



## VANGUARDA PAULISTA: APONTAMENTOS PARA UMA CRÍTICA MUSICAL

**José Adriano Fenerick\***  
**Universidade de São Paulo – USP**  
[jafenerich@asbyte.com.br](mailto:jafenerich@asbyte.com.br)

**RESUMO:** Este artigo é um estudo sobre a crítica cultural (musical) contida nas canções da chamada Vanguarda Paulista. Inseridos no campo dos *alternativos* e *independentes* do começo da década de 1980, e portanto distantes das regras impostas pelo grande mercado de música no país, os integrantes da Vanguarda Paulista criaram um contraponto crítico e importante, registrado em suas canções, para se pensar a produção musical brasileira disseminada pela indústria cultural nos últimos 20 anos. Assim, ao analisar algumas de suas canções, este estudo procura pontuar e debater alguns aspectos da cultura musical brasileira recente.

**ABSTRACT:** This article is a study about the cultural critic (musical) contained in the songs of the Vanguarda Paulista. Inserted in the field of the *underground* and *countercultural* of the 1980's, and therefore distant of the imposed rules by the big music market in the country, the members of the Vanguarda Paulista created a critical and important counterpoint, registered in their songs, to think the Brazilian musical production disseminated by the cultural industry in the last 20 years. Like this, upon analysis of some songs, this study tries to punctuate and to debate some aspects of the actual Brazilian musical culture.

**PALAVRAS-CHAVE:** Vanguarda Paulista – Indústria Cultural – Música Popular Brasileira

**KEYWORDS:** Vanguarda Paulista – Cultural Industry – Brazilian Popular Music

Em um de seus ensaios T. W. Adorno diz o seguinte: “o crítico da cultura não está satisfeito com a cultura, mas deve unicamente a ela esse seu mal estar”.<sup>1</sup> Em certo sentido é o que ocorreu com os músicos aglutinados em torno da designação *Vanguarda Paulista*. Sua crítica à cultura é interna. Não chegam, esses músicos, talvez, a gerar propriamente uma utopia social, como ocorreu com outras gerações anteriores de cancionistas populares, mas são muito eficientes em analisar de forma extremamente crítica sua época e suas próprias condições (contraditórias) como produtores culturais.

---

\* Doutor em História pela Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas – USP.

<sup>1</sup> ADORNO, Theodor W. Crítica Cultural e Sociedade. In: \_\_\_\_\_. **Prismas**. São Paulo: Ática, 2001, p. 7.

Como músicos, não deixaram de analisar as sonoridades difundidas pelos *media* em seu tempo, dialogando criticamente com elas.

*Vanguarda Paulista* é uma denominação cunhada por alguns jornalistas e críticos de música da cidade de São Paulo, no início da década de 1980, que procuraram aglutinar sob um mesmo *rótulo* trabalhos tão diferentes como os de Arrigo Barnabé, Itamar Assumpção, grupo Rumo, Premeditando o Breque (Premê) e Língua de Trapo, além de mais alguns nomes a eles ligados, tais como Susana Salles, Eliete Negreiros, Vânia Bastos, Hermelino Neder, Tetê Espíndola, entre outros. Antes de prosseguirmos, porém, é preciso observar que essa expressão nem sempre foi bem recebida pelos músicos em questão. Arrigo Barnabé, por exemplo, em entrevista recente, assim comentou o *rótulo*:

Sempre achei esse rótulo estranho, por terem caracterizado trabalhos tão diferentes como um movimento. Minha música era de vanguarda mesmo, mas eu não via isso em grupos como o Premê, que sempre trabalhou com o humor, ou o Rumo, que se baseava no canto falado.<sup>2</sup>

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



...exerceu uma influência negativa, por ser usado de forma errônea, associando vanguarda e maldição. Vanguarda deveria ser motivo de orgulho.<sup>3</sup>

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

Para mim, é um rótulo parecido com outros, como Rock dos 80, que veio de fora para dentro. Não prejudicou, nem acrescentou nada.<sup>4</sup>

Seja como for, o fato é que tais músicos apareceram na cena musical paulistana como parte integrante da contracultura de fins da década de 1970. Ou seja, inseridos no campo dos chamados *alternativos* e *independentes*, essa geração de compositores e intérpretes, grosso modo, surgiu a partir de 1979, quando o teatro Lira Paulistana – localizado no bairro de Pinheiros em São Paulo – passou a funcionar como um agente catalisador da cultura universitária *underground* da época, abrindo espaço para vários novos músicos que “militavam” na cidade já há algum tempo, como é o caso da grande maioria dos integrantes dessa *geração pós-tropicalista* (apenas Arrigo Barnabé não

<sup>2</sup> Entrevistas concedidas a Carlos Calado. (CALADO, Carlos. Evento comemora 21 anos do Lira Paulistana. **Clique Music**, 07 ago. 2000. Disponível em: <[www.cliquemusic.com.br](http://www.cliquemusic.com.br)>. Acesso em: 15 agos. de 2003.)

<sup>3</sup> Ibid.

<sup>4</sup> Ibid.

chegou a se apresentar nesse teatro).<sup>5</sup> Assim, embora muito diferentes entre si, ao menos em um aspecto as diversas propostas estéticas dos integrantes da chamada Vanguarda Paulista convergem e encontram uma consonância radical: o ponto de vista crítico em relação ao grande mercado de música, uma vez que sempre o olharam de fora. E é esse ponto de vista crítico que iremos explorar aqui neste artigo.

De um modo geral, o primeiro contato que uma pessoa tem com um disco é com a capa, sua embalagem. Era comum se encontrar até meados dos anos 1980, reproduzida na capa de todos os LPs editados no país, a inscrição: “Disco é Cultura”, imposta pelo protocolo geral da censura no. 4129. Não se tratava de afirmar que a música fosse parte da cultura, e sim que o disco fosse cultura, numa postura que indicava abertamente o aspecto coisificado da cultura, uma vez que esta passou a ter um valor baseado simplesmente na quantidade de *bens materiais* vendidos no mercado. Decorre disso, que a cultura de um indivíduo também passou a ser medida pela quantidade de bens adquiridos, como por exemplo, a quantidade de discos que uma pessoa possui em sua “coleção”, o que provoca uma relação declaradamente fetichista com a música. Aliás, esse fetichismo foi habilmente explorado pela indústria fonográfica, que instigou o aumento do consumo de seus produtos endossando de várias maneiras a suposta *necessidade* de o indivíduo *ter*: o “disco raro”, o “disco importado”, a “obra completa”, o “primeiro disco”, a “primeira gravação de uma música”, a “segunda gravação dessa mesma música”, as “gravações de uma mesma música em várias mídias ao mesmo tempo” etc. Nesse sentido, temos que o bem material se sobrepõe ao cultural. Ou, em outros termos, o valor de troca se impõe ao valor de uso (ainda que no caso da música seja difícil definir exatamente o que seria o valor de uso). A postura da Vanguarda Paulista, no entanto, foi diferenciada nesse quesito. Nas capas dos seus LPs, de um modo geral, ou não se encontra a expressão “disco é cultura”, ou ela é tratada ironicamente, como, por exemplo, nos discos do Língua de Trapo. Nas capas dos discos desse grupo, a referida expressão converte-se em: “disco é redondo”,

---

<sup>5</sup> A condição do *underground* não deixa de ser contraditória, pois a constituição de circuitos *alternativos* e produções *independentes* de música não estão de todo fora das malhas da indústria cultural. Ou seja, “na medida em que um artista consegue, através de um esforço e investimento pessoal, garantir um público que torne seu trabalho viável economicamente, cria-se da parte de gravadoras um interesse na incorporação de seu trabalho”. O músico *independente* passa então a viver “a meio caminho entre a difusão em circuitos paralelos e sua incorporação por grandes empresas”. GUIMARÃES, Antonio Carlos Machado. **A “Nova Música” Popular de São Paulo**. 1985. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social), Universidade de Campinas-Unicamp, Campinas, 1985, f. 48-49.

“disco é chato”, “disco é leve”, “disco é voador” e assim por diante. (Em tempos de CD, embora a obrigatoriedade da inscrição já tenha desaparecido, o grupo continuou com seus lembretes: “CD é pequeno”, “Classe AB ouve CD”, “CD é supérfluo”, “CD é lazer” etc.). A Vanguarda Paulista agindo desse modo explicita o aspecto material do disco, não deixando dúvidas acerca do significado de um disco – um mero suporte material da música, que de forma alguma deve ser confundido com a mesma. Esse posicionamento distanciado em relação ao disco, em muitos aspectos, serviu como um ponto de referência crítico da Vanguarda Paulista em relação à produção musical das décadas de 1980-90, na medida em que os gêneros (ou manifestações) musicais abordados por esses músicos são tratados, antes de qualquer coisa, como um fenômeno de mercado, como um bem cultural de consumo, distantes, portanto, de qualquer outro dado cultural mais relevante que porventura eles possam ter.

Um outro ponto de vista, relacionado ao anterior, por onde a Vanguarda Paulista teceu suas críticas, é importante ressaltar, foi a partir de sua própria condição de músicos marginais ao grande mercado fonográfico, ou seja, a partir de sua posição de *independente*. Os músicos da Vanguarda Paulista, de um modo geral, nunca deixaram de se apresentar como músicos independentes. Como certa vez disse Wandí Doratiotto do Premê: “[...] nossa vocação é marginal, não tem jeito”.<sup>6</sup> É possível perceber nessa atitude, inclusive, um certo orgulho por parte dos músicos da Vanguarda Paulista – Mário Manga, por exemplo, em tom de ironia certa vez comentou: “o Roberto Carlos nunca gravou uma música nossa (do Premê)... Mas nós também nunca gravamos uma música do Roberto Carlos”.<sup>7</sup> Orgulho esse respaldado por um grande “capital cultural” adquirido ao longo do tempo.<sup>8</sup> Assim, esse ponto de vista – o do *músico independente* – foi por várias vezes e em vários momentos lembrados por eles, inclusive em suas próprias canções, tanto em seus aspectos positivos, como também nos negativos, proporcionados por essa condição. Um bom exemplo é a canção *Release*, gravada pelo Rumo em seu LP *Caprichoso*, de 1985 (relançado em CD em 2003). Nessa canção, um propício samba-enredo – feito, como o próprio título já sugere, para apresentar o grupo

---

<sup>6</sup> Wandí Doratiotto, em entrevista inédita ao autor. Entrevista concedida em 17 set. 2004.

<sup>7</sup> MANGA, Mário. **Ensaio: Premê**, Direção de Fernando Faro, TV Cultura de SP, 2001.

<sup>8</sup> Cf. GUEZZI, Daniela Ribas. **De um porão para o mundo**. A Vanguarda Paulista e a produção independente de LPs do selo Lira Paulistana nos anos 80 – um estudo dos campos fonográficos e musical. 2003. Dissertação (Mestrado em Sociologia), Universidade de Campinas-Unicamp, Campinas, 2003.

–, há um toque de autobiografia do grupo (temperada com uma fina ironia aos *media*) e um toque de premonição. Por volta de 1985, quando foi lançada a canção, o grupo já tinha 12 anos de carreira, mas continuava desconhecido do grande público e era sempre apresentado – por jornais, revistas, ou mesmo nas poucas incursões pelo rádio – como um “grupo novo” – no sentido de não conhecido. Essa condição, já vislumbrada na letra do samba-enredo de 1985, se mantém até hoje, ou, como está na letra da canção, até 2004. E essa condição, de ser um eterno “grupo novo”, de ser *independente* – é o que queremos chamar a atenção – localiza o ponto de vista da crítica efetuada não apenas pelo Rumo, mas também pelos demais integrantes da Vanguarda Paulista. Porém, antes de prosseguirmos com as críticas por eles dirigidas ao cenário musical brasileiro dos últimos 20 anos, acompanhemos a letra de *Release*, composta por Luiz Tatit e gravada pelo grupo Rumo, desfeito nos primeiros anos da década de 1990:

Nascido em 74 com uma história singular  
Levava a bandeira de ser um grupo novo  
Já tinha uma biografia razoável  
O tempo passava e o grupo continuava novo  
É singular! (em que ano que foi?)

Por volta de 77 uma dica despertou  
Um grande interesse pelos precursores  
E foi um tal de ouvir 78 rpm  
E foi uma mania de Noel e Lamartine  
Um porre de música antiga todo dia  
Que alegria! Que Alegria!  
E quando acabava o dinheiro  
Daquele jeito que nem pro consumo  
Um dizia: “eu arrumo”  
(E ficou RUMO)

Formado por uns meninos  
Que viviam meio mal  
Gostavam muito de música  
Mas sem tino comercial

Veio 81  
E a primeira gravação  
Não obstante,  
Ser um grupo estreado  
Numa linha independente  
Pôs dois discos no mercado  
Que loucura! Que loucura!  
Dois discos sem ter uma estrutura!

Veio 83  
E novo disco, sim! Outra vez  
E o grupo repetia que não ia mais parar

Parar, parar, não parava de gravar  
E dito e feito  
Foi um disco atrás do outro  
Sem contar alguns compactos  
Que lançava só de gosto  
Foi se tornando notável  
Uma música vendável  
Só que não tocava em rádio  
E, situação constrangedora,  
Tudo sem uma gravadora!  
No mínimo, é um fenômeno!

Chegando em 2004 o grupo festejou  
Os trinta anos de sua independência  
E, pela primeira vez, nas rádios de audiência  
E os locutores gritando: “é um grupo novo!!!”  
É singular!  
(em que ano que foi?)

Nas palavras de Márcia Dias,

[...] o esquematismo da produção na indústria cultural e sua subordinação ao planejamento econômico promovem a fabricação de mercadorias culturais idênticas; pequenos detalhes atuam sempre no sentido de conferir-lhes uma ilusória aura de distinção. A obra de arte, que era anteriormente veículo da idéia, foi completamente dominada pelo detalhe técnico, pelo efeito, substituída pela fórmula.<sup>9</sup>

A decorrente mesmice cultural, conclui esta autora, “[...] acaba sendo o motivo do regozijo: ao ser apresentado o sempre mesmo final do filme, o sempre mesmo ponto alto da canção, surge o contentamento por meio do reconhecimento”.<sup>10</sup> É basicamente contra essa mesmice cultural – no caso, musical – que a Vanguarda Paulista irá dirigir boa parte de suas críticas, e *Mascando Clichê* é um exemplo contumaz desse procedimento.<sup>11</sup> Nessa música, gravada pelo Premê, no LP *Quase Lindo*, de 1983, há uma série de clichês que criticavam as “mais recentes tendências das FMs”, dos anos de

<sup>9</sup> DIAS, Márcia T. **Os Donos da Voz**. Indústria fonográfica brasileira e a mundialização da cultura. São Paulo: Boitempo, 2000, p. 27.

<sup>10</sup> Ibid.

<sup>11</sup> No que se refere à *padronização cultural*, é preciso salientar que mesmo diante de uma indústria cultural plenamente instaurada e altamente organizada, como a verificada no Brasil após os anos de 1960/70, ainda é possível observar alguns pontos de resistência. Em certos aspectos, a própria Vanguarda Paulista é um exemplo dessa *resistência possível*. Portanto, é preciso relativizar o sentido da iminente padronização preconizada por T. W. Adorno em suas reflexões sobre a indústria cultural. Para um estudo sobre a resistência cultural de forma mais geral, ver: CHAUI, Marilena. **Conformismo e Resistência**. Aspectos da cultura popular no Brasil. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.

1980.<sup>12</sup> *Mascando Clichê* é um *funk* composto a partir de todos os clichês do *funk*, tanto os musicais (instrumentais) como os procedentes da maneira de cantar. A letra, se é que se pode chamar aquilo de letra, é uma série de fonemas desconexos que lembram a língua inglesa, reforçada por uma inflexão de voz que simula o cantar dos negros norte-americanos adeptos desse gênero, numa atitude ao mesmo tempo irônica e crítica a quem, no Brasil, “sem conhecer esta língua, tenta acompanhar o cantor”.<sup>13</sup> Além disso, há um refrão em italiano (ou algo próximo ao italiano) que repete insistentemente: “sempre quello”, ou seja, “sempre aquilo”, “sempre a mesma coisa”. O Premê, assim, por meio de todos os clichês possíveis e inimagináveis, procura denunciar a utilização desenfreada desses mesmos clichês, disseminados pela indústria cultural.

De modo semelhante, o Língua de Trapo, também atacou, em 1992, de uma *balada-dançante-pop* (a música é de difícil classificação, pois se utiliza de clichês oriundos de vários gêneros ligados ao pop), procurando também colocar em evidência vários dos clichês presentes na “música americana” tocada nas rádios FM. O efeito crítico procurado é semelhante ao utilizado pelo Premê: denunciar os clichês por meio da exacerbação desses mesmos clichês. Colocar o clichê em evidência, para denunciá-lo. E tal como no *funk* do Premê, a letra (ou algo parecido com isso) também está em “inglês”. Entretanto, diferente do Premê, no CD *Brincando com Fogo* o Língua de Trapo reproduziu a “letra” de *Evridei* no encarte do disco, tal como se segue:

Evridei ai gueti iuó, iuó  
Evrimornin gussin  
Iugou, uiô  
Evridei a refre ziul  
Evridei ai guessin ditui,  
Uh uh-uh  
Evritime guessin iunou,  
Uió  
Evrimornin reprin  
Iugou, uiô  
Evridei a refre ziul  
Evridei ai guessin ditui,  
Uh uh-uh  
Evridei, evridei iei iei-iei  
Evrimornin gou,  
Evritaime iougou uou-uou

<sup>12</sup> COSTA, Iná Camargo. Quatro notas sobre a produção independente de música. **Arte em Revista**, São Paulo, CEAC, ano 6, n. 8, p. 20, 1984.

<sup>13</sup> GUIMARÃES, Antonio Carlos Machado. **A “Nova Música” Popular de São Paulo**. 1985. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social), Universidade de Campinas-Unicamp, Campinas, 1985, f. 115.

Evridei iei  
Evrigou tiungou.

A utilização, por parte dos grupos Premê e Língua de Trapo, da caricatura da língua inglesa cantada a partir de gêneros musicais do *pop* anglo-americano para criticar a massificação cultural, tem seus motivos. De acordo com o teórico norte-americano Fredric Jameson,

[...] é na substituição da literatura nacional pelos *best-sellers* internacionais ou americanos, no colapso da indústria cinematográfica nacional, sob o peso de Hollywood, ou da televisão nacional invadida por importações americanas, no fechamento de restaurantes e bares locais com a chegada das grandes redes de *fast-food* que os efeitos mais intangíveis da globalização podem começar a ser reconhecidos em sua forma mais dramática.<sup>14</sup>

Na visão de Jameson, portanto, a globalização não deixa de ser, em larga medida, uma simples atualização do imperialismo norte-americano sob os novos patamares de desenvolvimento do capitalismo recente, de onde, no plano cultural, têm-se a consolidação do *american way of life* estendida a todo o planeta. Esse aspecto da globalização, enquanto pulverizadora de culturas autóctones, pode ser encontrado em *Xingu Disco*, do Língua de Trapo. Antes, porém, é importante notar que em torno de 1977/78,

[...] a música dançante das discotecas, a *dance music*, surge no Brasil, na esteira do *boom* americano (e mundial) do gênero e tem sua expressão nacional com *As Frenéticas*, conjunto musical concebido e orientado pelo produtor musical Nelson Motta. O grupo teve seu sucesso devidamente amparado pela novela *Dancing' Days* (1978/79), da Rede Globo, para a qual gravaram o tema de abertura.<sup>15</sup>

Seguiu-se a isso, como era de se esperar, uma verdadeira “febre” desse ritmo em todo o país, um exemplo da força e do alcance das telenovelas como forma de padronização de hábitos e gostos. Assim, a canção *Xingu Disco*, do Língua de Trapo, foi gravada em ritmo e arranjo de *discoteca*, criando uma reciprocidade crítica entre texto verbal e música, numa postura de denúncia da padronização cultural levada a cabo pela televisão e demais meios de comunicação, cuja letra é a seguinte:

Tiveram a manha de me emancipar  
Sabe como é, eu era índio no Pará

<sup>14</sup> JAMESON, Fredrick. **A Cultura do Dinheiro**. Ensaios sobre a globalização. Tradução de Maria Elisa Cevalco e Marcos C. de Paula Soares. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2001, p. 39.

<sup>15</sup> DIAS, Márcia T. **Os Donos da Voz**. Indústria fonográfica brasileira e a mundialização da cultura. São Paulo: Boitempo, 2000, p. 76

Aí pintou toda aquela transação  
Era Funai, fazenda e demarcação

A nossa tribo  
Ubirajara se alterou  
Nosso cacique comprou um televisor  
Até o pajé  
Que curtia misticismo  
Se converteu, de cara, pro catolicismo

Xingu, Xingu, Xingu  
O índio já tomou  
E agora até trocou  
O tupi pelo *I Love You*  
Xingu, Xingu, Xingu  
O índio já tomou  
E agora até trocou  
A Iracema pela Lady Zu

A minha irmã foi trabalhar na Zona  
Franca de Manaus,  
No comércio de japona  
Peri, meu mano,  
É campeão de fliperama  
Meu pai é revendedor  
Dos produtos da Brahma



E se não fosse  
O milagre brasileiro  
Os meus parentes ainda eram seringueiros  
E eu não seria presidente da Brazil  
United Corporatin Bauxita and Steel.

Esse *american way of life*, em tempos mais recentes (uma vez que a penetração da cultura norte-americana em todo o país tem uma longa história), pode ser sentido no Brasil da década de 1980 pela grande explosão da música jovem, com o chamado *rock nacional* transformado em um dos maiores fenômenos de mercado da época. De acordo com Márcia Dias,

[...] dos segmentos que tiveram sua atuação incrementada os anos 1980, além dos que já estavam em atividade, somente o rock ganhou ares de novidade, seguido, no final da década, por uma remodelagem do segmento sertanejo, que também adquiriu elementos do pop. O rock desenvolve-se a partir de dois movimentos complementares: ecos do processo de mundialização da cultura e, conseqüentemente, da produção fonográfica, subsidiariam a expansão e chegada do gênero a regiões do Brasil.<sup>16</sup>

<sup>16</sup> DIAS, Márcia T. **Os Donos da Voz**. Indústria fonográfica brasileira e a mundialização da cultura. São Paulo: Boitempo, 2000, p. 82.

No caso da expansão do rock na década de 1980, há que se observar que ele segue mais ou menos na trilha da efervescência criativa desses anos, é mais uma modalidade que se insere no contexto da música jovem eclodida na época.<sup>17</sup> Porém, há um outro aspecto que necessita ser destacado, e diz respeito à “natural” adequação desse gênero à forma mercadoria. Como disse certa vez o produtor musical Pena Schmidt: “[...] o rock como produção é muito barato”.<sup>18</sup> Esse aspecto, fundamental, se traduziu na alta vendagem e consumo desse gênero no país, especialmente levando-se em conta que o tipo de rock produzido no Brasil desse período era em muito devedor do punk-rock, um formato que utiliza o mínimo possível de recursos musicais e de produção, o que tornava o produto ainda mais barato para as gravadoras, proporcionando uma “gordura extra” a ser queimada em propaganda nos *media* e demais meios usados na inserção compulsória desse gênero no mercado. Além disso, na primeira metade da década de 1980 “[...] intensifica-se ainda mais a circulação mundial do rock; o Brasil passa a integrar as turnês internacionais de grandes grupos, criando uma rede complementar de mercadorias que, além dos discos, incluía roupas, revistas, acessórios etc”.<sup>19</sup>

O rock, sua dicção, sempre esteve presente nas canções da Vanguarda Paulista. Arrigo Barnabé, o Premê, o Língua de Trapo e mesmo o Rumo sempre se utilizaram de uma roupagem “roqueira”, de uma instrumentação oriunda do universo do rock. Mesmo Itamar Assumpção por vezes também se aventurou por esse caminho. Trabalhos como a *pseudo-ópera* de Arrigo Barnabé, *Gigante Negão*, por exemplo, foi composta para uma banda de rock pesado. Mas essa utilização de elementos do rock por parte da Vanguarda Paulista não impediu que alguns grupos, como o Língua de Trapo, por exemplo, criticassem o próprio rock. Ao contrário. Desde canções como *Os metaleiros também amam* até *Como é bom ser punk*, entre outras, o rock contemporâneo é criticado abertamente. Entretanto, há uma crítica “velada”, em uma das canções de Arrigo Barnabé, ao aspecto altamente *mercadológico* do rock – uma música, segundo essa canção, feita sobretudo para se ganhar dinheiro –, e que nos parece ser uma crítica mais contundente e ácida do que as realizadas pelo Língua de Trapo. Essa crítica encontra-se em *Kid Supérfluo, consumidor implacável*, gravada no LP *Tubarões Voadores* (1984).

---

<sup>17</sup> Cf. DAPIEVE, Arthur. **Brock**. O rock brasileiro dos anos 80. São Paulo: Ed. 34, 1995.

<sup>18</sup> SCHMIDT, Pena apud. DIAS, Márcia T. **Os Donos da Voz**. Indústria fonográfica brasileira e a mundialização da cultura. São Paulo: Boitempo, 2000, p. 85.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p.86

Para se entender o contexto da crítica faz-se necessário acompanhar o sentido geral da letra, que é a seguinte:

Kid Supérfluo, consumidor implacável  
Que su-su-sucesso, no supermercado  
Que sex-sex-sexy, galã de vitrine  
Trocou a mulher por uma TV colorida  
E agora só sonha com ela  
A estrela da novela, é ela, é ela  
Dolores Descartável, Dolores, Dolores  
Descartável  
Em qualquer canal  
Em qualquer horário  
Kid Supérfluo, consumidor implacável.

*Kid e Dolores*, como seus nomes completos sugerem, são dois personagens cujo traço principal é a futilidade, travestida em um consumismo desenfreado. É nesse sentido que precisamos compreender a crítica efetuada ao rock, por meio da carga simbólica de seus intérpretes. Arrigo Barnabé convidou Rita Lee para participar da gravação desta faixa de seu LP, que junto com o compositor cantou (e falou) a canção, num dueto alternado. O convite feito a Rita Lee, é preciso observar, não teve nenhuma intenção de angariar prestígio, por parte de Arrigo Barnabé, ou facilitar a venda de seu LP, pegando uma carona, por assim dizer, na fama e popularidade de Rita Lee. Ao contrário, esse convite, totalmente calculado, foi feito exatamente no sentido de criticar esse aspecto do *show business*. Segundo Arrigo, Rita Lee aceitou o convite por se tratar de uma “pessoa muito inteligente”, e assim ele pôde utilizar a carga simbólica que a ex-cantora dos Mutantes carrega consigo – a de ser o maior nome feminino do rock brasileiro – para criticar o próprio rock.<sup>20</sup> Rita Lee, na canção, é “Dolores Descartável”, mas também é simbolicamente o rock, e é este que está “em qualquer canal, em qualquer horário”. Esse aspecto fica mais claro quando ocorre um canto-falado entre “Dolores” (Rita Lee) e “Kid” (Arrigo Barnabé), que não fazia parte da letra original, mas foi incluído no final da canção, como um improviso. O trecho que queremos destacar do canto-falado entre Arrigo e Rita é o que se segue:

Rita – Kid, *my darling*, você bem que poderia gravar um rockinho, afinal, onde está sua modernidade?  
Arrigo – Sim, um rock...Isso mesmo, um rock....Dinheiro? Iates?  
Rita – Sim.  
Arrigo – Mansões?

---

<sup>20</sup> Esses comentários foram feitos a partir de uma entrevista concedida por Arrigo, onde ele esclarece o motivo da participação de Rita Lee na gravação de *Kid Supérfluo*. Cf.: “De conversa em conversa – Arrigo Barnabé”, entrevista gravada em abril de 1984 no CCSP (disponível em fita k-7 no CCSP)

Rita – Sim.  
Arrigo – Champagne?  
Rita – Sim  
Arrigo – Mulheres?  
Rita – Sim  
Arrigo – Outras coisas mais?  
Rita – Sim  
Arrigo – Dolores, você podia ser a minha madrinha, não?  
Rita – Sim. Que gostosura!

A crítica ao rock, efetuada por Arrigo Barnabé, é importante esclarecer, não se dá por seu aspecto alienígena em relação à música popular brasileira. O que nutre Arrigo em sua crítica não é a idéia do nacional-popular, muito vigente entre as esquerdas do país na década de 1960. A crítica de Arrigo Barnabé também não é exatamente contra o rock em si, mas sim ao fato deste ter sido tão facilmente cooptado pela indústria cultural, anulando-se totalmente enquanto uma força contestatória e criativa, perdendo assim qualquer sentido ou interesse. Nesse sentido, o rock serve apenas para a indústria fonográfica vender discos, incrementar seus lucros e transformar os “rebeldes rockeiros” em *pop-stars*, ricos homens de negócio. A crítica de Arrigo ao rock, portanto, se deve ao fato de esse gênero ter sido tão facilmente assimilado pelo mercado que até mesmo sua propalada “rebeldia” vem transformando-se corriqueiramente, não importando muito o “estilo” (hard rock, heavy metal, punk-rock etc.), em mero modismo aproveitado pela indústria cultural, de onde se instala a máxima: “se você quer ser diferente, espere um pouco, pois todo mundo vai ser diferente, igual a você...”.<sup>21</sup>

Se no caso do rock, que bem ou mal teve uma origem sociocultural, se fez uma forte crítica em relação ao seu aspecto puramente mercadológico, quando o assunto são os chamados “artistas de marketing”, os integrantes da Vanguarda Paulista não deixariam por menos. Ou seja, na medida em que a lógica comercial das *majors* (grandes gravadoras) faz com que as subsidiárias locais das transnacionais trabalhem sob forte pressão das matrizes “[...] para que mantenham patamares satisfatórios de lucratividade, o que justifica ainda mais os investimentos nos projetos de artistas de marketing, que são eles mesmos inteiramente emblemáticos da produção de

---

<sup>21</sup> CORRÊA, Tupã G. **Rock, nos passos da moda: mídia, consumo x mercado**. São Paulo: Papirus, 1989, p. 21.

mercadorias culturais”.<sup>22</sup> Na década de 1980 o expediente de “inventar” grupos, que mesmo tendo uma carreira efêmera conseguem vender milhões de cópias de discos além de outros produtos a eles associados, foi muito utilizado. Grupos como os Menudos, New Kids on the Block, trio Los Angeles, entre outros tantos, apareciam e desapareciam a todo o momento. Nessa linha, a gravadora Sony inventou o grupo Balão Mágico, direcionado ao público (consumidor) infantil, que juntamente com o programa homônimo da Rede Globo, inaugurava um novo período de músicas e programas televisivos para crianças, totalmente baseado na venda e na promoção (marketing) de produtos industrializados (brinquedos, roupas etc.), incluindo os próprios discos. Após o término do Balão Mágico da TV Globo – que era apresentado por duas crianças (Simoni e Jairzinho) e pelo personagem Fofão – esse formato de programa, ligeiramente modificado (crianças deixariam de ser apresentadoras, tendo em seus lugares, doravante, uma pessoa adulta), foi assumido pela ex-modelo e agora apresentadora Xuxa, que, devido ao enorme sucesso alcançado, disseminou a fórmula apresentadora loura/vendas de produtos/gravação de discos, para os demais canais de TV do país. Esse é o contexto da canção *Donos do Mundo*, do Língua de Trapo – gravada no LP de 1985, *Como é bom ser punk* –, que abordou o assunto de forma extremamente crítica, por meio da paródia. Nessa canção, todo o arranjo reproduz o efeito sonoro das “músicas infantis” lançadas no mercado na época, e a inflexão vocal simula a voz de criança, propondo ao ouvinte uma rápida identificação com o padrão sonoro dessas canções e criando uma expectativa que é logo cortada pelo conteúdo da letra, conforme podemos acompanhar:

Eles fazem um mundo infantil  
De fantasia, pureza e sonho  
Mas hoje o que se vê pelo Brasil  
É a sombra de um futuro medonho  
Criança não é imbecil, criança não é fantoche  
Nós queremos a nossa alegria  
Mas com muita verdade, franqueza e deboche

Balão é o cacete, nós queremos é dinheiro  
Para comprar um sorvete, chega de chupar o dedo  
Balão é o cacete, nós queremos é dinheiro  
Esse mundo é todo nosso e nós sabemos que nunca é cedo  
Esse mundo é todo nosso e ninguém pode nos dar medo

---

<sup>22</sup> DIAS, Márcia T. **Os Donos da Voz**. Indústria fonográfica brasileira e a mundialização da cultura. São Paulo: Boitempo, 2000, p. 78-79.

Em 78 rotações uma criança é forjada  
Discos eles vendem aos milhões  
Bom negócio é a petizada  
Criança não é imbecil, criança não é demente  
Chega de bonequinhos chinfrins  
Lindas louras manequins, sempre tão sorridentes  
Chega de bonequinhos chinfrins  
Lindas louras manequins, explorando a gente

Balão é o cacete, nós queremos é dinheiro  
Para comprar um sorvete, chega de chupar o dedo  
Balão é o cacete, nós queremos é dinheiro  
Esse mundo é todo nosso e ninguém pode nos dar medo.

A crítica efetuada por esses músicos à indústria cultural, especialmente à indústria do disco, se estendia também às músicas “bregas”, direcionadas ao público C e D, que na década de 1980 inundavam as rádios AM em todo o país. O brega, ou cafona, é uma definição que engloba vários gêneros musicais populares considerados de mau gosto, como o bolero, a balada, o sambão-jóia, entre outros, desde que devidamente carregados com uma expressividade romântica totalmente *kitsch*, visto que o romantismo presente nesses gêneros apenas reforça o estímulo sentimental.<sup>23</sup> Nessa vertente, da crítica ao mau gosto, existem várias canções. De acordo com Antonio Carlos Guimarães, durante os shows do Premê, “[...] alguns de seus integrantes comparecem travestidos nos ‘irmãos picanha’, parodiando desta maneira o que seria a música consumida em churrascaria”.<sup>24</sup> A crítica ao mau gosto por meio da paródia também, por vezes, assumia a forma do “dramalhão amoroso”, bem ao gosto do repertório criticado, como em *O Homem da Minha Vida*, do LP *17 Big Golden Hits Superquentes Mais Vendidos*, de 1986, também do Língua de Trapo, onde o machismo, a traição conjugal e demais *moralismos* corriqueiramente presentes nesse tipo de canção popular são retrabalhados de modo a inverter seus significados usuais. Acompanhemos:

Como é bom ser livre pra voar  
E conhecer o amor e seus mistérios  
Mas você não tinha que casar  
Teu único jeito agora é o adultério  
Não fui assistir teu casamento

<sup>23</sup> Sobre a música cafona, ver: ARAÚJO, Paulo César. **Eu não sou cachorro, não**. Música popular cafona e ditadura militar. Rio de Janeiro: Record, 2002, p. 19; sobre o *Kitsch*, ver: ECO, Umberto. A estrutura do mau gosto. In: \_\_\_\_\_. **Apocalípticos e Integrados**. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2001. p. 69-128.

<sup>24</sup> GUIMARÃES, Antonio Carlos Machado. **A “Nova Música” Popular de São Paulo**. 1985. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social), Universidade de Campinas-Unicamp, Campinas, 1985, f. 116.

Porque o centro de atenção ia mudar  
Não quis estragar esse momento  
Não fui pra ninguém me ver chorar  
Hoje no meu título de eleitor  
Está escrito lá que eu sou solteiro  
Mas isso é mentira, meu amor  
Só penso em você o tempo inteiro  
A paixão e o desejo me consomem  
Você também se sente consumida  
Mulher de amigo meu pra mim é homem  
Por isso você é o homem da minha vida  
Você mudou seu título de eleitor  
Ganhou o sobrenome do marido  
Porém está me confessando agora  
Que tem um segredo escondido  
Foi tudo um fracasso na verdade  
Porque você com ele não se encaixa  
Ele exige alta fidelidade  
Porém a impedância dele é baixa  
Por isso eu fiquei maravilhado  
Quando você nessa vida deu um basta  
Seguindo um velho ditado  
“Burro amarrado também pasta”.

Tais procedimentos como esses utilizados pelo Língua de Trapo na crítica ao mau gosto, onde se desloca o referencial normalmente relacionado a tais gêneros,

[...] servem como desmistificadores das promessas de uma produção cultural massificada. Assim, reproduzir determinados jargões musicais, numa atitude irônica que acentua seus maneirismos, ao mesmo tempo em que estes aparecem colados a novos contextos, mais próximos à realidade de seus consumidores, é uma maneira de desmistificar as fantasias veiculadas pela comunicação de massa, ou melhor, serve para tornar claro aquele processo, inerente a uma produção massificada, que Adorno descreve como uma promessa seguida de sua frustração.<sup>25</sup>

Em muitos aspectos, a crítica efetuada pelos integrantes da Vanguarda Paulista tem um caráter desmistificador, seja aos clichês utilizados e consumidos a todo o momento, seja ao rock, que “posa” de “rebelde” mas é totalmente integrado à indústria cultural, ou mesmo às produções dos “artistas de marketing” e dos *artistas* da música brega, todos esses grandes vendedores de um produto chamado disco, que de forma alguma deve ser confundido com música, conforme explicado anteriormente, no sentido cultural, ou ao menos num sentido que pressuponha uma cultura crítica, não cooptada. Todavia, com a chegada da década de 1990, o ambiente musical brasileiro vê a

---

<sup>25</sup> GUIMARÃES, Antonio Carlos Machado. A “Nova Música” Popular de São Paulo. 1985. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social), Universidade de Campinas-Unicamp, Campinas, 1985, f. 117.

consolidação de novos produtos lançados pela indústria fonográfica, no contexto de uma cultura mundializada. Nesse momento, alguns grupos da Vanguarda Paulista já tinham sido desfeitos, ou se apresentavam apenas esporadicamente, como são os casos do Premê e do Rumo – dando lugar às carreiras solos de Mário Manga, Wandi Doratiotto, Luiz Tatit, Ná Ozzetti, Paulo Tatit etc. Os demais estavam reorganizando suas carreiras, buscando outros universos sonoros, não exatamente ligados à canção popular, como é o caso de Arrigo Barnabé, por exemplo, que decidiu-se pela chamada música erudita. Apesar de todas essas mudanças, as críticas mais evidentes ao novo ambiente musical brasileiro continuaram, e aqui se destacam o grupo Língua de Trapo e Itamar Assumpção, embora os demais compositores e intérpretes tenham continuado a discutir a “decadência do gosto” por meio da manutenção da qualidade musical apresentada em seus novos trabalhos e projetos.

Em 2000, o Língua de Trapo lançava, pela Devil Discos, um CD comemorativo: *Vinte e um anos na estrada*. Gravado ao vivo no Teatro Sesc Pompéia em São Paulo, nos dias 8 e 9 de janeiro de 2000, esse CD é, ao mesmo tempo, uma revisita na carreira do grupo e um comentário crítico aos gêneros musicais que dominaram o mercado brasileiro na década de 1990: pagode, sertanejo, axé-music, música eletrônica etc. Um exemplo é a canção *Rap End*. A canção no CD é apresentada, ou interpretada, pelos *Dê Jotas: Pedro Joaquim e Henrique Manuel*, dois DJs portugueses (personagens criados pelos integrantes do grupo). Por meio da entonação, a frase “que tu qué bixin? Jabá, Jabá”, no início da canção, lembra o som característico da música eletrônica controlada por DJs (e também uma das práticas da indústria fonográfica atual: o jabá). O humor corrosivo também se instaura quando é cantado “bate o pé, bate o pé, bate o pé/ bate o pé, faça assim como eu”, e os músicos batem palmas. Toda a canção comenta criticamente a instrumentação (baseada em aparatos tecnológicos) do RAP e da música eletrônica, em suas várias versões (*house, disco, drum 'n' bass*, etc.). Não há nenhum instrumento acompanhando a canção, todos os repetitivos sons “eletrônicos” são feitos “pela boca” ou por meio de sons percutidos no próprio corpo dos intérpretes. Todo som eletrônico desaparece no arranjo inventivo dessa música, para criticar a própria música eletrônica, e seu aspecto altamente repetitivo. A letra da canção, que não diz nada, mas vale pelas indicações do arranjo, é a que se segue:

(Bateria de boca)

- Que tu qué, bixin?

- Jabá, jabá

(Bateria de boca)

-É uma house portuguesa com certeza

- É com certeza uma house portuguesa...

(Bateria de boca/ “scrash” /bateria de boca)

- Bate o pé, bate o pé, bate o pé

- Bate o pé, faça assim como eu... (palmas de mão)

(Bateria de boca)

- Everybody dance!...

(Bateria de boca)

-Lá em cima tem o tiro-liro-li...

- Cá em baixo tem o tiro-liro..ti titi ti ti titi ti tiro-liro-lá...

Laerte Sarrumor, entre uma música e outra desse CD do Língua gravado “ao vivo”, dizia que eles “agora iam fazer sucesso”, pois haviam incluído no trabalho um pagode e uma música sertaneja. No caso da música sertaneja, tratava-se de uma antiga canção, gravada em seu primeiro LP: *Country os brancos*, que agora era regravada pela dupla sertaneja *Dupla Personalidade*, tendo apenas o arranjo retrabalhado para enfatizar os clichês da *country music* norte-americana, que em larga medida havia se tornado o parâmetro da música sertaneja brasileira. Porém, ainda com seu humor fino e ironia cortante, Laert avisava que o CD seria um sucesso comedido, pois no novo trabalho estava faltando “um padre e um axé”. No caso do axé, ponderava, o Língua de Trapo definitivamente tinha suas limitações, pois “em se tratando de bunda...não tem jeito” – se referindo às dançarinas dos grupos de axé-music, famosas pelo *rebolado erotizado*, amplamente explorado pelos *media*, tais como Carla Perez e Sheila Carvalho, que acabariam se transformando, por várias vezes, em capas das chamadas revistas masculinas, durante a década de 1990, como por exemplo, a Playboy. No caso do pagode, o Língua de Trapo, se travestiu do conjunto *Preto no Branco* – embora o lado “branco” do conjunto em questão quisesse o nome *Branco no Preto* – para tocar a música.<sup>26</sup> Uma forma de ironizar os grupos de pagode, quase sempre com nomes como: Raça Negra, Negritude Júnior etc. Muito próximo da dicção do brega romântico, o

<sup>26</sup> O Língua de Trapo se notabilizou por criar personagens para interpretar suas canções. Ainda no referente ao pagode, o Premê, embora não tenha gravado em LP ou CD, também criou o conjunto *Só branco sem muito jeito*, para parodiar os grupos de pagode. Cf. [s. Autor]. **Ensaio:** Premê, Direção de Fernando Faro, TV Cultura de SP, 2001.

pagode (tal como ficou denominado esse gênero, nos anos 1990) acabaria por se caracterizar por seus “temas de amor”, redundantemente explorados à exaustão. Assim, o pagode do Língua de Trapo *aperfeiçoa*, expõe a nu, e desmonta essa característica desse gênero que obteve grande sucesso de vendas. Sem ficar em nada devendo para a instrumentação padrão do pagode, inclusive nos maneirismos e vocalizações, *Ai, que vontade!*, do Língua de Trapo, possui vinte e duas expressões sinônimas do ato sexual. E a letra desse pagode é composta basicamente por essas expressões. Vejamos:

Refrão: Ai, que vontade!  
Que vontade que dá, que dá, que dá  
Eu já fico tenso, quanto mais eu penso,  
Só pensar em pensar

Eu quero funhenhá, oi  
Eu quero furunfá, ai  
Quero dá um picote, fungar no cangote  
Eu quero me esbaldá  
Quero dá uma bimbada, oi  
Agasalhar o croquete, ai  
Espocá a cilibina, esfolá a perseguida  
Ficá maluquete  
Eu quero dá um pico, oi  
Sem nenhum compromisso, ai  
E molhá o biscoito, ficá bem afoito  
Sustentá o meu vício

Quero esconder a cobra, oi  
Comê carne mijada, ai  
Prová do bacalhau, oi  
Quero amolá o ferro, ai  
Afiá o canivete, oi  
Balançá a roseira, ai  
Quero troca o óio, oi  
E queimá a palhinha  
Ai, que vontade  
Que vontade que dá!

O efeito da paródia, do deslocamento paródico, realizado pelo Língua de Trapo, tece uma crítica efetivamente desconcertante. Entretanto, talvez tenha sido Itamar Assumpção quem realizou a crítica mais contundente à música de consumo dos anos de 1990. Em *Pretobrás*, penúltimo CD lançado por Itamar, há uma canção, a que abre o disco, que pode ser entendida como um resumo de toda a crítica da Vanguarda Paulista à *decadência do gosto*. Emblematicamente, essa canção se chama *Cultura Lira Paulistana*, e nela Itamar se dá conta que a Ditadura Militar, ao ter criado as possibilidades da consolidação de uma indústria cultural no país, instaurava a

permanência da ditadura no âmbito da produção musical. Se durante os *anos de chumbo* a censura se fazia basicamente por um viés político, que afetava o lado estético, sem dúvida; após seu fim, a ditadura (censura) passou a ser baseada nas “leis de mercado” impostas por uma indústria cultural cada vez mais globalizada. Nesse sentido, Itamar faz uma leitura da cultura (musical brasileira), mostrando como ela passou a ser tratada unilateralmente, apenas como mercadoria, embotando de certo modo a capacidade criadora, ou ao menos dificultando a sua difusão para o grande público. Ou seja, na visão de Itamar, a capacidade criadora – que corre riscos sempre, mas não abre mão de testar, de arriscar, de experimentar – cede lugar a um enorme avanço da “tiririca” (o mato que impede que flores desabrochem). Embora a música de consumo não compita diretamente, no mercado, com a música de caráter mais experimental (ou criativa), e Itamar certamente sabia disso, o que ele está criticando abertamente, em uma canção quase manifesto, é a impossibilidade, cada vez maior, de a música popular se tornar algo que vá além do mero entretenimento e do mero consumo. É contra isso que Itamar se bate, denunciando, assim, uma nova e talvez mais poderosa forma de censura: a do mercado. Para terminar, acompanhemos a letra dessa instigante canção de Itamar:



A ditadura pulou fora da política  
E como a dita cuja é craca e crica  
Foi grudar bem na cultura  
*Nova forma de censura*  
Pobre cultura  
Como pode se segura  
Mesmo assim, mais um pouquinho  
E seu nome será amargura, ruptura, sepultura  
Também pudera  
Coitada  
Representada como se fosse piada  
Deus meu por cada figura  
Sem compostura  
Onde era Ataulfo, Tropicália, Monsueto, Dona Ivone Lara – campo  
em flor  
Ficou tiririca pura (só dança da tanajura)  
Porcaria na cultura tanto bate até que fura  
Que droga, merda  
Cultura não é uma tchurma  
Cultura não é tcha tchura  
Cultura não é frescura  
A brasileira  
É uma mistura pura  
Uma loucura a textura  
A brasileira é impura  
Mas tem jogo de cintura  
Se apura

Mistura, não mata, cura  
Cultura sabe que existe miséria  
Existe fartura  
E partitura  
Cultura, quase sempre tudo atura  
Sabe que a vida tem doce e é dura como rapadura  
Porcaria na cultura tanto bate até que fura  
Cultura sabe que existe fartura, agricultura, ternura  
Existe êxtase e agrura  
Noites escuras  
Cultura sabe que existe paúra  
Botões e abotoaduras  
Que existe muita tortura  
Cultura sabe que existe cultura  
Sabe que existe milhões de outras culturas  
Baixaria na cultura tanto bate até que fura  
Socorro Elis Regina  
A Ditadura pulou fora da política  
E como a dita cuja é craca e crica  
Foi grudar bem na cultura  
*Nova forma de censura*  
Pobre cultura  
Como pode se segura  
Mesmo assim mais um tiquinho  
Coitada  
Representada como se fosse um nada  
Deus meu por cada feiúra  
Sem compostura  
Onde era Pixinguinha, Elizete, Macalé e o Zé Kéti  
Ficou tiririca pura  
Só dança da tanajura  
Porcaria na cultura tanto bate até que fura  
Que pop mais pobre  
Pobre pop.

