena Savaris. *SEI DOS CAMINHOS: Análise das canções de Itamar Assumpção e Alice Ruiz, a partir dos conceitos semióticos desenvolvidos por Luiz Tatit*. Dissertação (Pós-Graduação em Música), Departamento de Artes da Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2012. Disponível em: <http://acervodigital.ufpr.br/bitstream/handle/1884/27548/R%20-%20D%20-%20SECCO%2C%20HELENA%20SAVARIS.pdf?sequence=1&isAllowed=y>, acesso em 25/05/2017.

SILVA, Rita de Cassia da Cruz. *Singular e plural: os vários “eus” de Bebeléu: uma análise da performance como linguagem nos primeiros discos de Itamar Assumpção*. Dissertação (Mestrado em Letras) Faculdades de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8156/tde-11042013-121316/pt-br.php>, acesso em 22/06/2017.

Testemunhos orais

Arrigo Barnabé, músico e compositor, Porto Alegre, 6 de maio de 2011, entrevistado por Juliana Wendpap Batista.

Gal Oppido, arquiteto, desenhista, fotógrafo e músico, São Paulo, 23 de maio de 2014, entrevistado por Juliana Wendpap Batista.

Estrela Ruiz Leminski, cantora e compositora, Cascavel, 18 de setembro de 2018.

Luiz Antonio Sampaio Chagas, jornalista e músico, São Paulo, 03 de junho de 2014, entrevistado por Juliana Wendpap Batista.

Filmes, Documentários e Programas de TV

CONVERSA com Bial. Rede Globo, 05/06/2017. Programa de televisão.

DAQUELE instante em diante. Direção: Rogério Velloso. São Paulo: Movie&Art, 2011.

WOODSTOCK. Direção de Michael Wadleigh. EUA, **1970.** (224 m).

Lira Paulistana e a Vanguarda Paulista: Um documentário musical. Direção de Riba de Castro, Pirata Busca Vida Filmes, 2013.

SABOR de Veneno. Direção: Fábio Freitas. Documentário. In: TRABALHOS de conclusão do curso de Rádio e TV da Universidade Metodista de São Paulo, São Paulo, 2008. (30min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qiLt2-HmIWE>, acesso em 25/01/2017.

Produções Fonográficas analisadas

ASSUMPCÃO, Itamar. **Beleléu leléu eu.** São Paulo: Atração Fonográfica, 2003 [Lira Paulistana, 1981].

BARNABÉ, Arrigo. **Clara Crocodilo.** São Paulo: Produção independente de Robinson Borba, 1980. Long Play, 42"11'.

ESPÍNDOLA, Tetê. **Pássaros na Garganta.** Som da Gente, 1982. Long Play.

GRUPO RUMO. **Diletantismo.** São Paulo: Lira Paulistana Gravadora e Editora, 1983. Long Play.